

# **I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum**

## **ANAIS**



Universidade Estadual do Paraná  
*Campus de Curitiba II*  
Faculdade de Artes do Paraná

Grupo de Estudos em Etnomusicologia (GEETNO)

Curitiba, 03 de setembro de 2013

Apoio:



Grupo de Pesquisa em  
Música, História e Política  
da UNESPAR/FAP

Realização::



Imagem central da capa:  
gentilmente cedida pela fotógrafa Kamylla Paola dos Santos.

**Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/ FAP (1. : 2013 : Curitiba)**

Anais / I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP,  
Curitiba, 03 de setembro de 2013. Curitiba : UNESPAR/Campus de  
Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná, 2013.  
94f.

1. Música. 2. Etnomusicologia. 3. Etnomusicologia e universidade I.  
Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/ FAP ( 1 : 2013 : Curitiba ) . II.  
UNESPAR/ Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná.  
III.Título.

CDD 793.3

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - UNESPAR**

**Antonio Carlos Aleixo**

Reitor

**Antonio Rodrigues Varela Neto**

Vice-reitor

**CAMPUS DE CURITIBA II - FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ**

**Stela Maris da Silva**

Diretora

**Ângelo José Sangiovanni**

Vice-diretor

**Gisele Onuki**

Coordenadora da Divisão de Extensão e Cultura

**Hélio Ricardo Sauthier**

Assessoria de Comunicação

**Sede do *Campus* de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná**

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral - Curitiba - PR

## **I COLÓQUIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UNESPAR/FAP: ETNOMUSICOLOGIA, UNIVERSIDADE E POLÍTICAS DO COMUM**

### **Comissão Organizadora do Evento**

Dr<sup>a</sup> Laize Guazina - Coordenadora (UNESPAR/FAP)

Ms. Guilherme Araújo (UFPR)

Mestranda Kamylla Paola dos Santos (UFPR)

Mestrando Lauri Eduardo dos Santos (UFPR)

Mestrando Rafael Gustavo de Oliveira (UFPR)

Graduando Pedro Gonçalves (UFPR)

Graduanda Letícia Kivel Salgueiroza (UNESPAR/FAP)

Graduando Rodolfo Bannach (UNESPAR/FAP)

Graduanda Sofya Luz (UNESPAR/FAP)

Graduando Vinicius Freitas (UNESPAR/FAP)

### **Promoção**

Grupo de Estudos em Etnomusicologia (GEETNO) da UNESPAR/FAP

Coordenação: Dr<sup>a</sup> Laize Guazina

### **Realização**

Universidade Estadual do Paraná

*Campus* de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná

Grupo de Estudos em Etnomusicologia (GEETNO) da UNESPAR/FAP

### **Apoio**

Fundação Araucária

Grupo de Pesquisa em Música, História e Política (UNESPAR/FAP)

Associação Brasileira de Etnomusicologia

Instituto Nacional de Pesquisa Brasil Plural



**ANAIS DO I COLÓQUIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UNESPAR/FAP:  
ETNOMUSICOLOGIA, UNIVERSIDADE E POLÍTICAS DO COMUM**

**Dr<sup>a</sup> Laize Guazina**

Editora

**Dr<sup>a</sup> Laize Guazina e graduando Pedro Gonçalves**

Revisão

**Ms. Guilherme Araújo, mestrandos Kamylla Paola dos Santos e**

**Rafael Gustavo de Oliveira, e graduando Pedro Gonçalves**

Transcrição das falas de Israel Machado e Itaercio Rocha

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	
Laize Guazina	7
<b>“Sacode o Rabo Jacaré”: processos de geração de autonomia e disseminação na cultura popular</b>	
Itaercio Rocha	13
<b><i>Orin Orisa</i>: Cânticos aos Orixás</b>	
Israel Machado	17
<b>Música, Política e Sociedade em Movimento; desafios e potenciais da crise global</b>	
Samuel Araújo	23
<b>A Produção do Saber (Etno)musicológico e suas determinações</b>	
Marcus Straubel Wolff	38
<b>“Doçura e rebeldia”: notas sobre música, estética e política no MST</b>	
Janaina Moscal	49
<b>Um fio para o ãnmõxã: aproximações de uma estética maxakali</b>	
Rosângela Pereira de Tugny	58
<b>O etnógrafo como agente de política pública: diálogos, representações e conflitos</b>	
Edilberto José de Macedo Fonseca	77

## APRESENTAÇÃO

(...) O mistério da persistência humana  
nesta mania, às vezes inexplicável,  
de lutar por um mundo que seja a casa de todos e  
não a casa de pouquinhos e o inferno da maioria”.  
(Eduardo Galeano)

Tenho a satisfação de apresentar esta publicação, uma das ressonâncias do *I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum*. O evento, realizado em setembro de 2013, foi promovido pelo Grupo de Estudos em Etnomusicologia (GEETNO) da Faculdade de Artes do Paraná, *Campus* de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Meu objetivo aqui é compartilhar um pouco do histórico do Colóquio e tecer breves reflexões a partir dele, como uma modesta abertura aos textos que seguem.

O Colóquio marcou o aniversário de um ano de trabalho do Grupo de Estudos em Etnomusicologia e foi fruto direto das reflexões das pessoas implicadas, que buscavam potencializar as contribuições do campo da etnomusicologia junto aos debates sobre as realidades de suas vidas singulares-coletivas. Naquele momento, nossos estudos foram povoados por temas como segregação religiosa, de gênero e racismo, ao mesmo tempo em que víamos estupefatos, no Brasil, a Comissão de Direitos Humanos e Minorias da Câmara dos Deputados tornar-se cenário para expressão de fundamentalismos e discriminações. Saímos às ruas para protestar, como tantas outras pessoas no país, fazendo música e política: práticas musicais como exercício político, atravessadas pelas históricas e novas lutas por direitos e pelo devir “um outro mundo possível”, como inspiravam especialmente os primeiros Fóruns Sociais Mundiais.

Os textos aqui presentes ecoam parte dos diálogos realizados no I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP e no percurso do GEETNO. As contribuições das autoras e autores convidadas/os inserem-se no que foi organizado, no Colóquio, em três grandes mesas redondas, a saber:

a) *Etnomusicologia e ação política: diálogos entre a vida ‘dentro’ e ‘fora’ da universidade*, com Itaércio Rocha, Arte-educador, graduado em Artes Cênicas (FAP), integrante do Grupo Mundaréu e presidente da Associação Recreativa Cultural Amigos do Garibaldi e Sacis; Israel Machado, Babalorixá, presidente da

Unegro e dirigente da Comunidade Ilê Alaketu Asé Opô Aganjú; Prof. Dr. Samuel Araújo (UFRJ) e esta pesquisadora (UNESPAR/FAP). A mesa foi mediada pelo Prof. Dr. André Egg (UNESPAR/FAP).

b) *Etnomusicologia, movimentos sociais, pesquisa e epistemologias*, da qual participaram a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Rosângela Pereira de Tugny (UFMG), a doutoranda Janaína Moscal (PPGAS/UFSC) e o Prof. Dr. Marcus Straubel Wolff (UCAM), mediada por mim.

c) *Ética na pesquisa etnomusicológica: considerações contemporâneas*, que contou com o Prof. Dr. Paulo Guérios (UFPR), o Prof. Dr. Edilberto Fonseca (UNIRIO e IBRAM), o Prof. Dr. Samuel Araújo (UFRJ) e a mediação do Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira (UNIOESTE).

Cabe esclarecer que o GEETNO é um grupo extensionista que busca desenvolver ações educativas de cunho participativo e socialmente referenciadas para o debate, a difusão e a produção de conhecimento no campo etnomusicológico, especialmente voltadas à reflexão sobre as questões sociais e suas relações com as práticas musicais. Um espaço que se propõe aberto ao desenvolvimento de modos multidimensionais e multidirecionais de ensinar e aprender, reconhecendo as potencialidade de (re)invenção do espaço universitário como agenciador democratizante de saberes, sobretudo a partir das conexões com as experiências de vida das/dos suas/seus integrantes (GUAZINA, GONÇALVES, SANTOS *et al*, 2013).

O Colóquio procurou reunir pessoas, saberes e experiências que pudessem contribuir com o debate sobre outras possibilidades de fazer e pensar a etnomusicologia e a universidade como eminentemente imbricadas entre jogos de muitas faces e potências na construção da vida. Vida que hoje se faz claramente ameaçada em muitos conflitos e que, como inquietantemente dialogamos ao longo do Colóquio, torna urgente pensar por quê, para quê, para quem e como produzimos conhecimento.

Sob as influências das Jornadas de Junho de 2013 no Brasil e os debates e embates que colocou nas ruas, continuamos a nos defrontar com diferentes dimensões sociais que expressam a urgência de colocarmos à prova nossa capacidade de reflexão e ação no enfrentamento da criminalização da pobreza, das desigualdades sociais, racismos, sexismos e tantas outras violências. Condições naturalizadas com as quais aprendemos historicamente a (con/sobre)viver, inclusive

na produção e transmissão de conhecimento nos estudos musicais, inúmeras vezes embebidos em uma confortável e imaginada neutralidade dos estudos ou das práticas musicais.

Tal como Galeano (2010) expressa no fragmento de sua entrevista ao Programa Sangue Latino, trata-se de “lutar por um mundo que seja a casa de todos e não a casa de pouquinhos e o inferno da maioria”. Exatamente por isso o *comum*, pelas contribuições Negri (2008), como dimensão de implicação do Colóquio: a produção da liberdade, da cooperação social e da democracia, da inventividade, da autonomia – a produção de subjetividades emancipadoras e produtoras de resistência, que combatem a expropriação instaurada pelo neoliberalismo.

Parece ser necessário transgredir velhas noções que constroem a (falsa) separação entre a vida “de dentro” e “de fora” da universidade e que continuam a alimentar o distanciamento de muitos dos estudos, estudantes, professoras/es e pesquisadoras/es de práticas musicais dos debates sociais. Ou que, por vezes, fomentam debates baseados em noções naturalizadas sobre diferentes temas.

Há também outros movimentos a realizar em direção a caminhos mais plurais. Disso faz parte o enfrentamento da hegemonia das concepções historicamente pautadas em cânones conservatoriais, eurocêtricos e/ou academicistas que povoam, tantas vezes como referência central (ou única), a compreensão de quaisquer práticas socioculturais. Como alguns dos debates do Colóquio evidenciaram, é chegado o tempo em que as múltiplas dimensões de violência advindas dos colonialismos são inegáveis e em que música e política já não podem ser confortavelmente encaradas como separadas. Titon (1992) nos lembra: raramente a ciência é desinteressada.

Se é possível compreender a necessidade e a importância da universidade ter maior aproximação com as realidades da vida que acontece nas ruas das cidades e em outros locais, nas trajetórias de cada um/a e de todos e todas, também parece ser necessário subverter os modelos que (re)produzem o *status quo* dos modos de pensar e fazer, e aos ‘lugares’ que conduzem. Lembro de uma ocasião, em uma de minhas experiências de aula de etnomusicologia, que ao refletirmos sobre “o que é música?” um aluno questionara a validade da pergunta e afirmara: “se não se faz essa pergunta [habitualmente] é porque todo mundo já sabe”.

Talvez tenhamos que nos debruçar e questionar mais sobre o que ainda resta de noções como “autonomia da obra de arte”, “neutralidade” do/da pesquisador/a, e da compreensão sobre o conhecimento como “atemporal” e “não político” assentadas sobre lógicas de um mundo “dado” ao invés de social e culturalmente construído. Em meio a potências de vida, resistências, conflitos e mazelas (novas e algumas atualizadas), quais suas consequências hoje?

O mesmo esforço desnaturalizador torna-se necessário em relação a noções binárias e corriqueiras sobre as práticas musicais, tais como “boa música” ou “música ruim”, “valiosas” ou “sem valor”, “violentas” ou “pacíficas”, ou “pacificadoras” (termo tradicionalmente ligado a um vocabulário de guerra na história militar brasileira). Um bom indício dessa necessidade é que os julgamentos, sem demora, são vinculados às pessoas que produzem as práticas, em jogos de verdade (nos termos de FOUCAULT, 2006) que pretendem enunciar sua legitimidade/deslegitimidade (inclusive moral) no espaço social. Vale lembrar Elizabeth Travassos (2005, p.2) ao afirmar que

Uma das constatações paradoxais a respeito da música é ela ser, simultaneamente, o que une e o que separa. A música congrega e identifica – daí sua presença obrigatória nos rituais que celebram a comunhão de um grupo social e seu potencial de discriminação entre “nós” e os “outros”. Ela também diferencia, classifica e hierarquiza – daí a força com que distingue e mesmo estigmatiza, particularmente nas sociedades de classes. A música “unanimiza” (conforme uma idéia apreciada por Mário de Andrade) e é, ao mesmo tempo, a mais “classante” das artes – na expressão de Pierre Bourdieu (1979, p. 17).

Seja na etnomusicologia ou em outras áreas que envolvam o estudo das práticas musicais, a criação de espaços privilegiados e cada vez mais equânimes de diálogo com sujeitos (não mais ‘objetos’) e saberes pouco (ou não) legitimados no espaço universitário podem vir a contribuir com novas propostas teórico-metodológicas socialmente referenciadas. Nada novo, se lembrarmos dos trabalhos de Michel Foucault, Paulo Freire e tantos outros e outras, mas que permanece desafiador e pertinente.

Outras contribuições podem potencialmente ser esperadas de tais diálogos, como o fortalecimento dos direitos das populações mais desatendidas - historicamente as mais pobres. Mais além, podem remeter-nos às profundas e indissolúveis conexões entre a vida social, as práticas musicais e o modo com que os sujeitos vivem e se reconhecem; à construção de novas perspectivas na

formação e ação das/dos pesquisadoras/res; ao fortalecimento de ações democratizantes em diferentes âmbitos. E, quem sabe, a uma universidade que vibra em direção a mais vida. A cultura vernácula é “um rico repositório de conhecimento insurgente”, defendia Paredes (citado por LIPSITZ, 2012, p.18).

Lembro de Galeano (2010) mais uma vez, que ao ser perguntado: “Para que serve a utopia?”, responde citando Fernando Birri:

Vejam bem, a utopia está no horizonte e, se está no horizonte, nunca vou alcançá-la. Porque se caminho dez passos, a utopia vai se distanciar dez passos. E se caminho vinte passos, a utopia vai se colocar vinte passos mais além. Ou seja, eu sei que jamais, nunca vou alcançá-la. Para que serve? Para isso, para caminhar.

As próximas páginas trazem sete textos. Os dois primeiros, de Itaercio Rocha e Israel Machado respectivamente, são transcrições das falas dos autores durante o Colóquio, as quais foram revisadas por eles para fins desta publicação. Em sequência estão os textos de Samuel Araújo, Marcus Straubel Wolff, Janaina Moscal, Rosângela Pereira de Tugny e Edilberto José de Macedo Fonseca. São trabalhos com diferentes abordagens, mas que têm em comum implicações e inquietações sobre “outros mundos possíveis”. Aqui se encontram vivacidades e potências que, de algum modo, foram traduzidas pelo cantar de “Jacaré Poiô” por Itaercio Rocha e pelas reflexões dele e de Israel Machado a partir da mesma música, que acabaram por ressoar ao longo do Colóquio e que, espero, possam continuar ressoando.

Agradeço às/aos autoras/es participantes da presente publicação, às/aos demais colegas que colaboraram com o I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP e à equipe do Grupo de Estudos em Etnomusicologia (GEETNO) por permitirem tantos e ricos encontros.

“Sacode o rabo, jacaré!”

*Laize Guazina*

*Curitiba, dezembro de 2013.*

## Referências

FOUCAULT, M. Foucault. In: FOUCAULT, M. In: **Ditos e Escritos V: ética, sexualidade e política**. RJ: Forense Universitária, 2006.

GALEANO, E. **Sangue Latino 2010**. Canal Brasil. Direção: Felipe Nepomuceno. Urca Filmes. Disponível em: <<http://vimeo.com/channels/sanguelatino/18746949>> Acesso em: dezembro de 2013.

GUAZINA, L.; GONÇALVES, P; SANTOS, K. P. *et al.* Etnomusicologia e formação acadêmica: reflexões sobre a experiência do Grupo de Estudos em Etnomusicologia da Faculdade de Artes do Paraná. In: **Anais do VI ENABET - Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. João Pessoa, 2013.

LIPSITZ, G. Meia-noite na Barrelhouse: por que a etnomusicologia importa agora. Tradução de Natalia Trigo. **Música e Cultura**, vol. 7, n. 1, p. 8-21, 2012. Disponível em <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/189>>

NEGRI, A. **La fabrica de porcelana**. Barcelona: Paidós, 2008.

TITON, J. T. Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, Vol. 36, No. 3, (Autumn, 1992), pp. 315-322.

TRAVASSOS, E. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 12, 11-19, mar. 2005.



## **“SACODE O RABO JACARÉ”: PROCESSOS DE GERAÇÃO DE AUTONOMIA E DISSEMINAÇÃO NA CULTURA POPULAR<sup>1</sup>**

**Itaercio Rocha**

Arte-educador, graduado em Artes Cênicas (FAP),  
integrante do Grupo Mundaréu e presidente da  
Associação Recreativa Cultural Amigos do Garibaldi e Sacis

Bom dia. Eu, na verdade, tenho a tendência de fazer todos vocês levantarem para a gente cantar e dançar um Jacaré Poiô, mas eu vou deixar para depois. Quem já dançou o Jacaré Poiô, por favor? Ah, tá legal, tá ótimo. Muito obrigado. Bem gente, primeiro eu quero agradecer e dizer que estou muito honrado de estar aqui nesta mesa. Fui aluno da FAP e sou muito grato à FAP, às descobertas, às trocas e aos diálogos que estabeleci aqui e continuo estabelecendo.

Bem, estou aqui para falar, na verdade, de uma mulher. Quando eu tinha dezessete para dezoito anos, conheci uma senhora chamada Almerice da Silva, que era conhecida como dona Teté. Dona Teté entrou na minha vida como uma lansa louca, daquelas assim que, bebia, fumava e falava sacanagem o tempo inteiro, mas principalmente cantava muito, dançava muito e tinha um prazer enorme em conversar, em contar histórias e fazer as pessoas dançarem e cantarem. A Almerice da Silva, uma neguinha baixinha, já de cabelos grisalhos na época, foi uma transformação na minha vida e em tudo o que estava ao redor. Uma das coisas que ela ensinou e que eu guardo até hoje era que, quando você perguntava para ela “e aí Teté, como é que vai? Tudo Bem?” Ela respondia sempre: “amargamente, mas alegre sempre”. E foi assim até o fim. Ao nosso último encontro, ela já na cadeira de rodas, já a gente carregando, já bem no finzinho: “E aí Teté? Como é que vai?” Fiz para provocar. Ela falou: “Alegre, sempre”, com voz arrastada e meio difícil, e a filha dela olhou pra ela e disse assim: “Você sabe com quem você está falando?” E aí ela me reconheceu. Eu fiquei tão feliz!

---

<sup>1</sup> O presente texto é uma transcrição feita por Guilherme Araujo e Kamylla Paola dos Santos da fala de Itaércio Rocha no I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum. A revisão final da transcrição foi realizada pelo autor, Itaércio Rocha.

Falar de Teté também é falar de alegria e dessa coisa que é o Jacaré Poiô, que é uma música que me salva sempre. Sempre que a gente está para baixo, ou que estou perto de alguém que está para baixo, ou dentro de uma situação de espetáculo que eu não sei o que resolver, ou dentro de uma palestra que eu não sei o que falar, eu falo do Jacaré Poiô. Isso eu tenho levado para o resto do mundo, para todo mundo que eu conheço. E Jacaré Poiô é essa potência mesmo, que eu faço agora essa analogia com o que penso sobre a cultura popular e as suas relações com o mundo. Por que ele se dissemina? Por que a cultura popular se dissemina? Por que ela resiste, apesar da negação dos órgãos oficiais de repasse de conhecimento e de produção de conhecimento, por que ela resiste apesar da mídia, da grande mídia, e do mercado de cultura cagar e andar para ela? Por que ela resiste e se dissemina sem ter esses meios? Sem ter respeito por esses sabedores e esses grandes mestres? Como eu costumo dizer: apesar do chicote, apesar do tronco, apesar das cadeias, a gente continua.

E aí eu pego essa canção que é assim: *Eu sou, eu sou, eu sou, eu sou Jacaré Poiô*, pode repetir: *Eu sou, eu sou, eu sou, eu sou Jacaré Poiô. Sacode o rabo Jacaré, sacode o rabo Jacaré, sou Jacaré Poiô. Sacode o rabo Jacaré, sacode o rabo Jacaré, sou Jacaré Poiô*. No mínimo duas vezes e as pessoas já estão cantando contigo. Mas observem, tem dois verbos apenas: ser e sacudir e não precisa de mais nada. Porque afirmar ser alguma coisa nesse mundo que te diz que você não é, é extremamente necessário. Saudável. E não diz *ser* apenas uma vez. Diz na primeira pessoa e repete dez vezes, se você cantar a canção inteira. Não é dizer: *Olha, eu sou...* Não! É bater no peito! Olhar no olho e dizer: eu sou, eu sou, eu sou, dez vezes! E não diz um verbo qualquer, diz: *sacudir*. Não é balançar, não é agitar, não é bulir, não é remexer, é sacudir! E aí você vê a força desta ação. Mas não é um ser qualquer que sacode e diz que é, é um jacaré. Jacaré está naquele campo dos dinossauros. Não é não? É *dinossaurico*. É uma coisa que você já olha com uma cara de: meu deus do céu, é pré histórico o negócio. E quando você pensa o jacaré, você pensa o quê? O rabo e a boca, ele é praticamente isso. Rabo e boca. Começo e fim. Baixo e alto corporal. Um gigante. Porque eu nunca penso em um jacarezinho, pequenininho, sabe? Que nem tinha na casa de uns tios meus, que era assim de dois palmos. Eu nunca penso em um jacaré de dois palmos. Eu sempre penso pra dois metros. Embora eu ache que nunca tenha encontrado um jacaré na

minha vida assim, de cara, um de dois metros. Mas, a gente sempre o pensa meio gigante. Então eu acho que, uma das coisas que faz com que estas canções, com que estes conhecimentos persistam, resistam, se disseminem e que gerem autonomia, porque a cultura popular não só sustenta a si mesma como ela vai sustentando o mercado da mídia toda. Porque desde a bossa nova, desde o novo rock, desde os grandes compositores eruditos, a bebida é aí pra quem faz essa referência. É lá que a gente vai beber.

Bem, esse meme de altíssimo poder, de replicação, de disseminação e de contaminação, meme aí usando o termo do Dawkins, lá da biologia, que é essa célula mínima com poder de grudar nos outros cérebros, chamado cacuriá, ou chamado cultura popular, é uma coisa que se dissemina porque tem estruturas que são exatamente isso, essa coisa que o Samuel falou, que é essa questão da mistura. Nunca está separada a música da dança, nunca está separada a historinha e o teatro e as artes plásticas, essa música vem sempre envolvida num visual muito legal, essa música vem sempre misturando, inclusive, manifestações entre si, porque o cacuriá, por exemplo, ele na verdade é uma suíte. Você vai encontrar desde valsas, forrós, cacuriás, toques do divino e atualmente andam se misturando muitas coisas, inclusive o rock'n roll. Essa mistura, não só das linguagens plásticas, teatrais, visuais, musicais, mas uma mistura entre sagrado e profano, uma mistura entre as etnias, uma mistura entre os espaços, porque isso tanto vai para o espaço público quanto para o espaço fechado. Esse poder de quem canta, toca e dança, geralmente. Além disso, tem essa coisa de que essa mistura vai favorecendo, porque ela se torna um sistema aberto, constante. Aquela coisa da roda em que todo mundo é aceito, onde as idades se misturam, onde as questões de gênero se misturam, está tudo ali, junto, na brincadeira popular. Isso faz dele essa questão da resistência, além de trabalhar com estruturas muito simples, entre aspas. Essa questão da rima, essa questão do ritmo, essa questão do movimento gostoso, saboroso, de sacudir, que vai fazendo e possibilitando as articulações mais diversas.

Acho que a cultura popular, as culturas populares, melhor dizendo, elas têm essa capacidade dessas articulações. Além disso, acho que tem uma questão que é mais fantástica ainda, que é a relação com a tradição. Aí a gente tem que tomar cuidado exatamente para não ficar repetindo apenas o passado. Pensar que tradição, na verdade, para a cultura popular, é aquilo que permanece porque

consegue se articular com o novo. O cacuriá só existe e permanece porque vai se articulando com as novidades. Vai se articulando com o que vai aparecendo. Tem gente do samba, rock gravando, tem gente se misturando, está chamando atenção dos pesquisadores acadêmicos e tudo o mais.

Mas eu acho que a coisa mais fantástica, na verdade, que eu acho que faz com que isso tudo perdure mais ainda, é a questão da alegria. Se a gente exercitar alegria, dentro desse panorama das articulações e dos sistemas abertos e dessa questão do meme mesmo, a gente vai ter um mundo melhor. Não é à toa. E não é alegria porque eu vou me alienar dos problemas que eu tenho, é alegria para resistir aos problemas que a vida apresenta. É alegria como forma de responder as agruras. Alegria como forma de pensar de forma mais sadia, os problemas que a gente está tendo, mesmo. Se a gente dançasse mais Jacaré Poiô, a gente teria menos guerra, com certeza. Esses caras que querem ficar invadindo o país dos outros a respeito disso e/ou daquilo, tinham que sacudir o rabo. Tinha que pegar em uma caixa e tocar, uma vez por dia, cinco minutos.

Mas a gente corre um sério risco, porque não bastassem todas essas agruras todas essas proibições em relação à festa e à alegria, a gente ainda tem que enfrentar agora umas bancadas intolerantes. Religiosos, apesar de a gente ter passado e vencido toda a Idade Média, agora a gente está dando de cara com pessoas que acham que tudo isso tem que ser banido, porque é coisa do diabo. Nós sofremos um sério risco de engessar tudo, de ir diminuindo o espaço da festa, diminuindo o espaço público para festa, para alegria, para responder as questões morais e religiosas que sabe Deus quem inventou! Ou os deuses que inventaram. Porque o Deus também inventou a alegria. E a gente tem que fazer com que o Jacaré Poiô consiga sacudir o rabo por mais tempo ainda, para a vida toda. Para que a gente possa pensar em dias melhores, ter esperança em dias melhores, em pessoas melhores. Viva Teté!

## **ORIN ORISA: CÂNTICOS AOS ORIXÁS**

**Israel Machado<sup>1</sup>**

Babalorixá, presidente da Unegro e  
dirigente da Comunidade Ilê Alaketu Asé Opô Aganjú

Como ele já me apresentou... Algumas pessoas aqui já me conhecem. Pra quem não me conhece eu sou presidente da Unegro, sou Babalorixá, estou sempre envolvido dentro de... dos movimentos... e, continuando um pouquinho, roubando um pouquinho da fala do meu amigo Itaércio... É, eu achei muito interessante você ter colocado a saudosa ou imortal Dona Tetê, Dona Teté do Cacuriá no assunto porque eu sempre imaginei isso, como pesquisado, não como pesquisador. Eu nasci pesquisado e me tornei pesquisador é... Pra me reconhecer melhor e uma das primeiras coisas que, que eu... absorvi ouvindo Dona Teté foi “tampe minha boca, segure meus braços, que eu balanço meu rabo! Não adianta, nada me parar”. É a minha vida, é a minha existência... Se me privar o direito de cantar, eu vou dançar... E se me privar o direito de dançar eu me arrasto, eu pulo, porque enquanto eu tiver vivo eu tenho como mostrar que eu estou ali. E eu acho... Eu fiquei bastante contente, quero agradecer até pelo convite de estar na mesa porque é... as primeiras vezes que eu ouvi como Babalorixá, como pesquisado, sobre a Etnomusicologia, a primeira impressão foi: que bom!

Nós temos um remédio pra tantas... para a cura de tantos preconceitos que barram tantas coisas, tantas coisas dentro das nossas vivências dentro das casas de Candomblé. Me propus... Conversei com os meninos e me propus vir falar aqui sobre os Orins, sobre os cânticos sagrados que seriam os cânticos é... que são cantados às divindades do Candomblé. Isso vindo, né... que nós já sabemos de várias etnias da África. Então os Bantus trouxeram os nossos Candomblés de Angola, que nós chamamos... As nossas festas angolanas e que reverenciam os seus inquices, que são as suas divindades através dos seus cânticos. Assim como

---

<sup>1</sup> O presente texto é uma transcrição feita por Pedro Gonçalves, com revisão de transcrição de Rafael Gustavo de Oliveira, da fala de Israel Machado no I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum. Esta transcrição teve sua revisão final realizada pelo autor, Israel Machado.

os fões, os daomeanos, assim como os ketuanos, os yorubás trouxeram os seus cânticos sagrados. Mas dentro do Candomblé, é... ou dentro das comunidades de Candomblé, é muito difícil falar em cântico sagrado. O que é um cântico sagrado? Pra mim qualquer canto é sagrado. Porque o canto é o remédio da nossa alma. Então, enquanto é... banalizavam esse tempo, é, século XVIII, enquanto ainda era banalizado as outras culturas antes da existência da Etnomusicologia, é... nós tivemos que nos preparar de alguma forma. E essa forma que nós nos preparamos na época enquanto escravo, a linguagem cifrada que traz o Cacuriá, que traz o tambor, que traz o samba de roda, é... Ela não morreu quando houve a libertação desses escravos, digamos, enquanto “são escravos” é a maneira que colocam.

Com a abolição ela não morreu. Nós tivemos que fortalecer essa situação. Ainda hoje nas casas de Candomblé é... são resolvidos a maior parte de nossos problemas do cotidiano mesmo, problema do dia a dia... é a mulher do fulano que olhou pra mulher do beltrano, é o arroz que faltou na casa do ciclano e o beltrano resolveu levar o feijão... Essas coisas que são discutidas no dia a dia da comunidade são... na maioria das vezes resolvidas... Aqui algumas pessoas presentes já... já usei isso como exemplo, já mostrei a algumas pessoas presentes aqui hoje como, até mesmo o Ita que me conhece já há algum tempo, a Flávia Diniz, ou que viram... Nós nos resolvemos no samba... Então, acabou a festa, o cântico sagrado, nós estamos lá cantando pra celebrar a nossa vida. Então, é... nós cantamos pra... “ai, mas é aquela religião com candomblé, é aquela religião que tem o sacrifício do animal...” É! E nós cantamos até pro animal morrer! Então como nós cantamos pro ser humano morrer também nós cantamos no enterro dos nossos amados, nós cantamos quando estamos tristes, quando estamos felizes, quando estamos é... preocupados, quando nós queremos nos estrategiar, nós usamos dessa linguagem cifrada não só é..., dentro das manifestações, de brincadeiras de cultura popular como é, dentro dos sambas que todo fim de festa de candomblé acontece uma brincadeira... É, como o samba de roda ou o samba de caboclo... E nessa linguagem cifrada, nós acabamos resolvendo os nossos problemas, nos estrategiando e isso pra nós é sagrado. É sagrado sim! Porque resolve a nossa vida. Porque nós não precisamos ainda... Não precisamos novamente... pegar em armas, não precisamos provocar guerras, nós ainda cantamos Jacaré Poiô pra poder resolver, os nossos problemas. Pra entender melhor o que nós estamos vivenciando

naquele momento. E essa banalização que houve... com as outras culturas é... Quando só existia a Musicologia, foi muito importante para a formação é... dos quilombos pra nós, pra formação das casas de Candomblé e pra sobrevivência também, porque muitas vezes, nós ainda hoje não podemos falar na frente é...

Quando eu classifico branco e o negro, eu tô falando na verdade, é o costume já... Eu tô falando do cultuante ao Orixá, do pertencente ao Candomblé e do não pertencente ao Candomblé. Então algumas coisas nós não podemos falar porque nós não vamos ser entendidos. Porque ainda dentro dos olhos do homem branco do século XVIII, ainda mantém impregnado no imaginário de muitos de nós de que o que é certo e do que é errado. Então como se a noite, né, fosse o perigo de tudo e o dia é maravilhoso. Né... O Demônio é ruim, Deus que é bom... A mulher não presta; o homem tá certo... Então essa coisa impregnada no imaginário não nos infectou. Então, é, dentro das casas de Candomblé algumas coisas não são compreendidas. Então, por exemplo, tem um, é... Cânticos sagrados, é... vou usar um só como exemplo, aqui, mas é... *Ominanaió ôlo obó é nanaió Ominanaió olôobó, é nanaió*. “O líquido que verte de sua vagina é alegria do mundo”... E isso é um cântico sagrado à divindade Nanã. É, uma divindade daomeana, que se instalou aqui no Brasil primeiro quando chegou, se instalou primeiramente no Maranhão, porque foi resgatada das divindades, dos Voduns, Fões, de Guesô, então como o Maranhão é, tem uma ligação forte com Ashanti, é... acabou se instalando essa divindade lá... É uma divindade muito sagrada. Então, o que nós queremos dizer com isso? O que seria de nós, todos aqui presente, se nós não tivéssemos tido a dádiva deste líquido vaginal que propôs o óvulo que nos deu a vida. Então é isso que o africano quer falar, é isso que o brasileiro quer falar quando tá cantando nos seus Candomblés... Mas muitos dos nossos cânticos não podem ser traduzidos ainda hoje porque vão ser mal interpretados sim. Eles vão ser olhados como pornográficos... como diabólicos, assim como as nossas divindades... Assim como a gente tá cansado de saber que Exu entrou no Brasil e logo foi associado, logo foi demonizado. Não só no Brasil... Não só no Brasil... Na própria então, Ilha de São Domingos, é... pelo mundo afora Exu foi demonizado. Por quê? Ele representa o falo. Então, quando você entra dentro de uma casa de Candomblé você vê um pênis gigante, aquele é Exu e aquele povo tá rezando naquele, na frente daquele pênis? “Meu Deus, isso é uma aberração!” E nós viemos da onde? Exu é pra nós languir. Ele é o nosso Adão. Ele é

o primeiro dos homens nascido na África central. Foi o primeiro a emitir um som, o primeiro a bater... Foi através dele se batendo... Exu quando se apresenta dançando na sala ele se bate muito... Mas, é o quê? A percussão. É a forma dele emitir o som dele. E várias divindades se apresentam dessa forma. Mas eu não falo que sagrado é só o que acontece na religião. Eu acredito que o sagrado é o Jacaré Poiô sim... Então, como pesquisado, às vezes eu noto que o pesquisador devido a esse poder, é, o poder acadêmico, o título acadêmico, assusta o pesquisado. Porque às vezes vem e impõem. Então eu até queria pedir como pesquisado assim, ou aconselhar como pesquisado a ter a maior cautela com isso pra não impor é... e pesquisar primeiro. Porque esse já foi um erro que foi cometido no passado com a Musicologia e a gente não pode... Eu sei que eu não sou ninguém pra falar isso aqui, mas eu vivencio isso.

Há 32 anos eu sou iniciado no Candomblé. Há 18 anos, desculpa... Há 22 anos eu sou Babalorixá... Eu dirijo a casa a qual eu frequento e que existe, a qual eu comando que existe há 38 anos já de existência. Então tem que se tomar muito cuidado, porque uma verdade tem várias formas de ser vistas. Então, pra que a gente não perca esse caminho... Porque a é... A Etnomusicologia entrando nas nossas vidas, agora, da maneira, da forma como ela está entrando é, dentro do social, trazendo essas informações, indo até o pesquisador, isso eu acho muito bonito... Eu conheço muita gente daqui de dentro e algumas pessoas que estão presentes aqui que eu vi fazer isso... Retirar é... O que pode e o que não pode daqui de dentro e levar pra pessoas que parece... as crianças, ou algumas pessoas que não têm a menor informação ou... mas entenderam na hora... Vestiram aquela roupa na hora. Porque é a vida deles... É a nossa vida... Vocês só estão nos ajudando a compreender o que nós, é... falamos e colocamos pra fora através dos nossos cânticos, das nossas danças. E isso é muito importante. Isso sim não é uma aspirina, é um tratamento contínuo pra cura desse preconceito, dessa demonização que fazem em cima. Porque hoje não é qualquer um que pode dançar, é... um Cacuriá... Eu mesmo... Nós já vimos Tambores de Crioula sendo apagados, o fogo apagado... Então, é... Meu filho Ângelo, do Maranhão, tocando Tambor de Crioula, as pessoas falando: “O senhor dá um passe? O senhor me benze?” Não... Nós não somos benzedores, nós não damos passes, nós não... Nós estamos brincando... Nós estamos celebrando a vida. Nós também somos atores, nós também somos



cantores. A única diferença é que os nossos professores foram os nossos sacerdotes e que o nosso diretor é Eledumaré, Deus. E nós estamos aqui para apresentar pra Ele. E esse show só vai acabar o dia que Ele quiser. Então, nós estamos ainda nos preparando pra isso.

Eu acho importante esse encontro, esse Colóquio, até pra dar início a uma nova era de dentro da Musicologia e principalmente com a força que a FAP tem, essa marca que a FAP tem de ter quebrado... E graças a Deus essas pessoas que nasceram aqui dentro como Itaércio... Desculpa, eu vou ter que citar nomes... Mas como Itaércio Rocha, como Flávia Diniz, como Daniela Gramanni, Roseane Santos, e muita gente... Kamyllinha, esse povo todo, Pedro Gonçalves... Esse povo todo que mantém e que leva pra fora esse remédio pra nós... Isso é um conforto. Eu não canso de agradecer, agradeço sempre a eles por saberem pesquisar e isso é uma marca registrada da FAP. Vocês estão de parabéns pela delicadeza em que vocês abordam o pesquisado.

Tá... Então, eu acho que por enquanto pra me apresentar era isso que eu tinha a falar. Mas é... concordo também, que quando eu cheguei estava comentando sobre esse assunto... A importância de projetos ligados às traduções, é... ou talvez, não sei, tablaturas, dos próprios cânticos ainda usados, porque os nossos cânticos reproduzem também, por exemplo, a Roda de Bani, reproduz também é... todo o princípio de dinastia de várias etnias africanas. Então, os Voduns trazem no seu cântico toda a história da construção de Ghesô. Se você vai até o Fanti-Ashanti no Maranhão, você vai assistir a uma festa, “ah, ouvi um monte de coisa que não entendi, vamos procurar traduzir...” você vai reconhecer a terra de onde veio aqueles voduns, vai reconhecer o Daomei, assim como foi das várias etnias: Candomblé de Angola, Candomblé de Ketu... Então essas pesquisas também nos fortaleceriam muito e evitariam de que todo fim de semana tenha um camburão na porta da nossa casa, ou alguém sacudindo um portão com várias bíblias e gritando coisas... Então isso realmente eu acho que nos dá uma liberdade imensa de viver. É cantar... Cantar muito, dançar muito, se expressar muito, porque nós só temos um momento pra ser feliz e é aqui. A gente veio pra ser feliz, mas a gente corre atrás de prejuízo... “Ai, tava correndo atrás do prejuízo”... Não tem que correr atrás do prejuízo. Tem que correr atrás da alegria. E entender a alegria, e conhecer a alegria, e saber

sacudir o rabo do Jacaré Poiô nas horas que se precisa. Desculpa, Itaércio... Roubei todinho o seu Jacaré Poiô. Bom dia pra todos nós. Obrigado.

## MÚSICA, POLÍTICA E SOCIEDADE EM MOVIMENTO; DESAFIOS E POTENCIAIS DA CRISE GLOBAL

Samuel Araujo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Os contextos variáveis, social e historicamente, em que os sons e a escuta humana interagem, produzindo as mais diversas sensações e pensamentos, desafiam a produção teórica em geral a dar conta de realidades que, ao menos aparentemente, comportam mais dessemelhanças que semelhanças entre si. Noções tão familiares em determinado espaço social que inclui o mundo acadêmico, como “música popular” ou “música independente”, podem resultar vazias de significado em dadas situações de baixo ou nenhum consumo de produtos industriais de aparente onipresença no mundo globalizado. Nesse sentido, e como provocação inicial, proponho aqui uma questão difícil, que exige um enfoque simultaneamente diacrônico e sincrônico, além dos compartimentos disciplinares ainda estanques: quais as matrizes e implicações da percepção hoje relativamente generalizada de o mundo atravessar uma crise global, com ampla evidência nos campos econômico, político e social, e tal crise afetaria e seria afetada pela produção de música em seus mais amplos matizes. Quero, com isso, colocar a possibilidade alternativa de o termo “música” significar algo além de uma discussão entre pequenos e grandes produtores privados, individuais e coletivos, e sinalizar potenciais e desafios à construção coletiva de alternativas de vida social mais justas, democráticas e sustentáveis.

Mais que arriscar respostas a esta difícil questão, tentarei situar alguns processos histórico-sociais pertinentes à busca por respostas plausíveis, explorarei aqui três ideias-chave, a saber:

1) que a gênese, difusão e hegemonia de termos como “música” e seus correlatos, como “música popular”, “música erudita” etc. foram em outros tempos e lugares uma parte ativa, e hoje funcionam como uma espécie de memória, de **crises anteriores** de maior ou menor proporção que a assinalada acima, mas que geraram práticas, discursos, saberes e instituições (uma práxis sonora, em Araújo 2008) que

foram “naturalizadas” ao longo de séculos em escala global, embora sempre enfrentando focos de resistência localizados, de variados tipos e graus de eficácia;

2) pode-se falar em **crises macro**, que transformam profundamente a base material e imaterial das relações humanas e também não-humanas, aí incluída a “música”, a partir de relações de produção e regimes de propriedade (por exemplo, a própria submissão de fazeres sonoros diversos a noções arbitrárias de “música” e “artes”), e **micro**, que produzem reordenamentos pontuais contínuos com vistas a equilibrar ao máximo as relações sociais dentro do que seja possível em determinada conjuntura de produção material e determinado regime de propriedade (por exemplo, a expansão e diversificação de repertórios e agentes culturais do mercado global de música, como ocorrido com a assimilação da assim chamada “world music”);

3) em consequência das ideias anteriores, propor, não sem a devida cautela, que, ao falarmos da crise atual, talvez estejamos lidando com uma **metacrise de proporção macro**, que sinalizaria, de fato, o início do fim do prazo de validade da crise anterior, crise esta que abriu caminho à hegemonia progressiva e global do capitalismo em sua contínua metamorfose rumo à aparente autofagia que hoje presenciamos com a devida perplexidade (este seria o caminho percorrido, por exemplo, desde o surgimento da ideia de propriedade privada e, em grande medida individualizada, de mercadorias musicais até a atual escalada incontrolável de quebra com os parâmetros da mesma).

Essa linha de argumentação implicará também revisitar, ainda que de modo sucinto e assumidamente simplificador, tópicos da literatura crítica sobre o campo aqui proposto, tais quais: a música como signo e valor, trocas, vendas e mercados, papéis sociais, formas de mercadorização etc. Após abordar alguns dos desafios da atual crise, concluirei com uma projeção de potenciais alternativas a modelos monopolistas de mercado de música centrado em balancetes e gráficos de venda, rumo a uma economia afetiva, com papel ativo reservado à mediação de conflitos, entre produtores de sentido.

### **Crise originária? Música vs. culturas sonoras localizadas**

Uma contribuição decisiva do campo da etnomusicologia, com seus mais de 100 anos de inter e transdisciplinaridade, ao estudo das múltiplas imbricações entre

música, política e sociedade tem sido demonstrar como diferentes grupos humanos, em distintos contextos histórico-sociais, concebem e desenvolvem práticas sonoras mais ou menos relacionáveis a ideais sobre o que venha a se chamar de música, ideais esses formulados hoje a partir do Ocidente industrializado e pós-industrial. Quiçá os mais intrigantes exemplos de tal equação sejam precisamente aqueles que apresentam enormes desafios, em termos acústicos e/ou estéticos, a sua validação como música (“essa sonoridade que me é estranha seria também música?”) ou os que são confrontados por argumentos de resistência pelos que se relacionam organicamente com sua história e as cultivam num sentido culturalmente restrito (“isso parece música para mim, mas os nativos recusam este rótulo”).

Sugiro, portanto, que, ao abordar o lugar da música na atual perspectiva de crise global, nos movemos entre o que se pode imaginar como consensos negociados por seres humanos em tempos e territórios relativamente reduzidos – ou mesmo, hoje, à distância por meio virtual – que chamaremos aqui de **culturas sonoras localizadas**, e uma ampla e desterritorializada negociação de significados, relativamente autônoma em relação aos processos sociais concretos a que se refere, que se pode convencionar e de fato se convencionou historicamente chamar de “música”, até mesmo quando inexistente uma palavra equivalente em determinada língua ou dialeto (ex. Tiv Song).

No entanto, entre “música” como convenção social amplamente naturalizada e sua validação como conceito para uso acadêmico, de pertinência universal a toda e qualquer cultura no tempo e no espaço, vai uma enorme distância. É precisamente aí que identifico um momento de crise de proporções globais anterior à atual, abrangendo o conjunto das relações sociais, momento duradouro que tem início com a noção de “música” como um domínio singular da vida social na Grécia antiga, e se insinuam ideologias e práticas persuasivas, ou mesmo se impõem violentamente, como síntese de culturas sonoras localizadas, dispersas e que podemos até imaginar resistentes a comparações entre si, que passam a ser subsumidas a um conceito em construção, “música”, que corresponde a uma unidade arbitrária para intermediação de trocas, como uma espécie de **moeda**. Em outras palavras, vislumbramos aqui algo para além do valor-de-uso dessas culturas sonoras localizadas e sua inserção, plena, parcial ou potencial, como **valor-de-troca** ou mercadoria.

Desdobra-se, assim, por séculos a história das relações socialmente construídas entre música e mercado, mas é dentro dos marcos das sociedades em que se consolidam sistemas de produção de tipo mercantil e capitalista que tais relações, sob a forma de determinadas práticas e categorias de discriminação, se organizam e naturalizam a ponto de muitos entenderem ser inútil um exercício de desnaturalização do termo “música” como o aqui proposto.

Enquanto o mercado, nessa acepção de espaço socialmente construído para troca, compra ou venda de bens, toma historicamente muitas formas desde a exposição física direta, perante o olhar público, de artefatos humanamente concebidos ou ainda de formas de vida transformadas em mercadoria (humanos escravizados, animais, plantas etc.) até o balcão virtual de hoje, em exposição a consumidores individuais situados à distância, não raro em recintos privados, as mais variadas modalidades de música assumem a condição de mercadoria e se transformam, enquanto atividade produtiva, ao longo do tempo. Uma síntese influente e premonitória dessa história encontra-se no livro seminal de Jacques Attali, *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique* (ATTALI, 1977), que chega a propor, num momento em que as redes virtuais ainda se encontravam em estágio relativamente incipiente, perspectivas de muita atualidade hoje sobre as relações entre música e mundo virtual e suas implicações para os regimes de propriedade privada.

Outra importante acepção de mercado a se considerar aqui surge da discussão aberta na obra de Pierre Bourdieu acerca da existência, entre muitas sociedades contemporâneas de tipo não-mercantil ou não-capitalista, de sistemas de atribuição de valor relativo (valor-de-troca) homólogos aos que se desenvolvem a partir dos sistemas mercantis e capitalistas. Segundo o autor (BOURDIEU, 1992), dirigindo sua crítica a determinada perspectiva marxista de primado das determinações econômicas *stricto sensu* sobre o conjunto da vida social, tal constatação não somente autorizaria a pesquisa sócio-antropológica a reconhecer o mercado de bens simbólicos como dimensão ativa fundamental da vida social, mas exigiria do campo acadêmico estudar esse mercado mais a fundo, de modo a não incorrer em essencializações mistificadoras acerca das formas de opressão e dominação sociais contemporâneas e sua eventual superação. A produção simbólica

é, portanto, assumida como um terreno crucial de mistificação das relações sociais e instância decisiva das lutas políticas anti-dominância em seus múltiplos âmbitos.

Assim, teríamos, por um lado, um mercado de bens simbólicos envolvendo trocas cujos critérios de valoração são negociados coletivamente e operados por indivíduos, mas que, em muitas situações do mundo globalizado, interfere e é interferido por outro, o mercado em que unidades monetárias reconhecidas entre as partes arbitram lutas políticas mais ou menos intensas entre interesses conflitantes, idealmente os camuflando. Mais uma vez, devemos lembrar o papel dos eufemismos, o que jamais se pronuncia positivamente, na economia das trocas simbólicas desvendada por Pierre Bourdieu.

A meu ver, um exemplo claro dessas distinções e, simultaneamente, das convergências entre tais acepções de mercado estaria bem expresso na noção de direito autoral, em que as partes interessadas (criador de uma canção, artista que a grava, indústria fonográfica, sistemas de difusão de massa, consumidores, órgãos arrecadadores de direitos) travam relações permanentes de potencial conflito sobre o quanto cada um está disposto a pagar ou receber, conforme o caso, nessa relação simultaneamente simbólica e financeira entre investimento e retorno. Para o consumidor, por exemplo, o preço a pagar pelo produto final, digamos, o quase falecido CD, pode ser alto em decorrência dos valores agregados embutidos em seu preço final ao consumidor, incluindo aí os direitos autorais a serem pagos, mas ser visto dentro de certa faixa de poder aquisitivo como mais compensador em comparação com outro produto mais barato, por seu conteúdo ter um valor subjetivo maior para quem o compra. Já o criador da canção, para quem um retorno em direitos autorais em geral na faixa de 10% sobre as vendas de uma música gravada é vista como um **ótimo** negócio, poderá eventualmente considerar um **bom** negócio concordar em receber uma taxa de retorno menor por música, caso lançada por uma grande e prestigiosa empresa multinacional, principalmente nos casos hipotéticos de baixo poder de barganha do artista: um início de carreira ou desprestígio relativo do gênero em que a música é enquadrada. Tais conflitos de interesse, mais ou menos explícitos, são administrados por meio de relações monetárias estabelecidas em contrato, interferidas direta ou indiretamente por políticas públicas, e seus resultados penderão favoravelmente para aqueles interesses representados por grupos mais organizados e em posição de força, como, por exemplo, associações de empresas

de produção de conteúdo, (selos, gravadoras, editoras de partituras), sociedades e outros organismos de arrecadação ou proteção de direitos autorais, representação parlamentar, órgãos e agências governamentais nacionais ou intergovernamentais internacionais etc. (para uma análise exaustiva e esclarecedora do caso brasileiro entre as décadas de 1950 e 1990, cf. MORELLI, 2000).

Abordagens de aspectos selecionados desse complexo quadro de relações entre música e mercado em diferentes contextos espaço-temporais transbordam de diferentes campos de saber, tonando difícil senão impossível uma resenha crítica mais exaustiva da mesma no espaço desta palestra. Atrevo-me, porém, a esboçar aqui uma necessariamente sintética tipologia de situações geradas a partir das relações entre música e mercado já em contextos mercantis e capitalistas, foco mais específico deste trabalho, com referência em bibliografia selecionada.

Uma delas, quiçá a mais antiga, mas readquirindo vigor no mundo contemporâneo e em especial no Brasil, seria a de **mecenato**, em que o artista recebe benefícios de um patrono individual ou, mais comumente hoje, institucional ou estatal (editais, bolsas), que assegurem, ou contribuam parcialmente a assegurar, sua sobrevivência (ver WALLIS e MALM, 1984; VICENTE, 2006). Em seus primórdios na história, tal relação não envolvia necessariamente pagamento em moeda, mas retribuição em bens e serviços, eventualmente prestígio, donde poder-se dizer que, em alguns casos, a dimensão simbólica não deixava de existir em decorrência da relação de troca material mais típica das formas incipientes de mecenato, como a manutenção de músicos como serviçais nas cortes europeias, da Idade Média até pelos menos o século XVIII.

Outra forma relativamente antiga, ainda vigente hoje e revigorada recentemente pela crise da grande indústria fonográfica, se reporta à apresentação de música em estabelecimentos públicos de serviços, não destinados exclusivamente a este fim<sup>1</sup>, compreendendo o pagamento monetário direto ou indireto dos frequentadores aos músicos (por exemplo, passar o chapéu entre os assistentes ou negociar um cachê junto aos donos de um estabelecimento). Tal forma participa da configuração, na Europa do século XVIII, do assim chamado

---

<sup>1</sup> Ver Vicente, 2006, e Matos, 2008, para dados sobre a retomada do *show* ao vivo como esteio da atividade fonográfica face à queda em vendas de CDs e DVDs industriais; ver Attali, 1977, sobre a economia política do que chama rede de representação; e Turino, 2008, sobre a estética e dinâmica dos processos sociais de apresentações musicais em formato mercantil.



espaço público (HABERMAS, 1989), uma esfera relativamente autônoma de convívio entre as diferentes classes divididas econômica e socialmente. Reforça também a abertura de outras possibilidades de inserção no mercado, como, por exemplo, para agenciadores de apresentações musicais, atividade que, até hoje, tanto pode ser exercida pelos próprios músicos interessados em tocar quanto por agentes intermediários de mercado. [no último Rock in Rio, o papel da prestação de serviços complementares – hotelaria, transportes, alimentação, outras formas de entretenimento etc. – foi ressaltado pelos próprios organizadores de modo inusitado e sugerindo equivalência ou mesmo precedência a eventual significado artístico].

Como reflexo da inserção incipiente da música em relações de mercado, surge entre estas uma terceira forma, a editorial, de início, restrita à produção de partituras impressas em lito e xilogravuras, com a função básica de tornar possível, por meio de uma representação gráfica relativamente eficiente, a reprodução do discurso musical. Esta função é diversificada, mas não abandonada, desde o final do século XIX, com o surgimento dos mecanismos de registro sonoro sobre suporte físico (cilindro, disco, fita magnética, CDs etc.), que se torna pouco a pouco a forma hegemônica de mercadoria musical.

Um inventário seletivo das fontes pertinentes sobre a percebida crise atual leva-nos a aspectos relevantes da crescente e diversificada inserção da música em relações de mercado, tanto para o quadro internacional quanto para o mais especificamente brasileiro:

1) o mercado da música (no sentido de espaço socialmente construído para troca, compra ou venda) pode envolver desde trocas gratuitas de experiências musicais (sentido mais amplo de mercado de trocas simbólicas do sociólogo Pierre Bourdieu) à compra e venda de produtos (sentido mais comum de mercado), donde seria de capital importância prestarmos atenção às relações de equilíbrio e eventual desequilíbrio entre ambos na sociedade de mercado, assim como ao desenvolvimento de instrumentos políticos e jurídicos para mediar tais relações;

2) qualquer formulação política mais abrangente acerca do mercado de música deve atentar para que tal mercado, embora centrado por muito tempo em torno do registro sonoro sobre suporte físico, abrange muito outros aspectos que diversificam a oferta não só de produtos mais diretamente relacionados à música (instrumentos, métodos de ensino, partituras, shows), mas também serviços como

empresariamento de artistas, “turismo cultural”, fontes financiadoras públicas (ex.: leis de incentivo) e privadas (ex.: ONGs) etc. A propósito, a participação das ONGs como espaço de mercadorização da música em ambos os sentidos aqui explorados se mostrou extremamente relevante numa pesquisa quantitativa realizada em 2006 pelo coletivo de pesquisa Musicultura, formado por uma maioria de moradores e existente há oito anos na Maré, conjunto de favelas do Rio de Janeiro, cujos resultados são objeto de artigo na coletânea *Nas bordas e fora do mainstream*, organizada por Micael Herschmann e no prelo.

3) o que alguns estudiosos (como Morelli e Vicente) chamam de expansão contínua e crescente segmentação do mercado no mundo e, com certo atraso, no Brasil, traduzidas respectivamente em ofertas de novos artistas e abertura cada vez maior para novos nichos de mercado e novas categorias de atribuição de sentido, o que implica em novas denominações de gênero musical. As tendências emergentes, face à imprevisibilidade de seus resultados, tendem a reforçar selos e gravadoras menores, desestabilizando a onipotência dos monopólios, embora os mesmos continuem a desenvolver mecanismos de controle em que pese o processo aparentemente irrefreável de descentralização da produção e circulação de bens simbólicos;

4) relação forte, para o bem e para o mal, entre a indústria da música e o desenvolvimento de novas tecnologias. No ano de 2006, em que foi aplicada a pesquisa quantitativa na Maré apresentada na coletânea já citada, as estatísticas da ABPD já registravam simultaneamente o aumento das vendas de música por meio digital, visto como positivo, embora ainda insignificante (7,2%) em relação ao total de vendas do ano, em meio à queda considerável de vendas de CDs e DVDs, atribuído ao impacto negativo da cópia digital não autorizada de CDs/DVDs (“piratas”) e do compartilhamento gratuito não-autorizado de arquivos (*download*) nas vendas da indústria formal da música;

5) a lentidão e consequente atitude defensiva da grande indústria globalizada em gerar modelos consolidados de negócio pela internet, em contraste com a proliferação de formas e plataformas de compartilhamento, bem como de iniciativas não-governamentais de gerar novas formas de administração de direitos (ex. *Creative Commons*). Tanto quanto possível a pesquisa na Maré sugere também sintonia relativa dos dados locais sobre uso de cópia física digital (o produto “pirata”)

e compartilhamento em rede àqueles obtidos nos levantamentos apresentados pela indústria fonográfica;

6) como desdobramento do item anterior, a ascensão recente do mercado de espetáculos e eventos culturais a principal fonte de remuneração das partes envolvidas no negócio musical, invertendo sua condição de sub-produto da indústria fonográfica a indutora do consumo de CDs e DVDs. Assim como o compartilhamento em rede e cópias físicas não-autorizadas de música, seu volume é difícil de mensurar, pois envolve amplo espectro de informalidade, sendo, portanto, mais extenso que o registrado em levantamentos estatísticos oficiais (observe-se que a pesquisa na Maré permite um levantamento, ainda que incipiente e provisório, desse tipo de dado no Brasil) (GRUPO MUSICULTURA, 2011).

7) o atraso relativo no Brasil, em relação aos países industrializados com maior poder aquisitivo *per capita*, da inserção do jovem como principal consumidor de registros sonoros sobre suportes físicos, algo que, no Brasil, só ocorreria a partir dos anos 90 (o texto de Rita Morelli examina isso, relacionando este dado com o progressivo e penoso processo de redemocratização);

8) aspecto mais óbvio, porém necessário citar, predominância do repertório cantado sobre o instrumental como objeto de negócios no campo da música;

9) predominância esmagadora no Brasil (quase 80% em média) do produto nacional (gravações feitas no país por artistas brasileiros) sobre o internacional (o "produto" que apenas é prensado e distribuído aqui, pois as matrizes já vêm prontas do exterior do país, incluindo gravação, design do CD, material de divulgação etc.)

10) a necessidade prioritária de classificações de músicas e artistas por gêneros para organizar e estimular o consumo de produtos musicais, ao lado da enorme dificuldade de tanto a indústria quanto o comércio fazerem isso com algum grau de precisão, pois as denominações de gênero musical (samba, pagode, sertanejo etc.) não são jamais inquestionáveis. Como argumenta Trotta (2005), a partir de um estudo de caso de uma loja na Zona Sul do Rio, isso gera uma relativa liberdade para que cada indivíduo, de acordo com sua experiência particular em determinado contexto social nomeie o gênero de uma gravação que ouve de maneira diferente da de outro ouvinte da mesma gravação [não é, portanto, totalmente livre]. Nesse aspecto, chamará a atenção, na análise da pesquisa quantitativa na Maré (GRUPO MUSICULTURA, 2011) o caso da categoria

“romântica”, pouco citada isoladamente, mas, enquanto conteúdo de texto e índice de performance artística, bastante presente no trabalho de alguns dos 10 artistas mais citados não enquadráveis exclusivamente como “românticos” (p. ex., Alcione/samba, Ana Carolina/pop, Zezé di Camargo e Luciano/sertanejo, Djavan/MPB). Demonstrou-se também, na pesquisa em questão, sintonia com os padrões nacionais de exercício relativamente autônomo de sistemas classificatórios (taxonomias) de gêneros musicais por cada indivíduo respondente ao questionário. Uma variante interessante de tal autonomia é a classificação ou não de cantores ou grupos musicais em determinados gêneros (evangélico, funk) como “artistas”, conforme já discutido pela literatura;

11) segmentação radical do mercado paralela à descentralização das decisões, frutos de relação mais horizontal e complementar entre setores monopolistas e minoritários, visto por alguns analistas (VICENTE, 2006; MORELLI 2008), como relacionado à diluição do papel geopolítico dos estados nacionais e à intensificação relativa de opções culturais pluralistas em âmbito internacional, com o ecletismo musical passando a significar distinção positiva entre as elites, algo que, no passado, foi associado ao gosto exclusivo por certos gêneros (por exemplo, só gostar de clássicos ou de jazz). Seria essa, então, a face esperançosa da globalização? Para o ano de 2006, tanto os dados divulgados pela ABPD quanto a pesquisa na Maré confirmaram a segmentação. Segundo a ABPD, os gêneros mais vendidos naquele ano foram: pop (34%), religioso (13%), samba (13%), MPB (8%), axé (4%) e todos os outros abaixo do axé somaram 7%. Os resultados da Maré (isto é, Nova Holanda e Baixa do Sapateiro) para artistas e gêneros preferidos confirmam a tendência à segmentação radical acima apontada, com independência relativa em relação à indústria fonográfica (exemplificada principalmente pelo destaque ao funk e forró entre os gêneros e à banda Calypso, entre os artistas).

12) Os dados da pesquisa na Maré destacam ainda a demonstração de força do que Morelli (1991, 2008) classifica, apoiada em conceituação de Renato Ortiz, como cultura nacional-popular (representado por gêneros consolidados desde as décadas de 1930 e 1940, samba, sertanejos ou forró) vs. o internacional-popular (principalmente o pop, rock, de grande vendagem, para Morelli, 2008, a partir da década de 1990; para Vicente, 2006, desde a de 1970).

## **Metacrise: um ensaio aberto de novos arranjos sociais**

Tema central ao pensamento europeu desde a antiguidade, a noção de música enseja um debate e problematização em torno de sua eventual universalidade, sua consolidação como um objeto de estudo palpável e conseqüente disciplinarização. Pontos de inflexão importantes nesse sentido são a filosofia grega, o Iluminismo e seus efeitos tardios, como, ao final do século XIX, a assim chamada musicologia comparada. Reduzindo ao extremo uma interpretação possível de todo esse processo longo e complexo, poderíamos dizer que, desde a antiguidade e ao longo da era moderna, enquanto se refinavam os mecanismos da razão europeia para equacionar e disciplinar todo o mundo sensível, mais se expandia sua percepção de existência, entre a grande variedade de povos subjugados pelo poder colonial, de outros modos de pensar e agir igualmente sensíveis, mas cujas respectivas lógicas não somente escapavam ao entendimento racional europeu, mas, principalmente, contestavam sua pretensa superioridade, opondo-lhe resistência ativa crescente e algumas derrotas contundentes. É em tal contexto que surgem, como contraposição à razão unilinear e unilateral de matriz europeia, perspectivas teóricas pós-coloniais que, sem ignorar tal matriz de pensamento, o submetem a crítica a partir de distintas matrizes culturais. Esse processo, ainda em curso, envolvendo profundas transformações econômicas e sociais em escala antes inimaginável (por exemplo, Índia, China, Brasil e Japão têm hoje, conjuntamente, muito mais reservas internacionais que EUA e Europa, juntas), é de suma importância para nosso debate sobre as interrelações entre música e mercado no contexto da recente crise econômica, pois a temática da “independência” se coloca justamente no estágio inexorável de consciência global da interdependência entre mercados, mas também entre movimentos sociais, e de reajuste de poder nas relações internacionais, ainda sem conseqüências previsíveis a médio e longo prazo.

Um dos aspectos, a meu ver, cruciais, mas pouco discutidos quando se trata do mercado de música, é o papel incisivo dos sistemas institucionalizados de ensino no Ocidente e hoje disseminados pelo mundo afora na propagação da ideia de música no sentido europeu da palavra, como um dos campos artísticos de distinção de um saber erudito como oposto às práticas empíricas de setores populares do próprio continente europeu e de culturas que ainda guardavam idiossincrasias em

relação às inicialmente voltada à transmissão de saberes restritos à música de concerto e pouco a pouco, graças se abrindo, entendida tanto como transmissão de conhecimento entre gerações (Giddens) e processos intrageracionais entre formações culturais distintas, pode se beneficiar de abordagens interdisciplinares no estudo da música, cruciais a campos como a etnomusicologia e a etnocoreologia. Determinantes sócio-culturais e políticos, e as implicações de processos educacionais, institucionalização da educação musical, estabelecimento de currículos, processos e técnicas de transmissão e disputas sociais em torno da legitimidade do conhecimento são apenas alguns dos temas pertinentes aos tópicos acima. Interações, sínteses ou conflitos entre modos tradicionais de transmitir conhecimento musical *versus* aqueles padronizados em conservatórios e academias de artes através de concepções de “modernidade” são também processos a merecer discussão crítica e comparativa.

Outro caminho de se repensar os potenciais da diferença e diversidade de modos de fazer música num rumo mais solidário e socialmente mais relevante em meio à metacrise aqui apontada seria, como propus em texto significativamente escrito em 2008, ano da “crise das crises”, contemplar como objeto mais amplo a **práxis sonora**, ou seja,

a **articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro**, como esta se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano de indivíduos (músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), grupos (coletivos de músicos, públicos, categorias profissionais) e instituições (por exemplo, empresas, sindicatos, agências governamentais e não-governamentais e escolas) (ARAÚJO, 2008).

talvez vislumbrando um possível caminho que evite o canto da sereia de manutenção dos privilégios privados à custa do extermínio da humanidade e do planeta.

Sendo inexorável, já que orgânica ao sistema de relações sociais e econômicas que deve substituir, e não havendo qualquer modelo pronto que a solucione, a metacrise aqui sugerida e a nova ordem macro que ela parece sinalizar exige pensamento experimental e soluções por tentativa e erro, comportando micro-crises que reajustam a realidade aos novos parâmetros de produção sonora, escuta e geração de sentido. Se posso ousar sugerir alguns temas centrais dessa agenda de pesquisas sobre cenários de tentativa e erro, com muitos desafios, mas com

bastante potencial de recuperação, elencaria: **a-** o surrado embora atual tema das dominações (entre esfera privada e pública, entre interesses supranacionais e os enfraquecidos interesses nacionais, entre gêneros, percepções de raça, opções sexuais e outras); **b-** as implicações da hegemonia neoliberal como a precarização do trabalho e desmonte das proteções sociais; **c-** a flexibilização de direitos de propriedade intelectual para o bem (democratização do acesso, mais circulação) e para o mal (baixa ou não-remuneração de produtores primários, novos modos de concentração do capital); **d-** formação de redes alternativas, concretas e virtuais, de produção (composição/remixes/atuação), distribuição (*youtube*) e consumo (Smithsonian, acervos digitais); **e-** desaparecimento de antigas funções intermediárias (*gatekeepers*); **f-** a dispersão inerente às redes virtuais e novas estratégias de visibilização; **g-** expansão das possibilidades de transmissão de conhecimentos em rede, ocorrendo tanto em espaços formais quanto informais; e **h-** a consequente sofisticação da produção com referências globais diversificadas não necessariamente levando a um mercado de circulação de valores financeiros.

Este cenário turvo, mas não inerte, como simbolizado pela ocupação de Wall Street por acampamentos de resistência à subsunção do humano à sanha devastadora do capital financeiro, certamente nos apresenta não poucos desafios. Mas sua superação por um mundo mais justo e equilibrado parece mobilizar hoje forças que já se pensava exauridas. Parafraseando um conhecido autor do século XIX (Marx, *Teses sobre Feuerbach*), diante de outro momento de crise não menos aguda, já não basta interpretar o mundo, é necessário o transformar.

## Referências

ABPD. **Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD**. 2006. Rio de Janeiro, ABPD, 2007.

ARAÚJO, Samuel. **Brega: music and conflict in urban Brazil**. Dissertação de Mestrado (Musicologia). Universidade de Illinois (EUA), 1987.

\_\_\_\_\_. **Práxis sonora, poder e política**. Comunicação apresentada ao IX Congresso da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia. Salamanca, Espanha: Conservatório Superior de Salamanca, 2008.

ATTALI Jacques. **Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

BARBOSA, M. A. **Mercado fonográfico brasileiro na encruzilhada**. 2003.  
Disponível em: <[www.webinsider.com.br/venoticia.php?id=1604](http://www.webinsider.com.br/venoticia.php?id=1604)> Acesso em 22 de novembro de 2004.

APUD MATOS, Marcelo Gerson de. **Documento Setorial: Música. Sistema Produtivo 10**. Rio de Janeiro: Instituto de Economia da UFRJ. 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 1992.

CEASM (Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré) **Quem somos? Quantos somos? O que somos? A Maré em dados: Censo 2000/CEASM**. Rio de Janeiro: Maré das Letras, 2003.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2ª ed., São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

FGV (Fundação Getúlio Vargas). **Configuração do mercado do funk no Rio de Janeiro. Relatório técnico**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. **Professora sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1997.

GRUPO MUSICULTURA. Tendências e circuitos de consumo da música na Maré, Rio de Janeiro.. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI**.. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011; p. 325-354.  
GRONOW, Pekka. The record industry: the growth of a mass medium. **Popular Music** Vol. 3, January 1983, Producers and Markets. p. 53-75; 1983.

HABERMAS, Jürgen. **The structural transformation of the public sphere**. Trad. Thomas Burger e Frederick Lawrence. Cambridge, MA, The MIT Press, 1989.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. (org.) **Nas bordas e fora do mainstream. Novas tendências da Indústria da Música Independente no início do século XXI**. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011 (no prelo).

MATOS, Marcelo Gerson de. **Documento Setorial: Música. Sistema Produtivo 10**. Rio de Janeiro: Instituto de Economia da UFRJ, 2008.



MENDONÇA, Joêzer de Souza. O evangelho segundo o gospel: mídia, música pop e neopentecostalismo. **Revista do Conservatório de Música de Pelotas** nº 1, p. 220-249, 2008.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. **Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira**. Campinas, Mercado de Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura** v. 10, n. 16 (Jan.-Jun.), p. 87-101, 2008.

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporânea**, Vol. 3, no. 2 (Julho/Dezembro), p. 181 – 196, 2005.

TURINO, Thomas. **Music as social life: the politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. Tese de Doutorado (Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**, Vol. VIII, n. 3 (set.–dez;). 2006 (Revista eletrônica indexada, disponível em <[www.eptic.com.br](http://www.eptic.com.br)>; Último acesso: 10/03/2011)

\_\_\_\_\_. Música e fé: a cena religiosa no mercado fonográfico brasileiro. **Latin American Music Review**, Vol. 29, Nº. 1, Spring/Summer, p. 29-42, 2008a.

\_\_\_\_\_. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965–1999. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun, p. 99-117, 2008b.

WALLIS, Roger; MALM, Krister. **Big Sounds From Small Peoples: The Music Industry in Small Countries**. Londres: Constable, 1984.

## A PRODUÇÃO DO SABER (ETNO)MUSICOLÓGICO E SUAS DETERMINAÇÕES

Marcus Straubel Wolff <sup>1</sup>

Universidade Candido Mendes, *Campus* Nova Friburgo

### O pensamento abissal no mundo acadêmico brasileiro

Em primeiro lugar gostaria de agradecer o convite de participar deste colóquio que traz à baila temas tão prementes dentro do quadro de alienação acadêmica em que vivemos, não apenas nas universidades públicas brasileiras, mas, sobretudo, nas particulares, que atendem a uma parcela enorme de estudantes, se beneficiando de políticas públicas sem, no entanto, estarem compromissados, na maior parte dos casos, com a pesquisa na graduação ou com a pesquisa engajada e voltada para a transformação do *status quo*.

Com o intuito de colaborar, de algum modo, com a debate sobre etnomusicologia, movimentos sociais e a importância da pesquisa nas universidades brasileiras, vou tomar como ponto de partida algumas colocações de Boaventura de Souza Santos e o modo como define o que chamou de pensamento abissal. Para ele, trata-se do pensamento moderno ocidental, que dividiu a realidade social em dois universos distintos que poderíamos chamar de Norte e Sul, evitando assim os termos Primeiro Mundo e Terceiro, uma vez que o Terceiro mundo tem sido tratado como uma categoria cultural, dentro da ideologia do culturalismo, o que obscurece o aspecto político da fratura Norte-Sul.

Segundo Boaventura de S. Santos (2007), tudo o que é produzido pelo outro lado da linha, na periferia do sistema, “é excluído de forma radical porque permanece externo ao universo que a própria concepção de inclusão considera como sendo o Outro” (2007, p.4). Assim, para o autor português, a modernidade ocidental criou um paradigma “fundado na tensão entre regulação e emancipação social” (*idem, ibidem*); mas subjacente a essa tensão haveria uma outra distinção que fundamenta a anterior. Tal distinção diz respeito à separação entre as

---

<sup>1</sup> Licenciado em História pela PUC/RJ, Bacharel em Música pela UNIRIO. Mestre em História Social da Cultura pela PUC/RJ e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Trabalha nas faculdades de música e comunicação da Universidade Candido Mendes, *Campus* Nova Friburgo, RJ, onde coordena um trabalho de pesquisa com alunos dos cursos de música e comunicação sobre música, memória e identidades na região serrana fluminense. E-mail: m\_swolff@hotmail.com

sociedades metropolitanas e os territórios coloniais, algo que gerou o que o crítico marxista indiano Aijaz Ahmad chamou de imperialismo cultural, um fenômeno “enraizado em relações transnacionais de trocas materiais e culturais desiguais” (2002, p.11).

Tendo estabelecido duas distinções, Boaventura Santos esclarece que a dicotomia regulação *versus* emancipação foi uma marca preponderante na história social das sociedades metropolitanas, enquanto que a dicotomia entre violência e apropriação predominou nas sociedades coloniais. Embora não seja possível refazer aqui toda a argumentação do autor e o modo como chega a essas colocações, cumpre salientar como Boaventura analisa o funcionamento do pensamento abissal, para podermos chegar à questão do saber (etno)musicológico que nos interessa mais diretamente. Então, segundo ele, o pensamento abissal moderno teria a capacidade de produzir e radicalizar distinções elaboradas desde o começo da expansão europeia. Embora o autor não exemplifique, penso nas distinções entre o selvagem e o civilizado, elaboradas no começo da expansão ocidental e como tais categorias foram produzindo distinções capazes de estruturar realidades sociais bem distintas como a da colônia e a da metrópole. O interessante é que para o autor, as distinções muito visíveis que estruturam tais realidades sociais “baseiam-se na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha” (2007, p.3) tal como foi elaborada pelo pensamento abissal. Essa invisibilidade decorre, segundo o autor, das manifestações mais bem elaboradas desse pensamento: o conhecimento, com sua pretensa universalidade, e o direito modernos.

Não vou poder me deter nas considerações de Boaventura sobre o campo do direito, pois aqui interessa tratar da questão epistemológica geral e em particular da construção do conhecimento musicológico e da relação de ambos com o pensamento abissal, que me parece marcado pelo eurocentrismo. Então, voltando à questão epistemológica geral, Boaventura observa como o pensamento ocidental moderno concedeu à ciência (inicialmente a um tipo de ciência cartesiana e depois positivista) “o monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso” (2007, p.5), em detrimento de outros tipos de conhecimento, o filosófico e o teológico, que dispensavam os métodos científicos baseados na experimentação. Desse modo, o caráter exclusivo desse monopólio da verdade está no cerne de uma disputa que levou os saberes filosófico e teológico a serem vistos como formas não científicas de

verdade ou como saberes alternativos. As tensões entre ciência, filosofia e teologia são bastante visíveis na história moderna, sobretudo a partir do século XVI, quando a Igreja Católica tentou conter filósofos e cientistas em seu questionamento das tradições baseadas na fé através da Inquisição. Boaventura observa que tais tensões ocorreram de um lado da linha, sendo sua visibilidade assentada “na invisibilidade de formas de conhecimento que não encaixam em nenhuma destas formas de conhecer” (*idem, ibidem*), já que estavam às margens do sistema, predominando nos territórios coloniais. Boaventura se refere diretamente aos saberes populares, leigos, plebeus, camponeses e indígenas, que vê como situados do outro lado da linha; e poderíamos acrescentar nessa lista os saberes artísticos – da arte musical, das artes visuais e da dança – presentes tanto nas sociedades metropolitanas quanto nas coloniais, o que, aliás, complica bastante o esquema proposto pelo autor, já que em sua proposta de criação de novas epistemologias deixa claro que a validade dos saberes artísticos decorre de uma espécie de correspondência ao saber científico/racional.

De qualquer modo, todos eles são saberes desconsiderados pelo pensamento abissal, na medida em que são vistos como irrelevantes ou incomensuráveis, já que muitas vezes não podem ser encaixados na lógica da razão instrumental e se encontram para além do universo do verdadeiro e do falso, medidos pela suposta objetividade e neutralidade da ciência. Também não poderiam se encaixar como formas de conhecimento alternativas, pois estariam além das verdades não verificáveis da filosofia e da teologia, que na modernidade acabaram se tornando formas de conhecimento aceitáveis, ainda que desprestigiadas, dentro da lógica ocidental moderna. Por isso, Boaventura conclui que

a linha visível que separa a ciência dos seus outros modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado ciência-filosofia-teologia e, do outro, os conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis (...) (2007, p.5-6).

Desse modo, os vários saberes alternativos do sul (isto é, dos povos nativos africanos, americanos, asiáticos e de toda a Oceania) foram tornados invisíveis, já que não obedeciam aos critérios científicos de verdade estabelecidos pela ciência moderna e nem mesmo aos critérios reconhecidos pelo norte como alternativos (que seriam os filosóficos e teológicos, ambos igualmente centrados na racionalização dos discursos). Dentre os saberes alternativos, Boaventura estranhamente se

esquece dos saberes artísticos, cuja lógica não se esgota em seus princípios racionais, uma vez que utiliza outras faculdades humanas (como a sensibilidade, a emoção e a intuição), que não podem ser quantificadas, mas cujas evidências (subjetiva e objetiva) foram investigadas já nos anos 50 por Leonard Meyer<sup>2</sup> (no que diz respeito à relação entre emoção e significado no campo da música).

### **O saber musicológico diante do pensamento abissal**

A questão que se coloca para o etnomusicólogo, a partir da crítica do pensamento moderno ocidental realizada por B. S. Santos, e também para o musicólogo que lida com a tradição musical europeia, está relacionada ao fato do saber musical, seja ele o dos povos não-ocidentais, seja o da própria tradição europeia, escapar ao logos subjacente ao pensamento quantitativo, mensurador e pretensamente objetivo da ciência moderna. Assim, levanta-se as seguintes questões: como utilizar uma epistemologia que seja capaz de considerar a arte dos sons, que transcorre no tempo, de um modo que esse tempo não seja apenas medido em pulsos e pulsações cronométricas, representadas por partituras que apenas transpõem para a dimensão espacial algo mensurável, mas que seja considerado em sua dimensão qualitativa? E ainda, como lidar e analisar o aspecto sonoro, sem considerar outras relações subjacentes ao fazer musical, tais como as relações sociais e as noções de juízo de valor que geralmente, embora nem sempre de modo explícito, estabelecem hierarquias entre estilos e gêneros musicais?

É certo que Alan Merriam, ao definir a pesquisa etnomusicológica como sendo o estudo da música na cultura (1964) e depois como sendo o estudo da música como cultura, procurou ir além de uma análise do aspecto puramente sonoro do fazer musical, buscando investigar os conceitos culturais responsáveis pela construção das estruturas sonoras. No entanto, é preciso verificar até que ponto tal afirmativa não se aproxima das teorias culturais que caracterizaram o ambiente acadêmico anglo-saxônico a partir do final dos anos 60, elaboradas num contexto marcado pelo fim das lutas pelos direitos civis nos EUA e das diversas formas de contestação ao sistema, de um sistema que, aliás, passou a utilizar sua imensa

---

<sup>2</sup> Segundo Meyer (1956) as evidências subjetivas decorrem tanto do relato de ouvintes sobre as emoções que a música despertou neles, quanto nos tratados de composição e interpretação, escritos por especialistas que enfatizam a necessidade de comunicação dos sentimentos além do aspecto puramente sonoro. O autor ainda procurou elaborar uma teoria geral sobre a relação entre os estímulos musicais e as respostas emocionais.

superioridade militar e econômica para desestruturar movimentos de contestação, seja aqueles em prol do socialismo, como os ocorridos na América Latina, seja aqueles iniciados em maio de 1968 em diversas partes do globo. Assim, ao enfatizar o aspecto comportamental das práticas musicais, não teria se esquecido das relações de poder que permeiam a relação entre os produtores e os receptores do fenômeno sonoro nos diferentes contextos em que se produz música? Isso para não falar da assimetria igualmente não questionada entre os produtores e os acadêmicos que analisam o fenômeno sonoro!

Para Aijaz Ahmad (2002) é preciso considerar as mudanças contextuais para se entender “a natureza do – e as mudanças no – padrão das produções culturais de nosso tempo” (2002, p.12) e também as mudanças nos padrões do pensamento acadêmico, sobretudo no meio anglo-americano, com influência incalculável sobre nações periféricas como o Brasil e a Índia, onde o autor identifica que

especialistas treinados na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos ocupam todas as posições estratégicas em instituições nacionais e, inevitavelmente, seguem as modas que prevalecem naqueles países (*idem*, 2002, p.13).

É interessante notar que justamente a partir dos anos 70, quando o capitalismo visivelmente entra numa nova fase de acentuada globalização, imposta a ferro e fogo por seu aparato bélico/militar e pelo apoio às ditaduras nas nações periféricas, tenha havido uma ascensão do pós-modernismo no interior dos centros de pesquisa anglo-americanos, o que possibilitou que as narrativas de classe e nação, colônia e império e do nacionalismo anti-imperialista a favor da igualdade e da extensão da cidadania fossem sendo substituídas por um discurso que apoiava a política das identidades, ao mesmo tempo que a obra de Karl Marx era relida a partir da desconstrução de Derrida ou de Lyotard, considerando-se, por exemplo, o conceito de classe como uma “metanarrativa da ideia de progresso” (na expressão de Lyotard).

Segundo Ahmad (2002), o mundo acadêmico anglo-americano a partir dos anos 70 passa por inúmeros desenvolvimentos, especialmente no campo dos estudos culturais, onde se deu uma proliferação de posições críticas, constituindo-se um pensamento de discordância quanto às práticas culturais até então valorizadas e quanto ao modo de interpretá-las. Assim, houve uma explosão da teoria, vista como conversa entre acadêmicos que se colocaram em dia com muitos tipos de

desenvolvimentos continentais (linguística, hermenêutica, estruturalismo, pós-estruturalismo, o círculo Voloshinov/Bakhtin, Gramsci, Freud e o Freud de Lacan e assim por diante). Mas as combinações teóricas e temáticas surgidas da mistura desses desenvolvimentos com preocupações específicas à academia anglo-americana (tais como o discurso das minorias, o contra-cânone, o multiculturalismo e outras) resultaram tanto na concentração da atenção em áreas muito específicas (perdendo-se uma visão mais abrangente do todo) como ainda levaram à reformulação de “questões muito mais antigas e recalcitrantes tanto das minorias no interior dessas sociedades quanto do imperialismo e do colonialismo” (AHMAD, 2002, p.16) no que diz respeito à dominação cultural exercida pelos países do Norte. Tais reformulações no campo da crítica literária e dos estudos culturais, segundo ainda Ahmad, acabaram por ampliar a centralidade da leitura, que passou a ser vista como a forma apropriada de atuação política, ao mesmo tempo que “os ancoradouros teóricos tenderam a se tornar mais aleatórios, nessa proliferação de leituras, tanto em seus procedimentos e referencialidade intertextual quanto em suas constelações conceituais” (AHMAD, 2002, p.17).

Poder-se-ia estabelecer paralelos aos movimentos ocorridos no âmbito da musicologia, ainda que posteriores, onde ocorreu uma relativização dos conceitos teóricos, na medida em que se vislumbrou a impossibilidade de um único modelo filosófico dar conta da realidade multifacetada do mundo contemporâneo e dos processos de estetização das realidades globalizadas e multiculturais. Cito apenas Robert Morgan (1992), musicólogo que nos anos 90 apontou a necessidade da musicologia contemporânea e da pesquisa nessa área responder às diferenças culturais, flexibilizando seu conceito de cultura e estabelecendo padrões de tolerância válidos e aplicáveis ao estudo de várias tradições musicais.

Na análise de Ahmad, críticos e teóricos da literatura e dos estudos culturais (mas também os teóricos da chamada nova musicologia) procuraram combinar linhas e discussões teóricas distintas (oriundas da linguística, da hermenêutica, do estruturalismo ou do pós-estruturalismo, ou ainda da semiologia ou da semiótica) com preocupações específicas às academias anglo-americanas, como já mencionado. Mas se, por um lado o resultado dessas articulações teóricas foi bastante inovador, por outro, levou a um esvaziamento político total ou a um desengajamento dos intelectuais e estudantes, já que passaram a se concentrar em

áreas de conhecimento cada vez mais específicas, perdendo a visão do sistema como um todo e das relações entre as unidades que o compõem.

A despeito das diferenças e especificidades do saber produzido sobre literatura e música e da defasagem temporal entre o desenvolvimento da teoria crítica numa área e na outra, gostaria de estabelecer alguns paralelos entre as duas áreas, que lidam com saberes que vão além da razão instrumental, observando como nos dois casos a chamada “renovação teórica” resultou em acomodação e despolitização e às formas diversas de conformismo, implícitas ou abertas, já apontadas por Samuel Araújo em artigo recente (2013), onde estabelece conceitos fundamentais (práxis sonora e trabalho acústico) para a superação desse estado de apatia e cooptação.

Quando Robert Morgan (1992) aponta a necessidade de tolerância entre pesquisadores e pesquisados e numa flexibilização do conceito de cultura parece estar à procura de algo que possibilite ao pesquisador lidar com a realidade multi-canônica do mundo contemporâneo. Contudo, tolerância é algo muito diferente de uma verdadeira superação de preconceitos, que poderia conduzir a uma desestabilização dos cânones estéticos estabelecidos a partir da expansão europeia e da imposição cultural decorrente do imperialismo.

Outra questão que a chamada “nova musicologia” americana pretendeu abordar criticamente foi aquilo que Jameson (1996), o teórico do pós-modernismo, chamou de estetização do cotidiano, fenômeno visto pelo autor como decorrente dos avanços tecnológicos e marcado por um lado por uma maior fluidez entre a cultura de massa e a alta cultura e, por outro, pela ascensão dos grupos sociais periféricos, cujas estéticas e estilos foram integrados a padrões de consumo capitalistas. Ao abordar a superação dos preconceitos e a expansão do espaço estético pela musicologia, Maria Alice Volpe (2012) identifica um “alargamento do cânone” a partir do relativismo cultural, trazido pelas ciências sociais em seu olhar para o fato de cada grupo ou cultura poder estabelecer padrões de excelência, eficácia e validade próprios.

A nova musicologia, no entanto, não questiona até que ponto a chamada “estetização do cotidiano” e o multiculturalismo daí resultante, promovidos pela penetração do sistema no campo da estética, podem gerar uma transformação dos conceitos que orientam a pesquisa musicológica em direção a uma realidade



verdadeiramente plural, onde o diferente tenha seu lugar e possa ser visto como parte de uma realidade que não possua mais cânones. É bom lembrar que, como observa Stuart Hall (2006, p. 52), “o colonialismo tentou inserir o colonizado no tempo homogêneo e vazio da modernidade global, mas não conseguiu abolir as profundas diferenças de tempo, espaço e tradição entre os povos”. Cumpre indagar se essa musicologia está apta a lidar com as diferenças profundas interrogando as desigualdades subjacentes para além de simplesmente tolerá-las.

Indo além de uma celebração acrítica do multiculturalismo, cumpre esclarecer que sua emergência resulta de uma reconfiguração das forças produtivas e das relações sociais no contexto da pós-colonialidade, que não implicou a superação dos problemas gerados pelo colonialismo, mas apenas modificou o sistema político e econômico gerando uma nova configuração histórica de poder, na qual os problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização persistem. Para Hall (2006), a pós-colonialidade ocorre num contexto global em que o controle direto da metrópole foi substituído por um sistema de poder assimétrico globalizado. Tal sistema se caracteriza, por um lado, pela desigualdade estrutural entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos e de outro, por programas de reajuste estrutural segundo modelos de controle baseados no neoliberalismo.

Mas se a globalização da etapa atual do sistema é planetária, ela é contraditória, gerando tanto uma homogeneização ocidentalizante das culturas e o estabelecimento de um pensamento único, abissal e tecnologizante, quanto efeitos diferenciadores no interior das sociedades e entre elas. Por esse motivo, para Hall a globalização não é um processo natural e inevitável, já que gera efeitos inesperados, “formações subalternas” e “modernidades vernáculas” que escapam à homogeneização, já que criam uma onda de similitudes e diferenças que não podem ser reduzidas à dicotomia entre tradicionalismo versus modernidade. Tais diferenças impedem que o sistema se estabilize numa totalidade inteiramente suturada e são elas que permitem a constituição de lugares potenciais de resistência, intervenção e tradução do “idioma oficial” e dos signos verbais e não-verbais que o constituem.

É preciso considerar essa realidade contemporânea, em toda a sua complexidade, antes de se festejar ingenuamente a pós-modernidade e a pós-colonialidade como promotoras da superação dos problemas oriundos do passado colonial.

Maria Alice Volpe, em artigo recente (de 2012), reconhece a dificuldade dos musicólogos, analistas e críticos musicais de se situarem nesse contexto. A autora pergunta-se como a superação dos preconceitos e o alargamento do cânone e da experiência estética atingem o campo da musicologia, como afetam seu “problema teórico”, observando que não se trata apenas do reconhecimento da fragmentação do saber e do fim dos grandes relatos, mas do “fim da unidade do sistema de conhecimento musicológico” (2012, p.161).

Mas se essa autora reconhece o fim da unidade canônica, endossando a posição de Robert Morgan, vai buscar uma solução para o problema epistemológico numa posição baseada em Heidegger e defendida por Ernildo Stein e Régis Duprat, que identifica os limites da produção do conhecimento quando baseado numa estrutura lógica. Para ela, “falar em multiplicidade das vozes é insuficiente para equacionar o problema” (2012, p.161), já que estaríamos diante do colapso do projeto iluminista. “Necessitamos considerar a razão como indissociável da sensibilidade” (*idem, ibidem*), acrescenta. Apontando assim o colapso da razão, vai buscar na proposta de Leo Treitler uma nova postura teórico-conceitual para a musicologia, baseada na consideração do estado ontológico específico de cada tradição musical.

Mas como considerar o estado ontológico de cada tradição musical sem cair numa questão valorativa já superada? E a quem caberia tal julgamento para decidir qual o estado ontológico de cada estilo, de cada saber musical?

Embora a produção do conhecimento científico, inclusive do saber musicológico, procure demarcar sua autonomia diante da realidade, é preciso fazer emergir um debate sobre as instituições a partir das quais as teorias emanam e sobre como é produzido o conhecimento sobre a música do “outro” - distante no tempo (no caso da musicologia histórica) ou no espaço (no caso da etnomusicologia). Talvez enquanto o “outro” estiver fora das instituições que produzem o conhecimento ou enquanto o pesquisador-musicólogo mantiver um distanciamento pouco aberto ao diálogo com seus interlocutores ou com suas fontes, sem questionar as práticas de classe e as posições sociais concretas nos sistemas de poder que mantém as universidades não seja possível realmente compreender a homologia existente entre o conhecimento produzido e o sistema,

nem encontrar brechas que possibilitem a resistência ao mesmo e a transformação do *status quo*.

Cumpramos considerar o que Aijaz Ahmad, com quem estabelecemos um diálogo sul-sul, chamou de “determinação objetiva da própria teoria por parte das coordenadas materiais de sua produção” (2012, p. 21). Essa seria uma questão difícil para os teóricos, pois levaria ao enfrentamento da questão da dialética entre determinação objetiva e agência individual do pesquisador na própria produção do conhecimento. Mas, tal proposta elaborada pelo pensador indiano traria a possibilidade de se ultrapassar os discursos ideológicos de afirmação da objetividade científica, tornando visível a linha que separa o pensamento abissal dos outros saberes, para usar os termos de Boaventura de S. Santos, revelando também o modo como a academia se relaciona com as circunstâncias históricas em que está inserida, possibilitando aos pesquisadores uma conscientização maior de suas escolhas para que possam construir novas parcerias de pesquisa e ação, tal como coloca Angela Lühning (2003). Segundo a autora, seria preciso “construir novas parcerias de pesquisa e ação, vislumbrando também outros formatos e outras finalidades de teses e trabalhos finais, para assim redimensionar um novo conjunto orquestral de conhecimentos (...)”, que torne visível e audível o que existe para além do pensamento abissal.

## Referências

AHMAD, Aijaz. **Linhagens do Presente (ensaios)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El Oído Pensante**, vol 1, n. 1, fev/2013. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em: 20/ago/2013.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. 5ª. Ed., Belo Horizonte: Ed da UFMG, 2010.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

JAMESON, Frederick. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

IANNI, Octávio. **Teorias da Globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LÜHNING, Angela. Etnomusicologia Participativa: derrubando portas abertas? Das Vozes nativas e dos ainda velhos discursos dos pesquisadores. **Anais do XIV Congresso da ANPPOM**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Disponível em: <[www.anppom.com.br/anais/ANPPOM\\_2003.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/ANPPOM_2003.pdf)>. Acesso em: 30/08/2003.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago/ London: University of Chicago Press, 1956.

MORGAN, Robert P. Rethinking musical culture: canonic reformulations in a post-tonal age” In: Bergeron, K. e Bohlman, Philip (eds.). **Disciplining Music: musicology and its canons**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 44-63.

ORTELLADO, Pablo. **A Fábrica de Papers**. Disponível em: <<http://www.gpopai.org/ortellado/2012/01/a-fabrica-de-papers/>> Acesso em: 02/09/2013.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia da USP**, vol. 44, n. 1. 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128>>. Acesso em: 20/ago/2004.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para Além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, vol. 78, p. 3-46, out. 2007.

VOLPE, Maria Alice. Razão e sensibilidade para a musicologia contemporânea. In: VOLPE, Maria Alice (org.). **Teoria, Crítica e Música na Atualidade**. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol.2. Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGM, 2012. p.157-163, 2012. Disponível em: <[http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/sim/anais/livroTeoriaCriticaMusicaAtualidade\\_ISBN9788565537018.pdf](http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/sim/anais/livroTeoriaCriticaMusicaAtualidade_ISBN9788565537018.pdf)>. Acesso em: 03/10/2012.

WOLFF, Marcus S. Linguagens Musicais como Signos de Identidade no contexto da pós-modernidade. **Anais do III Encontro Regional Nordeste / I Encontro Regional Norte da ABET**. Disponível em: <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/25092535/Anais%20ABET%202012.pdf>>

## “DOÇURA E REBELDIA”: NOTAS SOBRE MÚSICA, ESTÉTICA E POLÍTICA NO MST<sup>1</sup>

Janaina Moscal<sup>2</sup>

PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina

Cora Coralina /  
Doçura e rebeldia /  
das pedras dos seus versos /  
o novo se anuncia. /  
Quebrando pedras /  
Rompendo cercas /  
fazendo arte /  
colhendo letras

Inspirados pela poesia e trajetória da poetisa Cora Coralina, os versos acima encarnam a trajetória *sem terra*, no que penso como uma das tantas metáforas acerca da relação entre a luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e as artes. Entoados a várias vozes como palavra de ordem da turma Cora Coralina do curso de Especialização em Linguagens em Escolas do Campo, ouvi esses versos em algumas das místicas<sup>3</sup> que presenciei durante a última etapa do curso, realizado na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), localizada no município de Guararema (SP). Os quatro primeiros versos falados mais propriamente como “palavras de ordem” e os últimos cantados em um ritmo próximo do xaxado, acompanhado de palmas, em palavras que evocam um embate dado em

---

<sup>1</sup> O título deste texto faz referência direta ao “grito de ordem” citado como epígrafe neste artigo. Assim como este, vários outros são criados e entoados durante cursos e eventos organizados pelo MST, podendo representar uma turma, um núcleo de base ou uma brigada, no sentido de incentivar a ligação e a unidades dessas formas de organização do movimento.

<sup>2</sup> Janaina Moscal é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com projeto sob a orientação do professor Rafael José de Menezes Bastos. Contato: janainamoscal@gmail.com

<sup>3</sup> A mística não é um ritual exclusivo do MST e integra diferentes ações, especialmente marcadas por uma dimensão religiosa. Somam, na dinâmica *sem terra*, elementos e símbolos materiais, com música e intervenções cênicas, como pontua CHAVES (2000): “Para além dos símbolos do MST - o timbre, a bandeira, o hino - as próprias ações são revestidas daquelas ideias e crenças políticas, morais e religiosas. Não é incidental que essa elaboração múltipla e multifacetada receba no MST o nome de mística. Como a cruz na Encruzilhada Natalino e na Marcha Nacional, como a bandeira que se lhe sobrepôs, utilizando-se de todos os outros meios hábeis - visuais, auditivos, sensoriais - a mística no MST não apenas evoca e congrega, ela comunica e faz acontecer”.

um plano simbólico (sobre o enfrentamento contra um latifúndio<sup>4</sup> estendido às expressões culturais).

E é nesse limiar entre a doçura e a rebeldia cantada por militantes *sem terra*, que lanço alguns olhares, não apenas acerca da arte e da música propriamente dita, mas sobre os interstícios destas com a estética e a política<sup>5</sup> em movimentos sociais, em especial os latino-americanos. Pontuo já de início, que trato a ideia de estética a partir de uma leitura *sem terra* do termo, observada tanto em textos, quanto em discursos e práticas sobre a arte. Noção que é marcada, pela ideia de beleza, uma beleza remetente à natureza, mais especificamente a uma relação, que se pretende harmoniosa, entre homem e natureza. Essa compreensão pode ser vista em autores, intelectuais orgânicos<sup>6</sup>, como Ademar Bogo, um dos pioneiros na construção de uma literatura sobre a “cultura” dentro do MST.

Os artistas e os poetas assumem, nessa área, a condição de líderes políticos, por isso a estética, sendo a arte de desenvolver o belo, está profundamente ligada à ideologia; não existe obra de arte sem representação, por onde a mensagem passa desenhada, esculpida ou musicada, dizendo algo que toca a profundidade da consciência humana que sente prazer em poder chegar cada vez mais próximo da beleza. (...) Quando a estética se torna cultura? Quando os seres humanos descobrem que a beleza é parte integrante do ambiente no qual vive durante toda a sua vida, até o momento de passar esse descobrimento aos mais jovens (BOGO, 2009, p. 51; p. 88).

Desse modo, tomo como referência etnográfica deste texto a experiência que tive na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), um dos principais espaços formativos dos quadros do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), somada a eventos e dados presentes ao longo de minha pesquisa no mestrado e, atualmente, no doutorado<sup>7</sup>. Em contato com Manoel Dourado Bastos, professor da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e apoiador do MST, recebi o convite de

---

<sup>4</sup> A ideia de latifúndio no que tange expressões sociais, culturais e artísticas é muito utilizada por militantes, em textos ou discursos, em uma clara referência ao domínio de determinados gêneros, estilos ou artistas, especialmente aqueles postulados pelo que o Movimento entende por indústria cultural.

<sup>5</sup> Assim como os contornos da música, penso a política aqui como um campo amplo de ações e práticas sociais, alinhados com a perspectiva de uma antropologia política.

<sup>6</sup> São considerados, pelo MST, teóricos orgânicos aqueles investidos dos preceitos ideológicos de um movimento ou organização. No MST, são estes teóricos que auxiliam na elaboração de materiais de conteúdo político/pedagógico utilizados em cursos de formação.

<sup>7</sup> Defendi minha dissertação no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná (UFPR), intitulada “De sensibilidades revolucionárias à revolução das sensibilidades: trajetórias da música no MST”. Atualmente, sou doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com projeto de pesquisa intitulado “Somos todos MST: Uma etnografia das práticas musicais *sem terra* e sua articulação entre as ideias de cultura política das esquerdas e latinidade”.

substituí-lo na disciplina “Aspectos da música como política: a canção entre a indústria cultural e os movimentos sociais” que encerraria o curso de Especialização em Linguagens nas Escolas do Campo, uma parceria da Universidade de Brasília (UNB), por meio do Departamento de Teorias Literárias e Literatura, com o Movimento.

Realizado no espaço da ENFF, por meio do Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (Pronera), a especialização é uma das ações de uma lista extensa de cursos de graduação e pós-graduação demandados e realizados com o acompanhamento da organização *sem terra*. O programa, que comemora seus quinze anos em 2013, tem realizado cursos também na área das artes, destacando-se aqui, além da Especialização em Linguagens, o curso de graduação em Artes (com habilitação em Artes Visuais e Música), realizado em parceria com a Universidade Federal do Piauí (UFPI) e o Curso de Especialização em Arte no Campo, realizado com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)<sup>8</sup>.

Aceito como um desafio, ministrar esse curso deu-se no limiar de uma experiência etnográfica e profissional, mas também de exercício político. É certo que, em muitos momentos, não apenas o conteúdo e forma de exposição em minhas aulas, mas especialmente os debates suscitados, deixaram-me confusa sobre minha posição e papel naquele momento. Munida de algumas teorias e exercícios de pensamentos próprios à antropologia, mais especificamente à antropologia da música e à etnomusicologia, a intenção foi apontar alguns caminhos de reflexão sobre o fazer musical e seus aspectos políticos, de modo que pudessemos debater diferentes perspectivas acerca de seu processo social de construção.

Assim, em uma das tardes, lemos em conjunto o texto do encarte do CD *Lutando e Cantando*<sup>9</sup>, uma compilação de músicas difundidas no Sindicalismo Rural de Pernambuco, e na sequência ouvimos trechos de cinco ou seis de suas faixas. Na audição, boa parte dos alunos, especialmente os nordestinos, cantaram os refrões e trechos das canções. Em baiões e forrós muitos embalavam os corpos

---

<sup>8</sup> Além do curso ministrado na especialização em Linguagens, iniciei trabalho de campo na Especialização em Arte no Campo, do qual pretendo acompanhar todas as etapas do “tempo-escola” e um período do “tempo-comunidade”.

<sup>9</sup> O CD é uma produção realizada em parceria pelo Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento do Museu Nacional e o Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural (NEAD), vinculado ao Ministério do Desenvolvimento Agrário, sob a coordenação de Edmundo Pereira e Renata Menezes.

mesmo sentados em suas cadeiras, cantarolando versos e mostrando familiaridade com o repertório. Após a audição, debatemos as composições e Adriano, do Ceará, professor que coordena a Banda de Lata, comentou que o forró era um caso “*especial*” entre os gêneros musicais brasileiros, que “*onde quer que tocasse todo o povo dançava*”, “*não importa se é do norte ou do sul*”. A conversa, então, rumou para como a música constitui uma memória emocional e, matizada pela experiência, faz com que determinados gêneros possam ressoar no corpo e provocar lembranças.

A experiência dessa audição, assim, trouxe-me recordações de observações feitas em bailes e festas, nas quais a dança, especialmente a dança em pares, guia e promove uma unidade *sem terra*, mesmo que o discurso de suas letras não esteja no plano das canções engajadas. Artigo aqui algumas reflexões acerca do investimento do Movimento em cursos relacionados à arte com a ideia de que canções e gêneros são elencados, não apenas por seu cunho político, mas por sua relação com uma memória coletiva, na qual o corpo e a experiência sensorial assumem lugar de destaque.

Assim como o movimento da *nueva canción* latino-americana trouxe os gêneros e ritmos do folclore, a exemplo da *milonga* e da *cueca*, em diferentes leituras, há também na produção musical sem terra uma busca por elementos da cultura popular como modo de marcar sua relação intrínseca com o homem do campo. Nesse sentido, não apenas a música de viola, de raiz, ou tradicional, mas também o forró, o baião e o xaxado constituem a base desse repertório, sendo constante a execução de canções de Luiz Gonzaga e Zé Ramalho, especialmente em eventos nacionais.

É notório, porém, que essa aproximação com gêneros e ritmos da cultura popular brasileira não se constitui apenas enquanto uma simples reprodução ou recriação, mas também aos moldes da *nueva canción* latino-americana, apresenta uma subversão dos limites formais já estabelecidos, seja pelo diálogo com gêneros como o rock (e algumas de suas canções contestatórias), seja pelo *rap*, que hoje é apresentado pela juventude sem terra como um dos principais elos entre o campo e a cidade. Esse reposicionamento na *nueva canción* é debatido no artigo de GOMES (2013), que trata do *I Encuentro de la Canción Protesta*, realizado no ano de 1967,



em Cuba, bem como de seus efeitos na produção musical de artistas como Daniel Viglieti e Ronaldo Alárcon:

O título *El mundo folklórico de Rolando Alarcón*, ao sugerir a existência não de um folclore externo ao *cantautor*, patrimônio cultural nacional compartilhado, mas sim um “mundo folclórico” individual, próprio, explicita como naquele momento se propunha uma ruptura radical com qualquer proposta mais tradicional de folclore. Não se tratava mais de buscar renovar o folclore a partir de novas leituras da tradição, mas sim de subvertê-lo e conectá-lo diretamente com a política e com os acontecimentos mundiais. O folclore só existiria e teria validade quando conectado com o presente, quando expressão dos acontecimentos atuais e projeção de sonhos e desejos. Não se tratava mais de trazer o passado para o presente, como nos primeiros tempos da *nueva canción*, mas de identificar os anseios do presente e projetá-los no futuro (2013, p. 158).

Assim, se os bailes e algumas canções emblemáticas para o Movimento conformam, de modo geral, as referências feitas a esse universo da cultura popular, ao rock e ao rap especialmente, estabelecem uma relação direta com a cultura das ruas e periferias, imaginário sonoro muito presente entre a juventude de acampamentos, assentamentos e também daqueles destacados para a militância. Nesse sentido, é necessário pontuar, no contexto ao qual tenho tido acesso, a atuação de grupos liderados por jovens militantes não apenas do MST, mas também do Levante Popular da Juventude (LPJ)<sup>10</sup>: cito aqui os grupos *sem terra* Saci Arte (PR), Veneno H2 (SP) e o LPJ Mc’s (PR), ligado ao Levante. Todos muito presentes em diversas atividades militantes, não só em apresentações, mas também em oficinas e debates que têm ampliado consideravelmente o repertório voltado à juventude que hoje engrossa as fileiras desses movimentos sociais.

Nesse caminho, cito a obra *Music as Social Life - Politics of Participation* (2008), de Thomas Turino, no intuito de pensar a relação entre a música, as emoções e a militância. O autor, a partir das análises de Charles Peirce (1955) acerca da natureza dos signos não linguísticos e seus potenciais efeitos, e também

---

<sup>10</sup> O Levante é a organização responsável pela articulação da juventude de diferentes movimentos sociais e está espalhado por diversos estados brasileiros. Sublinho aqui a relevância do surgimento do Levante Popular da Juventude no horizonte etnográfico de minha pesquisa, pois foram especialmente as ações da organização no Paraná que proporcionaram uma espécie de *continuum* do campo que havia iniciado no mestrado. Especialmente pela participação no LPJ, às vezes mais ou menos intensa, de um dos meus principais interlocutores no MST, o militante e músico Levi de Souza. Participação marcada pela via da música, na qual Levi é produtor e um dos integrantes do LPJ Mc’s (ver composições gravadas no estúdio Toca do Saci no link : <https://soundcloud.com/levi-de-souza>). Importante informar que o referido estúdio foi montado na Secretaria Estadual do MST no Paraná, mais especificamente no quarto onde Levi está alojado e onde atua como técnico de áudio e músico, em gravações militantes do MST e também de outras organizações como o LPJ, mas também em grupos e bandas de amigos e conhecidos.

dos estudos de Gregory Bateson (1972) em suas indicações de formas e padrões que “integram mapas de sensações, imaginação e experiência”, trata do “poder emocional” dos signos indéxicos.

The emotional power of the indexical signs is directly proportionate to the attachment, feelings, and significance of the experience that they index, but since these signs operate to connect us to our own lives” (p. 09)<sup>11</sup>.

No capítulo Music and Political Movements, Turino compara a utilização da música pelo Nazismo e sua tentativa de confirmar uma “supremacia cultural ariana”, com o uso das canções nas práticas do Movimento por Direitos Civis, protagonizadas pelos afro-americanos nos Estados Unidos. Entre os apontamentos do autor, estão as noções de índice e *flow*, espécie de cadência rítmica que promove sentimentos de pertencimento e unidade: “when the balance is just right, it enhances concentratios and that sense of being at one with the activity and perhaps the other people involved” (p. 04)<sup>12</sup>. Destacando-se também o caráter pedagógico das canções e a constante repetição de refrões, “the function of the songs and the power of singing were the same - to get people to think the unthinkable, internalize those thoughts, and them act on them” (p. 217)<sup>13</sup>.

Reflexões sobre o plano simbólico e suas relações com noções de política e poder compõem debate importante em campos disciplinares como a antropologia política. Autores como Paul Rabinow e Pierre Bordieu propõem uma centralidade do símbolo nas relações de poder. Em texto que discorre sobre a representação política, Bordieu (2002) analisa o campo político e sua lógica de “oferta e procura”. Existiria, desse modo, um “programa de pensamento e ação” nos partidos (em especial os de esquerda) analisados pelo autor, que exigem “uma adesão global e antecipada”. E nesse campo, trava-se uma luta pelo poder simbólico, pois “em política dizer é fazer” (p. 85). Perspectiva que pode ser aproximada daquela apresentada por Tambiah, citado por Chaves (2000), que “aliam semântica e pragmática”, onde a palavras, e a canção, se fazem ação. O caminhar e cantar junto,

---

<sup>11</sup>“O poder emocional de signos indéxicos é diretamente proporcional aos, sentimentos e significados das experiências que eles indexam, mas desde que estes signos operem para nos conectar à nossa própria vida” (tradução minha, assim como as subsequentes).

<sup>12</sup> “Quando há cadência, isso envolve concentração e a sensação de estar em harmonia com a atividade e talvez com as outras pessoas envolvidas” (idem nota 11).

<sup>13</sup> “A função das canções e o poder de cantar são os mesmos - para fazer as pessoas pensarem o impensável , internalizarem esses pensamentos, e neles agir”.

deste modo, produz sentimentos de pertencimento e de unidade, essenciais nas dinâmicas de movimentos sociais.

Esses poucos apontamentos somados a uma observação mais sistemática não apenas de debates, mas especialmente de repertórios musicais e os discursos construídos em torno destes, direcionam para o que, inicialmente, indico como uma escuta militante, espécie de escuta especializada que designaria formas determinadas de expressão estético-musicais passíveis de serem produzidas e difundidas entre as diversas ações do MST e seus signatários. Essa movimentação de constante transformação da escuta vem acompanhando a dinâmica e as propostas *sem terra*, que não se reduzem apenas à luta pela reforma agrária, como anunciam suas bandeiras e palavras de ordem, mas buscam um projeto de transformação social. Reivindicações anunciadas há quase quinze anos, como registrou Christine de Alencar Chaves, em sua tese sobre a Marcha Nacional do MST que foi realizada em 1997.

A constituição de eventos coletivos concertados e com forte caráter expressivo, conforme um calendário simbólico e pragmático, é o modo notório de ação política dessa organização de trabalhadores expropriados da terra. Extrapolando sua base social rural, põs em discussão os limites efetivos da cidadania no país, ao mesmo tempo que logrou catalizar a ação social para ampliá-los. (...) A cosmologia a que os sem-terra do MST se reportam não é indiferente nem estranha àquela aclamada nos ideais consagrados da nação: é pela ativação mesma desses ideais que a luta pela legitimidade de suas ações se implementa. Para tanto, as ações e discursos veiculados nos eventos promovidos pelo MST acionam símbolos e evocam ideais comungados mais amplamente (CHAVES, 2000).

O convite, portanto, é amplo e direcionado especialmente a todos aqueles que acreditam no projeto de soberania popular anunciado nas mais diferentes ações, de cartilhas e produções intelectuais, ao teatro e às canções. Nesse contexto, onde partilham-se ideais, é possível perceber uma dissolução de uma suposta simplicidade na música produzida no âmbito dos movimentos sociais. Temática também debatida durante o curso que ministrei na ENFF. Ao lermos o texto da socióloga Marivone Piana<sup>14</sup>, que realizou pesquisa de mestrado e doutorado sobre a produção musical *sem terra*, alguns educandos fizeram apontamentos críticos acerca de algumas compreensões da autora sobre o tema. No debate, foi questionada a afirmação da autora sobre uma “simplicidade” das canções *sem terra*

---

<sup>14</sup> A tese da autora intitula-se “A Música-Movimento: estratégias e significados da produção musical do MST” e foi defendida em 2001 no Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina.

e a ideia de uma presença muito marcada da religiosidade, bem como uma constatação reducionista da arte em um viés pedagógico. Uma das educandas pontuou a diferença entre o âmbito pedagógico e o formativo, afirmando que o segundo diria respeito a uma “*formação integral do ser humano*”, enquanto o primeiro estaria relacionado a aspectos mais formais da educação. Um dos exemplos citados foi sobre a solução de problemas na questão organizativa, quando, ao invés de um texto técnico, se produz uma peça, uma música que transmita essa mensagem aos alunos e aponte caminhos para sua resolução.

Desse modo, muitos questionamentos surgiram, em especial se a arte poderia ser realmente encarada como “ferramenta comunicativa”, como “meio” de transmitir determinada mensagem. Nesse plano, muitos dos educandos lembraram os debates de longo tempo estabelecidos entre teóricos marxistas, o que acredito ser pertinente pontuar no âmbito dessas reflexões que articulam diretamente estética e política. Assim, cito a publicação de Sánchez Vásquez (2010), importante nome no campo dos estudos marxistas, e suas reflexões acerca da arte:

Todavia, uma das tentações mais frequentes entre os estetas marxistas - e, sobretudo, entre os críticos literários e artísticos quando entram em contato com fenômenos artísticos concretos tem sido - particularmente até uns poucos anos atrás - a superestimação do fator ideológico e a consequente minimização da forma, da coerência interna e da legalidade específica da obra de arte. A tese marxista de que o artista se acha condicionado historicamente e socialmente, e de que suas posições ideológicas desempenham certo papel - ao qual, em alguns casos, não é alheio ao destino artístico de sua criação - não implica, de modo algum, a necessidade de reduzir a obra a seus ingredientes ideológicos. Menos ainda pode determinar a exigência de equiparar seu valor estético com o valor de suas ideias (2010, p. 24).

A percepção que tenho, ao tentar dimensionar alguns fatores na composição do panorama atual das artes no MST, é que há uma soma de teorias e leituras (marxistas) bem como um acompanhar constante das dinâmicas de relação do Movimento com sua própria base, mas também com outras organizações, em desejo de diálogo crescente. Haja vista a proximidade com o LPJ, o Movimento de Atingidos por Barragens (MAB), Movimento de Mulheres Camponesas (MCC), entre outros, além de organizações estudantis, sindicais e universidades. Assim, o convite à luta feito pelo MST é tocado e cantado, marcado por uma preocupação não apenas com o conteúdo, mas também com a forma. Como pontuou um dos educandos ao final do curso, registrando a falta que havia sentido de um debate e apresentações conceituais sobre a estética. Questões que me propus a expor e

debater em forma de notas, por estar ciente que o caminho nessa reflexão é longo e, como bem sabem os militantes-artistas com que trabalho, repleto de contradições.

## Referências

BOGO, Ademar. **O MST e a Cultura**. Ed 3. São Paulo: [s.n.], 2009.

CHAVES, Christine de Alencar. **A Marcha Nacional dos Sem Terra, Um Estudo Sobre a Fabricação do Social**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2000.

GOMES, Caio de Souza. “Por toda América soplan ventos que no han de parar hasta que entierren las sombras”: Anti-imperialismo e revolução na canção engajada latino-americana (1967-69). **Revista História e Cultura**, Franca-SP, v.2, n.1, p.146-165, 2013.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras. In: TORRES, Rodrigo (Ed.). **Música Popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM**. Santiago de Chile: FONDART (Ministerio de Educación de Chile), 1999, pp. 17-39.

PIANA, Marivone. Música e Movimentos Sociais: Dimensão Simbólica e Espaços Educativos. **Anais do III Seminário Nacional e I Seminário Internacional Movimentos Sociais Participação e Democracia**. 11 a 13 de agosto de 2010, UFSC, Florianópolis, Brasil.

RIDENTI, Marcelo. Ridenti, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Soc.**, Jun 2005, vol.17, no.1, p.81-110.

VARGAS NETTO, Sebastião Leal Ferreira. **A mística da resistência: culturas, histórias e imaginários rebeldes nos movimentos sociais latino-americanos**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

TURINO, Thomas. **Music as social life: The Politics of the Participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

WEINER, James F. et al. Aesthetics is a cross-cultural category. In: INGOLD, Tim (org.). **Key Debates in Anthropology**. New York: Routledge, 2005 [1996].

## UM FIO PARA O ÌNMÕXÃ: APROXIMAÇÕES DE UMA ESTÉTICA MAXAKALI

**Rosângela Pereira de Tugny<sup>1</sup>**

Universidade Federal de Minas Gerais

Os relatos e as reflexões que apresento neste texto são provenientes de uma experiência etnográfica realizada no decorrer de um trabalho de escrita e tradução de um *corpus* poético-mítico-musical hoje praticado pelos povos tikmũ'ũn, falantes da língua Maxakali<sup>2</sup>. Estes vivem em diferentes agrupamentos ao nordeste de Minas Gerais, estado da região sudeste do Brasil, próximos à divisa com o estado da Bahia, chegando a cerca de 2000 pessoas. Conforme dados censitários do antigo S.P.I. (Serviço de Proteção ao Índio), encontrados nos arquivos do Posto Engenheiro Mariano de Oliveira, em março de 1942 a sua população estava reduzida a 59 indivíduos<sup>3</sup>. Após mais de 300 anos de contato com as frentes desbravadoras, que além de pilhar, matar e expulsar os povos indígenas de suas regiões tradicionais, eliminaram todas as reservas naturais da antiga Mata Atlântica que se estendia de norte a sul do país, seguindo a costa litorânea, os Tikmũ'ũn se

---

<sup>1</sup> Professora associada da escola de Música da UFMG desde 1998 e pesquisadora do CNPq e residente do IEAT-UFMG em 2013. Concluiu doutorado em Musicologia na Université de Tours na França. Realiza desde 2003 pesquisas com os povos tikmu'un e vem coordenando desde 2012 um projeto de documentação de cantos indígenas no Museu do Índio-Funai.

<sup>2</sup> Este trabalho é uma revisão e reedição do artigo de mesmo título publicado pela Revista Nada n. 11, Lisboa, Maio de 2008. A pesquisa que lhe deu origem tem sido subvencionada pelo CNPq e pela FAPEMIG. Grande parte dela se realiza com uma equipe de colaboradores, alunos da Escola de Música da UFMG. Agradeço principalmente a Leonardo Pires Rosse, Eduardo Pires Rosse, Sofia Cupertino e José Ricardo Jamal, Douglas Campelo, Ana Alvarenga e Ana Carolina Estrela da Costa pelos trabalhos precisos em campo, pelas gravações, pelas trocas de impressões e experiências, pelo companheirismo. O texto foi inicialmente preparado para uma apresentação que realizei nos encontros do NUTI (Núcleo de transformações indígenas), no PPGAS, UFRJ, como fruto de um estágio de pós-doutorado, realizado sob a supervisão de Eduardo Viveiros de Castro. Agradeço-lhe imensamente pela acolhida neste programa e por todo o ensinamento que generosamente me proporcionou. Agradeço também a preciosa orientação em linguística de Bruna Franchetto, a quem devo uma revisão radical da forma pela qual vinha conduzindo as sessões de tradução com meus colaboradores tikmũ'ũn, além da oportunidade de cotejar sua grande experiência com línguas e culturas indígenas. Ana Paula Lima Rodgers, David Rodgers e Pedro Cesarino, que revisaram este texto e trouxeram-lhe inestimáveis contribuições.

<sup>3</sup> “É possível que este dado tenha sido exagerado. Mas, de qualquer forma, se não tivesse sido instalado o Posto em 1941 e demarcadas as terras desse pequeno grupo de Maxakali, eles teriam caminhado para o desaparecimento total ante a *rapidez com que o território tribal começou a diminuir*, reduzindo assim as matas de onde eles tiravam, em grande parte, a sua subsistência” (RUBINGER, 1983).

viram confinados em um território de pouco mais de 5 mil hectares. Hoje, para viver, recebem esporadicamente cestas alimentares e diferentes tipos de ajuda de organizações governamentais e não-governamentais, já que não podem mais transitar pelas terras de seus ancestrais, bem como não podem mais se alimentar, como tradicionalmente, da pesca, da caça e da coleta. Cultivam mandioca, batata-doce e, bastante raramente, produtos como o feijão e o milho. As mulheres tecem diariamente bolsas com os fios da fibra da casca de imbaúba e os fios desfiados das roupas doadas pelos brancos.

A despeito dos traumas vividos e das dificuldades que enfrentam devido às mudanças forçadas em suas formas de perambulação e relacionamento com as plantas, os animais, as águas e o restante dos elementos que formam o seu cosmos, os Tikmũ'ũn atualizam vigorosamente suas relações com os *yãmĩyxop*, conceito que aciona muitas esferas da vida e dos povos que compõem sua sociedade, e que traduziremos aqui como povos-espíritos. São praticamente monolíngües, falando a língua Maxakali, pertencente à família Maxakali, associada ao tronco lingüístico Macro-Jê. Possuem um rico e refinado *corpus* de cantos, mitos, danças, desenhos e gestos, aos quais se dedicam cotidianamente. Perpetuam suas formas tradicionais de controle social, recusando as modalidades de decisão das instâncias estatais, atualizando dia-a-dia suas relações com grupos aliados e os grupos de espíritos, os *yãmĩyxop*.

Desde o final de 2003 muitos deles estão empenhados em registrar uma importante parcela dos cantos dos espíritos, adotando e modificando a grafia da língua que lhes foi legada por um missionário evangélico e produzindo imagens pictográficas. Trata-se de uma experiência de mão dupla, em que se alternam viagens de pajés e jovens tikmũ'ũn até Belo Horizonte, e viagens minhas com uma equipe até as aldeias. Muitas vezes é necessário visitar departamentos de botânica e zoologia da Universidade Federal de Minas Gerais para encontrar imagens e termos do inventário zôo-botânico que os cantos portam, mesmo que os atuais cantantes possam não ter jamais visto as espécies correspondentes por já terem nascido em um território esvaziado. A escrita alfabética dos cantos se passa prioritariamente na cidade. Nas aldeias, os encontros cantados com os *yãmĩyxop*, os povos-espíritos se sucedem, bem como os momentos inusitados de narração de histórias e outros tantos acontecimentos.

## **Īnmõxa**

Foi em uma destas viagens às aldeias que anunciaram-me que *Tatakox* viria para tirar *Īnmõxa* do buraco e matá-lo. *Tatakox* é uma lagarta de pele listrada. É também uma multiplicidade de espíritos tocadores de taquaras e outros aerofones. *Tatakox* têm a função de trazer em seus braços as imagens-crianças dos cemitérios que as mães reclamam por saudade. Depois de regá-las em seus prantos, *Tatakox* levam-nas ao *Kuxex*, a casa dos cantos, onde serão transformadas em *Yãmĩy*. Sua outra função é cuidar do bom apodrecimento do *xaxxok*, o cadáver. Caso o cadáver se transforme em *Īnmõxa*, é *Tatakox* quem irá domá-lo. “É polícia federal”, dizem. O termo *Tatakox* encerra duas raízes presentes na fala atual maxakali, referindo-se *tat* (como forma abreviada de *taha*) ao transporte, ao ato de levar consigo, carregar (*tat* ‘ax diz-se de um carregador), e *kox* a buraco.

Com seus torsos encurvados, *Tatakox*, em duplas, faziam soar seus aerofones, percorrendo caminhos entre o *Kuxex* e um ponto onde os perdia de vista, dentro do capim, em direção ao cemitério. *Tatakox* se desdobrava em multiplicidades de duplas. O espaço acústico também. O ritmo, antes vago, dos caminhos percorridos pelos sopros preenchia rapidamente a trama do espaço trazendo alguma agitação para os olhares e precipitando os gestos dos homens.

Via enquanto isto uma mulher tecer um fio com a fibra da casca da imbaúba. Fino como se destinado a um delicado colar. Seus movimentos pausados pareciam indiferentes à precipitação que as idas e vindas dos sopradores fabricavam, à intensificação acústica. Chamaram-me. Era necessário fotografar aquele gesto: a mulher entregaria o fio à *Tatakox*. E com este fio eles amarrariam *Īnmõxa*.

*Īnmõxa* é um corpo morto que não alcançou transcendência: não se transformou em *yãmĩy* (um espírito), em um ancestral que no *pekkox* (o patamar celeste) passa a fazer parte dos povos-espíritos. Saiu da cova. Sua pele amolecida pela umidade fechada da terra, ao contato do sol, tornou-se dura e impenetrável. Suas mãos transformaram-se em facas com as quais corta as cabeças dos parentes que deixou em vida. É um devorador que assusta os mais íntimos. Não canta, não dança, não vive em aldeias. Suas mãos cortantes não recebem e não trocam. Suas primeiras vítimas são os parentes mais próximos, os que vivem na casa onde habitava quando vivo, mas ameaça igualmente a toda a aldeia.



Não é só o morto semi-apodrecido que se transforma em *ĩnmõxa*. Algumas expedições perigosas de pesca, colheita de mel, ou a quebra de regimes alimentares podem fazer um vivente se transformar no *ĩnmõxa*. É com as compridas taquaras que os homens e os *Tatakox* perfuram algum ponto de vulnerabilidade deste monstro, o umbigo, os olhos. Transcrevo abaixo um dos relatos de um pajé maxakali sobre o aparecimento do *ĩnmõxa*:

Ficou embaixo da terra oito dias. Virou vivo. Saiu para fora. O cabelo e a pele caíram. Ficou com a pele e a carne moles. Ao sair, deitou-se para se esquentar ao sol. Levantou, mas caiu várias vezes. A casca do corpo ficou dura, igual o jacaré. Entrou no mato e ficou. Passou a ter fome. Farejava muito bem. Aprendeu a correr igual cachorro. Pegou paca e comeu crua. Até que no mês de setembro o vento trouxe o cheiro das pessoas de sua aldeia. Estavam todos na aldeia, menos dois irmãos que foram buscar mel para a esposa de um deles que estava grávida. Escutaram o grito do *ĩnmõxa* e compreenderam que já havia devorado todos os parentes. Devorou a mulher grávida e tirou de seu ventre a criança ainda viva. Colocou-a no seio da mãe, mas a criança não soube mamar. O pai escutou a criança chorando. Reconheceu o rastro torto de *ĩnmõxa* na areia. Do punho de *ĩnmõxa* saía uma faca. Os irmãos armaram um jirau alto de 15 metros e amarraram cordas nele. O mais velho deixou o mais novo embaixo para atrair *ĩnmõxa*. Quando *ĩnmõxa* veio desenfreado, o mais novo subiu pelas cordas. *Ĩnmõxa* não conseguia subir no jirau. Quando se cansou e adormeceu, os irmãos o mataram com uma taquara que lhe furou o umbigo. (TUGNY ET ALI, 2009)

Há hoje entre os Tikmũ'ũn, um andarilho que muitos dizem ser *ĩnmõxa*. Quando sua esposa deu à luz um filho, ele não observou como devia o resguardo habitualmente prescrito aos pais do recém-nascido<sup>4</sup>. Hoje vaga entre as aldeias e as

---

<sup>4</sup> Quando há um fluxo intenso de sangue nos corpos dos filhos e da esposa, é necessário que os familiares evitem a ingestão de alguns alimentos e principalmente carnes de caça durante um certo tempo para que o fluxo dos líquidos não seja interceptado por outros fluxos e que os corpos não sejam transformados indevidamente. Álvares analisa a couvade entre os Maxakali (1992, p.76) durante os períodos de derramamento de sangue da mulher, caracterizando-os como “estados liminares”, nos quais a pessoa se decompõe e torna-se semelhante ao cadáver. Estes estados afetam o marido por ter com ela mantido relações sexuais. Viveiros de Castro (1986), ao analisar as couvades que observam os parentes Araweté após o nascimento de uma criança chama a atenção para a ausência de uma “estrutura estável” entre as proibições alimentares deste povo quando comparadas a outras listas apresentadas em monografias sobre povos Tupi-Guarani. As descrições sobre couvades em fases de pós-parto, menstruação, homicídio, doença e morte formam uma literatura extensa, mas talvez ainda não analisada de forma satisfatória nas etnologias das terras baixas sul-americanas. David Rodgers aponta perspectivas potentes para a reflexão sobre este tema, ao discutir a relação existente entre o xamanismo e a menstruação entre os Ikpeng. Um dos mitos deste povo sobre a origem proto-humana de espécies animais sugere o “autodesenhamento/autocontorno das espécies/povos catalisados pelo sangue genital-menstrual da arraia” (RODGERS, 2002, p.101). O trabalho do autor reforça o “potencial inorgânico e suplementar do corpo” (*idem*, p. 102) e observa entre os Ikpeng o desejo permanente de “instilar a si mesmos como um povo, sempre em uma mistura impura de elementos dissolvidos” (*idem*, 94). Observo que, no caso sugerido pelos regimes de couvade e seus perigos entre os Maxakali, o sangue pode ser o vetor de dissolução e condensação de um corpo que pode, por um acidente de couvade, pela interrupção de fluxos ao contato de outras substâncias (sal, carne de caça), tornar-se, não um

idades. Atira pedras, rouba facões, masturba-se diante dos brancos e não canta. Alguns dizem que já morreu uma vez, matado por um fazendeiro. Os brancos nasceram dos *ĩnmõxa*. Como antigamente os Tikmũ'ũn andavam muito, deixavam suas aldeias com os mortos ali enterrados, não zelavam pelo destino dos cadáveres. Saíam da terra alguns *ĩnmõxa*. Quando retornavam nestas terras, encontravam seus filhos, os brancos peludos. Hoje, quando vêm em Belo Horizonte, os Tikmũ'ũn estão sempre a escrutar o jardim do Hospital Militar, onde alguns deles assistiram aos assaltos furiosos do *ĩnmõxa* contra as grades até que fosse controlado pelo seu dono - um soldado da Polícia Militar que lá trabalha - e levado para a sua casa, uma capela florida onde jaz uma imagem de Nossa Senhora. *Ĩnmõxa* são muitos. Algumas vezes referem-se a ele como ao espírito da onça-pelada. Mas *ĩnmõxa* é acima de tudo o estado da braveza, daquilo que não difere, que não permite ao tempo sua intervenção, aquilo que não age com o ritmo. É assim que a onça, o *ĩnmõxa* e o homem branco – que por vezes são tratados como *ãyuhuk* – são tidos em várias ocasiões como partes de um mesmo triângulo, embora suas peles<sup>5</sup> tenham qualidades distintas. Uma vez questionei porque, em determinados momentos de rituais, a onça, *hãmgãy* é também o homem branco. Disseram-me que eles não esperam, não conversam. “O branco pega logo o revólver, assim como a onça não espera”. O termo *hãmgãy* destinado à onça é formado igualmente de dois radicais: um deles indica a braveza, *-gãy*, o mesmo que qualifica alguém que fala alto ou o bêbado que virou bravo. O outro, *hãm-*, pode tanto ser uma forma abreviada de *hãhãm*, o que significa ‘terra’, quanto um prefixo que atribui ao radical um caráter genérico. É assim que já ouvi alguns homens bêbados em estado *ũgãy* dizerem: ‘estou bravo, sou capixaba’<sup>6</sup>.

---

contorno fluido, dissolúvel, mas uma pele intransponível, petrificada, impossibilitando qualquer devir, qualquer abertura cosmológica. Neste caso, o perigo não reside na abertura ou vulnerabilidade que o escoamento do sangue instala, facilitando uma invasão do corpo pelo *ĩnmõxa*, como sugere Álvares (1986, p.76) e sim no evento da impenetrabilidade do contorno corporal que se instala a partir do endurecimento da pele. O corpo essência, o corpo orgânico passa a ser nestas cosmologias como uma modalidade de anti-corpo, pois a intensificação da exposição da pessoa aos espíritos é algo desejado.

<sup>5</sup> Alguns autores já trabalharam exemplarmente a noção de pele e sua importância em cosmologias ameríndias (c.f. VILAÇA, 2000; TAYLOR, 2003). Na língua maxakali o termo *xax* com o qual se glosa “pele” marca ao mesmo tempo várias modalidades de separação: *xax* é também buscar, caçar, ou ainda um termo subjuntivo de *xak*, ‘sentir falta’. *Xaxok* é ‘esquecer’ e *xaxxok* é o cadáver, o corpo morto.

<sup>6</sup> O termo ‘capixaba’ refere-se aos nascidos no Estado de Espírito Santo. Na região onde vivem os Maxakali, o termo foi adotado para se referir aos que vieram de fora e se tornaram fazendeiros.

## Os limites da casa, a pele do *ĩnmõxa*

Em poucos instantes, era necessário entrar em uma das casas. Havia pressa. A agitação dominava um a um, ainda que restassem alguns sorrisos despistando o terror que logo assomaria a todos. Dentro das casas, misturavam-se homens, mulheres e crianças. Poucas casas da aldeia têm portas. Poucas têm estruturas sólidas. Geralmente, contentam-se com um cobertor displicentemente deixado na abertura da casa. As paredes são formadas de capim, cobrindo uma estrutura de quatro estacas e mais duas na metade de cada dimensão. Mas muitas vezes as casas possuem apenas uma cobertura superior de capim, as paredes permanecendo descobertas. É comum vê-los dormindo amontoados nos cobertores, apenas sob este abrigo, em noites chuvosas. Onde vivem é farto o capim para prover as coberturas, faltam-lhe madeiras para montar a estrutura da casa. Algumas vezes é até necessário sacrificar a espessura de um de seus pés para incrementar um fogo, tarefa sempre mais urgente que a proteção dos seus limites. Improvisam às vezes alguns sulcos nos contornos das casas para reter o alagamento do chão onde dormem. Talvez não se trate de um desejo deliberado de viver em uma casa descoberta e nem de uma falta de energia para buscar suas madeiras cada vez mais longe. Mas fechar uma casa parece ser uma decisão que pode sempre esperar um pouco mais. Enquanto isto, eles se contentam com estes abrigos tênues, vulneráveis, quase improvisados.

Mas naquele dia escolheram uma casa coberta de barro para me levar. Dentro dela escutava cada um dos trajetos percorridos pelo grito estridente do *ĩnmõxa* aos quais os sopros esforçados dos *Tatakox* destinados a amedrontá-lo acrescentavam o tom da gravidade do momento. Soube que lá fora alguns homens se encarapitaram em algumas árvores. Dentro, homens e mulheres entrincheiravam a porta com todos os raros objetos presentes: pedaços do jirau, panos e até uma imagem de Santo Expedito. Alguns se dedicavam a descrever os movimentos que lá fora fazia o *ĩnmõxa* e comentavam a bravura dos *Tatakox*. Mas nenhum deles se atinha como eu às partes moles da casa, às suas fissuras. Quando perguntei sobre elas, disseram que não me afligisse: *ĩnmõxa* seria amarrado. Lembrei-me então

---

Além de remeter aos fazendeiros forasteiros, há particularmente um fazendeiro vizinho ao território maxakali, tido como o mais bravo de todos que foi por eles apelidado como 'o capixaba'.

daquele fino fio. É com ele que reteriam aquela fúria que poderia levar toda uma aldeia ao extermínio.

Foi entre paredes ainda mais vulneráveis que estas que ouvi, uma outra vez, a respiração ruidosa de um homem bêbado, furioso, reclamando pela comida que não lhe foi devidamente oferecida. Prometia matar alguém. Saía de sua casa a poucos metros da minha, passava rente à lona que fechava o jirau onde estava estendida. Ia e vinha. Sua voz saía de um registro indescritível. Cheguei a atravessar algumas casas buscando ajuda de meus protetores. Não deram importância. ‘Ele não penetraria minha casa’.

Assim parecem ser os Tikmũ’ün: incautos. Com todos os perigos que os afligem e estão por vir. Tantas vezes os vi equilibrar fragilmente suas velas sob a cobertura de capim seco a poucos centímetros de uma ponta incendiária, ou iniciei noites de vigília ao pátio junto com as mulheres despreocupadas, enquanto eu calculava a chuva e previa meus cobertores encharcados. Inquieta, os vi amarrar displicentemente um homem bêbado, quando passava a ser ameaçador para seus próximos. Vi seus fogos mantidos próximos de se esvaírem, sem que fosse necessário vigiar e manter na potência máxima suas chamas, vi suas panelas cheias se equilibrando numa frágil arrumação de pedras e lenhas com suas crianças ali sentadas. Será tamanha a precisão de seus gestos que possam assim, a qualquer momento, evitar os acidentes que desordenam o bem-estar corporal? Seria esta a virtude do frágil fio que retêm o furor daquele monstro canibal?

### **Limiares ilegíveis**

Este fio aparece-me não como uma linha entre uma mulher e um espírito *Tatakox*. Não tampouco como um simulacro de uma ação ritual, e não apenas como o símbolo de uma relação<sup>7</sup>. Ele é um campo, um evento. Um ponto entre linhas e não uma linha entre pontos<sup>8</sup>. Um território que desejam habitar e que se faz possível

---

<sup>7</sup> Segundo me ensinaram as mulheres ‘donas’ dos *Mixux*, espíritos que comandam os *Tatakox* e tocam as maiores taquaras, são as que tecem e entregam o fio a eles. Os *Mixux* vêm geralmente em número de quatro.

<sup>8</sup> “O liso e o estriado se distinguem em primeiro lugar pela relação inversa do ponto e da linha (a linha entre dois pontos no caso do estriado, o ponto entre duas linhas no caso do liso)” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.187) [...] “Ao contrário, *uma linha que nada delimita, que já não cerca contorno algum*, que não vai de um ponto a outro, mas que passa entre os pontos, que não para de declinar da horizontal e da vertical, de desviar da diagonal mudando constantemente de direção – esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua, é verdadeiramente uma linha abstrata, e descreve um espaço liso” (*Idem*, p. 210).

quando promovem estes encontros com os *Tatakox*. É sugestivo, a este título, que os grupos de língua maxakali que passaram séculos desviando de seus inimigos estejam hoje no espaço de transição entre as nascentes que dividem os braços mais distantes das três principais bacias fluviais que freqüentaram no seu passado, guiadas pelos rios Jucuruçu, Jequitinhonha e Alcobaça.

Entre os Tikmũ'ũn, tudo o que delimita um espaço – a pele, a casa, a casa dos cantos, a aldeia, o território, as águas, o céu – é sempre nada mais que um delicado traço. Algo que possa testemunhar do encontro o seu movimento: sua proximidade e sua distância. É sobretudo necessário que os limites sejam permeáveis. Sejam apenas contornos. É como compreendo o contraste entre a exemplar discrição dos seus gestos cotidianos e a total abertura dos espaços. É como vejo que, por mais enlouquecido que esteja um homem bêbado, se não estiver em guerra jamais viola os frágeis contornos de uma casa.

Nem mesmo *ĩnmõxa* parece ser totalmente anti-relacional. Talvez seja ele um caso extremo de animalidade<sup>9</sup>, mas não uma categoria fixa. Tampouco é totalmente predador. Alguns deles são capazes de comoção e oferecem comida quando escutam os cantos dos espíritos de seus pais. São capazes de poupar os irmãos mais novos e as crianças de seus repastos. Sentem vergonha, ouvem, vêem, sentem cheiro. Há algum discernimento, alguma memória relacional também entre eles. *Ĩnmõxa* é o estado de um limite excedido. Não é nem carne apodrecida e nem transcendência. É um acidente<sup>10</sup>. Algo trágico se passou nestas zonas transitórias

<sup>9</sup> O comportamento mais apontado para o estado *ĩnmõxa* é o de comer carne crua, a carne de seus parentes ainda vivos. Referem-se à transformação em *ĩnmõxa* como “virou bicho”. Portanto, refiro-me aqui a uma animalidade como distintivo da possibilidade de relacionar-se, e não aos animais-potências-espíritos que povoam as sociedades indígenas e configuram um complexo cosmológico dotado de afetos, transformações, trocas.

<sup>10</sup> Segundo os relatos de alguns Tikmũ'ũn, os homens comiam a cabeça de *Kutakut* - uma larva que vive em algumas taquaras - ou ainda comiam-nas apodrecidas. Ao comê-la abriam a memória (*yãmîyxop teptox xõn ax*) para o aprendizado dos cantos. Era ao mesmo tempo uma forma de investir em uma viagem xamânica. A taquara, instrumento sonoro dos *Tatakox* é ao mesmo tempo a passagem da larva que propicia o transe, que permite abrir ao conhecimento xamânico. Note-se que quase todos os termos relacionados a esta passagem possuem o radical *ku-* em maxakali: usa-se *kutehex* para glosar taquara, *kutakut* para a larva (que por sua vez se transforma em borboleta), *kuxex* para a casa dos espíritos ou casa dos cantos, *kutex* para os cantos dos espíritos, *kuxa* para coração e como radical para vários estados emocionais e, por fim, *kuxap* para fogo. Segundo outros relatos um homem, após ingerir a cabeça da larva transformou-se em *ĩnmõxa*: “Um homem deu cabeça de *Kutakut* para um outro comer. Aí, ele já queria virar doido, estava andando igual bicho. Comeu com a cabeça. Ele tinha duas mulheres. Comeu a cabeça e cantou cantos só de bichos. Virou bicho. O pessoal o amarrou. *Tatakox* veio tentar tirar o bicho mas não conseguiu. Acabou o pinto dele, virou mulher. Boca, nariz, tudo mudou. Ele pedia : « Mariano, põe mel de fumo no meu olho! » Dormia lá em cima, perto do telhado, forrado de terra. Foi mudando, mudando. Dizia : « Pega água boa para mim, lá onde *ãpihik* (garça grande, preta) canta. Pega água limpinha para mim » No *kuxex*

que lhe fez perder a permeabilidade e viver confinado nesta pele que o sol fixou sem a possibilidade de ser atravessado pelos olhos dos humanos e dos espíritos. *Īnmõxa* terá perdido, pela dureza de sua pele, a possibilidade de ter ponto de vista, de se desvestir, de vagar em outros corpos<sup>11</sup>. Sua pele é impenetrável a não ser pelos orifícios por onde será definitivamente morto pela taquara dos humanos e dos *Tatakox*. Trágico perder seu devir. Ter fome de devorar a mulher, a irmã, os mais próximos, consumir este mínimo intervalo, que antes observara, com respeito a um outro corpo. De outros corpos é visto com horror, como pura animalidade, talvez o terreno de uma dor convulsiva<sup>12</sup>. Com *Īnmõxã* permanece a lembrança de que há perigos nas zonas fronteiriças.

---

chegou e deitou. Uma de suas mulheres dormiu e roncou. A outra não dormiu, desconfiou. Passou o tempo. Os índios desistiram. Passou capivara, cercaram. Um índio falou para os *yãmĩyxop*, os povos-espíritos. O pajé dividiu: um grupo fica olhando o doente e o outro vai caçar capivara. Passava uma índia com barrigão e ele dizia: « que vontade de comer menininho novinho! ». Depois que mataram capivara, para testá-lo, levaram sangue cozido. Ele virou a cara. Nem olhou. Levaram fígado cru. Ele avançou e comeu tudo. As mulheres todas choraram. Pajé foi, pediu *yãmĩyxop* que amarrasse bem amarrado, levou para o córrego e matou enforcado”. Esta história é sempre lembrada quando pergunto a vários deles porque não ingerem mais a cabeça de *kutakut*. Devo a Ana Paula Lima Rodgers o seguinte comentário que a seguir transcrevo quase literalmente: ‘O contraste entre os dois mitos é muito interessante, porque aponta para o limite excedido que provavelmente é lembrar-se excessivamente dos cantos, ou de querer de alguma forma cristalizá-los. É interessante que seja a larva de dentro da taquara (de que se fazem flautas) quem seja uma espécie de guardiã, ou agente da memória dos cantos e ao mesmo tempo a causadora do estado *Īnmõxã*. Como se o próprio caminho de pegar, recobrar os cantos já contivesse em si o desvio para um ser endurecido e impenetrável como o *Īnmõxã*. Trata-se de um caminho muito tênue e fino - tal como o fio tecido para amarrar o *Īnmõxã* - aquele que leva ao aprendizado e memória dos cantos, que devem por excelência dirigir-se a um corpo, espaço aberto, mas mostram sempre o perigo de tomarem o desvio do excesso, da impassibilidade, da voracidade desmedida que os fará cristalizar-se em *Īnmõxã*, pele seca, dura, impenetrável, *incantável*, já outro ser, ser do acúmulo impenetrável, tal como os brancos. Regular essa fronteira tênue e sempre presente enquanto potencial do limite excedido é parte vital da dinâmica estética indígena.’

<sup>11</sup> Penso aqui que a noção de corpo como roupa discutida por Viveiros de Castro (2002, p. 393) pode ser utilizada para refletir sobre o aprisionamento que a pele inflige ao corpo transformado em *Īnmõxã*, onde a pele é tida como o limiar deste corpo. A troca de corpos é o dispositivo fundamental do perspectivismo indígena, tal qual foi desenvolvido por este autor: “*Trata-se menos de o corpo ser uma roupa que de uma roupa ser um corpo*. [grifos do autor] Não esqueçamos que nessas sociedades inscrevem-se na pele significados eficazes, e se utilizam máscaras animais (ou pelo menos conhece-se seu princípio) dotadas do poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usadas no contexto ritual apropriado. Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval” (*Idem*, p. 393).

<sup>12</sup> “Piedade para com a vianda! Não há dúvida de que a vianda é o objeto mais elevado da piedade de Bacon, seu único objeto de piedade, de sua piedade de anglo-irlandês. Como acontece com Soutine, com sua imensa piedade de judeu. A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva. Um tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção charmosa, de cor e de acrobacia. Bacon não diz ‘piedade para com os bichos’, mas diz que todo homem que sofre é vianda. A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade, é o ‘fato’, o próprio estado em que o pintor se identifica com os

Mas é, sobretudo, necessário deixá-los lá. Não exterminá-los. E se aquele fio que a mulher entregou ao *Tatakox* é pura textura, um campo relacional, as taquaras destes últimos são os instrumentos que fazem as aberturas. *Tatakox* é assim a outra medida do *ĩnmõxa*: perfura espaços, garante as passagens, leva as imagens das crianças que se apodreceram no cemitério até a casa dos espíritos para que se transformem também em espíritos, conduz a passagem dos meninos da aldeia da vida entre as mães para a vida entre os espíritos, os homens e a floresta.

### **Yãmĩyxop**

Assim como fazem com os *Tatakox*, os Tikmũ'ũn estão sempre a se relacionar e a ser influenciados por uma infinidade de povos-espíritos. Embora talvez não seja possível enumerá-los, agrupam-se eles em dispositivos, em modalidades transformacionais, que eles enunciam em número de doze: *tatakox*, *komãyxop*, *koatkuphi*, *yãmĩy*, *yãmĩyhex*, *ãmãxux*, *po'op*, *putuxop*, *mõgmõgka*, *xũnĩm*, *hemex* de *xũnĩm* e *hemex* de *yãmĩy*. São dispositivos de multiplicação de imagens que produzem diferenciações. Os Tikmũ'ũn referem-se a eles como *yãmĩyxop*. Com este termo designam seus gestos e trocas na aldeia, o seu repertório de cantos, e toda a multiplicidade de seres que formam suas equipes. Traduzem-no atualmente como 'religião'. Os *yãmĩyxop* revelam-nos provavelmente antigos regimes clânicos<sup>13</sup>. Alguns dos que são presentes no cotidiano das aldeias foram registrados como auto-designações de grupos falantes do maxakali durante o século XIX, como o *komãyxõp*, *putuxop*. Todos são cantores, todos são legiões, possuem aldeias, mas cada um consiste numa modalidade diferente de relação, de forças afetivas, cada um é um dispositivo de transformação, dotado de uma estética particular. Participam de forma diferente das atividades dos homens e mulheres quando vêm às aldeias.

Os *yãmĩyxop* são sempre objeto de extensas referências dadas pelos Tikmũ'ũn. Geralmente, quando os desenham, apresentam-nos em sua forma animal e sua forma humana. Insistem em dizer que são muitos. São infinitos. 'Possuem equipes'. Gafanhotos, borboletas, lontras e outras espécies podem compor a intensa família do morcego-espírito, por exemplo. A efusão de imagens que tornam visíveis

---

objetos de seu horror ou de sua compaixão" (DELEUZE, 2007, equipe de tradução Roberto Machado (coordenação) *et al.*, p.62).

<sup>13</sup> Paraíso (1998, p.284) apresenta uma sugestiva tabela de "comparação entre a nomenclatura colonial dos povos indígenas e a nomenclatura dos grupos rituais *tikmũ'ũn*".

e diferenciáveis os estados daquilo que denominam *yãmĩyxop* faz-nos dizer que, bem mais que uma categoria distintiva de espécies – animais ou espirituais – o que chamamos com eles de ‘espíritos’ seja uma modalidade de transformação, uma certa potência afetiva, e logo, corporal que o canto proporciona.

Na realidade, as operações de distinção – distinção de um sapo de uma piaba, por exemplo – não buscam criar categorias, reduzir o que se dá a ver a substantivos. O que parece interessar à forma de conhecimento xamânica é a de experimentar pontos de vista, percorrer intervalos de espaço entre um e outro corpo. Esta forma da ação e do pensamento xamânicos para a qual as etnografias amazônicas vêm chamando cada vez mais a atenção, coloca-se na direção oposta àquela que se pratica no pensamento ocidental moderno:

O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal é, sob vários aspectos, o oposto polar da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-la a um mínimo ideal. Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são vistos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver ‘de fora’, como um ‘isso’. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa. O xamanismo ameríndio parece guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘alguém’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 358)

Ora, se podemos pensar como Viveiros de Castro que a forma do Outro é a pessoa, o mundo conhecido pelos *yãmĩyxop* é povoado de sujeitos. E a qualidade que interessa nos sujeitos é a sua imperfeição, sua incompletude, ou melhor, sua contínua mutabilidade. Conhecer é, neste caso, um processo infinito de transformação. Criar diferenças, ser sempre outra coisa, jamais se reduzir a uma identidade fixa: esta é a aptidão dos espíritos e é esta a qualidade que os torna tão necessários na estética relacional dos Tikmũ’ũn e de outras sociedades indígenas, como vêm apontando ainda Viveiros de Castro (2006, p.324).

Disse logo acima que as diferenças pré-cosmológicas são infinitas e internas, em contraste com as diferenças finitas externas entre as espécies. Estou me referindo aqui ao fato de que o que define os agentes e pacientes dos sucessos míticos é sua capacidade intrínseca de ser outra coisa; neste



sentido, cada ser mítico difere infinitamente de si mesmo, visto que é “posto” inicialmente pelo discurso mítico apenas para ser “substituído”, isto é, transformado. É esta auto-diferença que define um espírito, e que faz com que todos os seres míticos sejam espíritos. A suposta indiferenciação entre os sujeitos míticos é função de sua irredutibilidade radical a essências ou identidades fixas, sejam elas genéricas, específicas ou individuais (pense-se nos corpos destotalizados e “desorganizados” que vagueiam nos mitos).

### Potências-morcegos, os povos *xũnĩm*

Dentre todos os *yãmĩyxop*, o *xũnĩm*, o povo-espírito-morcegos, é tido como um dos que agrupa o maior número de cantos. Na realidade seu repertório é infundável. É o principal responsável pelas curas. O primeiro encontro de um homem com o espírito-morcego se deu no mato, onde o índio havia tirado um cacho de bananas para amadurecer. *Xũnĩm* as havia comido. Quando o ancestral conseguiu enfim surpreendê-lo, conheceram-se e fizeram uma troca: os cantos e a escrita/ *mĩmãñãm*<sup>14</sup> do *xũnĩm* pelas bananas dos homens. Desde então, *xũnĩm* frequenta as aldeias, traz os cantos, o *mĩmãñãm* e as mulheres preparam-lhes comidas. É o maior de todos os xamãs<sup>15</sup>. A chegada do *xũnĩm* à aldeia parece replicar o que narra o mito. Este povo-espírito abre uma viagem xamânica na aldeia dos humanos. Traz o *mĩmãñãm* e traz os cantos. No entanto, neste tempo superpõem-se gestos,

<sup>14</sup> Traduzem o termo como “pau de religião”. O *mĩmãñãm* do *xũnĩm* é o mais longo e possui desenhos e repartições que traduzem os grupos de cantos que serão cantados em sequências durante o tempo em que estiverem na aldeia. Nem todos os espíritos trazem *mĩmãñãm*.

<sup>15</sup> Em várias ontologias amazônicas os conceitos de ‘xamã’ e ‘espíritos’ se cruzam e se complementam. Tomamos aqui emprestada uma extensa passagem de Viveiros de Castro a este respeito: “A reverberação entre as posições de xamã e de espírito se verifica em diversas culturas amazônicas. No Alto Xingu, por exemplo, os grandes xamãs são chamados “espíritos” pelos leigos, enquanto eles próprios se referem aos seus espíritos associados como “meus xamãs” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 80-81). Para os Ese Eja da Amazônia boliviana, “todos os *eshawa* [espíritos] são *eyamikekwa* [xamãs], ou melhor, os *eyamikekwa* têm os poderes dos *eshawa*” (ALEXIADES, 1999, p. 226). Entre os Ikpeng do médio Xingu (RODGERS, 2002), o termo *pianom* designa os xamãs, seus vários espíritos auxiliares, e os pequenos dardos potencialmente auto-intoxicantes que estes espíritos introduzem no abdômen dos xamãs e que são o instrumento do xamanismo. Esta observação de Rodgers é importante, por indicar que, se o conceito de espírito designa essencialmente uma população de afetos moleculares (ver adiante), uma multiplicidade intensiva, então o mesmo se aplica ao conceito de xamã: “o xamã é um ser múltiplo, uma micropopulação de agências xamânicas abrigada em um corpo” (*op.cit.* n.18). Longe de serem super-indivíduos, portanto, os xamãs — pelo menos os xamãs “horizontais” (HUGH-JONES, 1996a) mais comuns na região — são seres super-divididos: federação de agentes sobrenaturais como nos Ikpeng, morto antecipado e vítima canibal potencial como nos Araweté (VIVEIROS DE CASTRO, p.1992), corpo repetidamente perfurado como nos Ese Eja (ALEXIADES, 1999, p. 221). Além disso, se o xamã é, efetivamente, “diferente”, como dizem os Ikpeng (RODGERS, *op.cit.*), “resta que esta diferença entre os ele e os leigos é uma questão de grau, não de natureza.” (...) “Assim, a interferência sincrônica entre humanos e animais (mais geralmente, não-humanos) que se exprime nos conceitos de xamã e de espírito possui uma dimensão diacrônica fundamental, remetendo a um passado absoluto — passado que nunca foi presente e que portanto nunca passou, como o presente não cessa de passar — em que as diferenças entre as espécies “ainda” não haviam sido atualizadas” (2006, p. 321-322).

qualidades sonoras, textos, timbres vocálicos, fazendo deste percurso não uma trajetória unilinear, mas uma teia de múltiplos trajetos. Esta chegada não é uma representação de cenas míticas. Ela é a instância de operação de vários cruzamentos. Os cantos que trazem os *xũnĩm* multiplicam as modalidades de ocupação do espaço pelos seus enunciadore – homens e espíritos – acumulando relações cada vez mais complexas, possibilitando superposições e concomitâncias.

As formas pronominais, os constantes dêiticos, as repetições, os cruzamentos de olhares que os textos indicam, são todas elas operações que fazem presente o desvendamento, a visão e a experimentação do morcego-espírito ao percorrer o mundo, mas também proporcionam as repartições dos sujeitos, não apenas do xamã, o espírito-morcego-enunciador, mas de toda a aldeia (CESARINO, 2006). Ao cantar suas visões, *Xũnĩm* reparte suas viagens com os movimentos daqueles com quem se encontra, se distribuindo na aldeia e no espaço. Todos os homens e mulheres compartilham com eles estas experiências visionárias. Também os gestos realizados nos movimentos do *xũnĩm* se superpõem às enunciações dos cantos, fazendo desdobrar ainda mais os estados das coisas que são nomeadas, as direções das trocas realizadas, as temporalidades e as vozes. Tomemos a canção que nomeiam como ‘história do cachorro’. O timbre anasalado que nela emerge parece condensar pelo menos quatro vozes: a voz de um homem, a voz do *xũnĩm*, a voz do macaco e a voz do cachorro. Intitularam este canto a “História do cachorro”:

*Yê yê quati me matou quati me matou  
Yê yê macaco me matou macaco me matou  
Yê yê armadilha me matou armadilha me matou  
Yê yê cobra me matou cobra me matou  
Yê yê e agora estou conversando com Tupã  
e agora estou conversando com Tupã*

No pátio da aldeia, um homem dá voz à narrativa do morcego, que na pessoa, ou, na perspectiva do macaco, narra a morte de sua presa, o cachorro, a partir do ponto de vista da vítima. Segundo a exegese dos interlocutores maxakali, *yê yê* é o canto do macaco. Entendo-o como uma onomatopéia do canto emitido pelo macaco. Enquanto a voz canta na primeira pessoa, o macaco recebe um cacho de bananas

de uma mulher. Estas bananas são aqui o cachorro, a presa e comida do macaco.<sup>16</sup> Por meio destes cantos, homens, mulheres e espíritos experimentam o vôo de alguns pássaros, o caminho de alguns animais por riachos secos, os pontos de vista de alguns insetos, as relações de amizade e inimizade, até que encontrem outras alteridades, como o ferreiro, o homem-branco, o homem negro, a cachaça, os bois e o fazendeiro.

## Devires

Para a composição deste tempo-espaço onde tantas presenças, tantos cruzamentos, tantas relações, tantas metamorfoses se fazem possíveis é necessária a prestação de um intenso trabalho musical. Aparece-nos que aqui, a eficácia do que chamamos “música”, reside, não em inventar formas, mas a em ‘captar forças, de tornar sonoras forças que não o são’<sup>17</sup>. É parte desta virtude tornar contínuas e densas as sensações de espaço e tempo, remetendo às continuidades entre as

---

<sup>16</sup> A predação entre as posições do macaco e do cachorro é aqui pensada como uma guerra e analisada segundo o tema do perspectivismo tal qual foi proposto em 1996 por T. Stolze Lima (1996) e E. Viveiros de Castro (1996) para caracterizar as ontologias ameríndias. Nos dez anos subseqüentes, uma parcela ponderável da etnografia americanista, bem como da teoria antropológica geral por ela influenciada, tem discutido, utilizado e modificado o conceito. Vários outros pressupostos, o multinaturalismo sendo talvez o mais importante deles, formam este complexo conceito. O autor o resume nos seguintes termos: “é a concepção segundo a qual as diferentes subjetividades que povoam o universo são dotadas de pontos de vista radicalmente distintos. Tal concepção, extremamente difundida nas culturas ameríndias, sustenta que a visão que os humanos têm de si mesmos é diferente daquela que os animais têm dos humanos, e que a visão que os animais têm de si mesmos é diferente da visão que os humanos têm deles” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002 a.b, p.467-68. Também Viveiros de Castro (2002a.a, p.274) analisa a complexidade essencial das canções do matador araweté, cujo regime enunciativo é ‘marcado pelo ponto de vista do inimigo’: “O sujeito da enunciação é sempre a vítima, que pode estar falando em seu próprio nome, mas pode também estar citando a palavra de terceiros. O estilo citacional típico das narrativas araweté atinge um grande rendimento nos *awin marakã*, criando um jogo intrincado de identificações entre a vítima e seu matador.” E mais adiante (*idem*, p. 293) o autor prossegue: “A relação entre o matador e sua vítima, quintessência da “luta dos homens”, pertence indubitavelmente ao ‘mundo do dom (LEFORT, 1978). Mas, como depreende da passagem acima, ela ocupa uma posição-limite nesse mundo. Se a síntese *a priori* do dom liga sujeitos que permanecem objetivamente separados, a imposição da morte violenta e sua lógica canibal produzem, ao contrário, uma síntese onde toda distância se anula. A relação é criada precisamente pela supressão de um de seus termos, que é introjetado pelo outro; a dependência recíproca que liga e constitui os sujeitos da troca atinge aqui seu ponto de fusão – a fusão dos pontos de vista – onde a distância extensiva e extrínseca entre as partes converte-se em diferença intensiva, imanente a uma singularidade dividida. A relação de predação constitui-se em modo de subjetivação”.

<sup>17</sup> “É assim que a música deve tornar sonoras as forças insonoras, e a pintura, visíveis forças invisíveis. Às vezes essas forças são as mesmas: como pintar ou fazer ouvir o Tempo, que é insonoro e invisível? E as forças elementares como pressão, inércia, peso, atração, gravidade, germinação” (DELEUZE, 2007, equipe de tradução Roberto Machado (coordenação) *et al.*, p.62). (...) “Mas, em que escolher ‘o grito mais do que o horror’, a violência da sensação mais do que a do espetáculo. Seria isto um ato de fé vital? As forças invisíveis, as potências do futuro, já não estariam aqui, e não seriam muito mais intransponíveis que o pior espetáculo e até mesmo a pior das dores? Sim, de certo modo, toda vianda dá testemunho”. (*idem*, p. 67).

faculdades do olhar e da escuta, extrapolando assim a função-espço do olhar e a função-tempo da escuta. É comum o tratamento dado pelos mitos indígenas sobre a complementaridade da visão e da audição (RODGERS, 2002; PIEDADE, 2004). Para o espírito-morcego, as ondas sonoras que emite consistem na sua forma de ver, de percorrer, de se confrontar às impedâncias do espaço no qual circula.

Faz parte desta operação musical, um trabalho da variação ínfima e a captura de marcas, traços, sons, rastros de presenças aparentemente incompatíveis. Estas variações potencializam o que os textos dos cantos já vêm fazendo: o deslocamento do *xũnĩm* em torno da água e as suas experiências com as diferentes matérias, e fazem-no ainda que os textos sejam vocalizes intraduzíveis<sup>18</sup>. Mas para pensar esta fina operação variacional, é necessário partir do pressuposto de que as músicas indígenas não são dispositivos de sucessões, não respondem a uma necessidade narrativa e sim visionária, não agenciam lógicas lineares. Não são discursos e sim superposição de traços e penetração de texturas. O tempo não se projeta na cronologia. Os ciclos, os gestos sonoros e a fixidez que ouvimos enquanto ‘repetição’ proporcionam não a narrativa, não o discurso linear, mas o empilhamento de eventos.

Os cantos que pertencem às mesmas regiões por onde voam os morcegos-espíritos são assinalados com marcadores iniciais e finais similares. Carregam algumas outras marcas sonoras regionais. No entanto, o que mais parece interessar aos cantores são as zonas de diferenciações que se delineiam em passagens cuja vocação musical consiste na possibilidade de gerar variações internas e sutis sobre um fundo de fixidez, ou semelhança.

As seqüências de cantos observam entre elas similaridades. Podem ser identificadas como fazendo parte de um grupo por empregarem os mesmos marcadores iniciais e finais. É sobre a base dos paralelismos, que este jogo de refrações e variações pode ser construído. Ele é o modo de funcionamento desta estética. Não é possível trabalhar na diferença mínima se não há um fundo de fixidez. As repetições suspendem o tempo cronológico e a sucessão, e abrem à perspectiva de uma escuta de campo multidirecional. Pode-se escutar os ecos que

---

<sup>18</sup> Uma análise sobre a complexidade expressiva e afetiva das sessões que convencionei aqui chamar de ‘vocalizes’, ou seja, os cantos sobre termos intraduzíveis, resta a ser realizada. De fato ela pode ser extremamente fértil para reatar os métodos de uma análise textual-musical mais profunda, onde se trabalhe em graus de intensidade o que antes se encontraria em regimes opostos caracterizados como da ordem do sensível e do semântico.

ressoam dos sons e voltar-se a eles. O som que acaba de silenciar-se não necessariamente saiu do campo. A suspensão do tempo cronológico permite o acúmulo, o adensamento qualitativo do espaço, a concomitância, sem que seja necessária uma lógica funcional das simultaneidades<sup>19</sup>. Estas zonas, estes campos, consistem em uma modalidade de preenchimento do espaço que permite pouco a pouco a simultaneidade de outros cantos, clamores, gritos, assovios, etc. O resultado acústico é a criação de uma textura, a transformação de uma sensação temporal em espacial, cuja principal qualidade é a permeabilidade. Ao ver os múltiplos cruzamentos que grupos de espíritos conduzidos por seus ‘pais’ – os homens donos dos cantos – perfazem cantando no pátio das aldeias indo do *kuxex* até a porta da casa para receber os alimentos das esposas, esta noção de textura sonoro-espacial, muito bem realizada, aliás pela arte de tecelagem das mulheres *tikmũ’ün*, passa a ser muito evidente. É possível penetrar nos campos sonoros, adensá-los, diluí-los, deslocá-los. Algo que remete à pele permeável que aparece nos desenhos dos espíritos, realizados pelos pajés. E remete também à escritura que *xũnĩm* levou às aldeias, o *mĩmãnãm*.

Quando perguntei-lhes o que fazem os *mĩmãnãm* nas aldeias, disse-me um deles que este grande cilindro de madeira vertical intensificava o som para que os espíritos escutassem os cantos. Muitas vezes cantam em torno do *mĩmãnãm* como se projetassem para dentro dele as suas vozes. As aberturas que buscam se encontram no espaço intensivo que as pinturas fazem surgir, atrás desta grafia que produz vibrações ao olhar que paira sobre seu jogo – ao mesmo tempo displicente e elegante – de refrações, onde o ponto é sempre mais denso que o contorno.

Resta-me mencionar a sua singular textura rítmico-temporal. Alguns segundos antes de cantar, os espíritos e os cantores iniciam movimentos de flexão com os joelhos como se estivessem já vivenciando a situação excepcional que a experiência sonora produz. Estes movimentos afirmam um desejo deliberado de desfazer qualquer sincronização: entre as flexões dos joelhos e os fluxos das vozes, entre os impulsos das vozes e os movimentos dos chocalhos<sup>20</sup>, etc. Nunca o pulso de um chocalho deve coincidir com o de outro. Os cantos são feitos para que os

<sup>19</sup> O que na lógica ocidental chamaríamos de um controle vertical da polifonia. Em suma, não podemos falar aqui de polifonia porque precisamente não há linearidade, discursividade e menos ainda a necessidade de controlar funcionalmente as concomitâncias.

<sup>20</sup> Na realidade, dentre todos os grupos de repertórios, apenas alguns – o *Putuxop* e o *Mõgmõgka* – utilizam o chocalho.

pulsos se aproximem, mas nunca se fundam. Quando os questioneei a respeito deste peculiar uso do chocalho me disseram que, quando são vários a acionar o chocalho, não podem deixar que os movimentos se igualem. Caso isto aconteça, algum deles interrompe o movimento até recomençar a fazê-lo soar nos intervalos entre os demais movimentos. Assim os materiais musicais se justapõem, se aproximam, interagem, sem que devam ser parte de algum entrelaçamento funcional, de alguma fusão discursiva, já que não são funções e sim traços. Estaria por trás desta forma de promover deliberadamente a eliminação de qualquer medida de repartição do tempo e de qualquer sincronia, a base estética da música tikmũ'ũn? E não estaria na base desta estética sua forma singular de nomadismo, de experimentação do espaço, dos territórios por onde percorrem ancestralmente?<sup>21</sup>

Esta estética musical está sempre a tornar sua textura ao mesmo tempo mais complexa e mais aberta. As percepções temporais são criadas a partir das relações qualitativas existentes entre os elementos sonoros e não submetidas a um recorte pré-definido em busca de ocupação. Não é a velocidade que age sobre o material sonoro, e sim o material que cria as acelerações e os espaçamentos<sup>22</sup>. Os chocalhos e as flexões dos joelhos dos cantores servem para abrir este espaço, torná-lo mais complexo. A cada movimento, uma nova diferenciação se produz.

O morcego experimenta a impedância e as peles do cosmos pelos sons que emite. Por isto permite o vislumbre e a experiência que se desdobra entre os homens-devires-morcegos nas aldeias. Digo 'homens-morcegos', porque, se todos que estão na aldeia, como eu, de lá vêem e experimentam os morcegos na sua forma despida, ou seja, humana, é que estamos todos ali como devires morcegos. Como devires-morcegos, vejo os Tikmũ'ũn a tatear, tentar criar aberturas no mundo

---

<sup>21</sup> "Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele (DELEUZE & GUATTARI, 1980).

<sup>22</sup> "Apenas o tempo pulsado é susceptível de ser acionado pela velocidade, aceleração ou desaceleração: o quadro regular ou irregular sobre o qual ele se fundamenta é função de um tempo cronométrico, largo, variável; a relação entre o tempo cronométrico e o tempo de pulsação será o índice da velocidade. O tempo amorfo será apenas mais ou menos denso, segundo o número estatístico de acontecimentos que ocorrerão durante um tempo global cronométrico; a relação desta densidade com o tempo amorfo será o índice de ocupação [...] No tempo liso, ocupa-se o tempo sem que ele seja contado. No tempo estriado, conta-se o tempo para ocupá-lo." (BOULEZ, p.1963, 107).

dos brancos que os cercou ao longo de mais de três séculos, nas suas peles, nas suas inúmeras formas de resistência.

## Referências

ÁLVARES, Myriam Martins. **Yãmiy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Campinas. 1992.

BOULEZ, Pierre . 1963. **Penser la Musique Aujourd'hui**, Paris, Gallimard, 1963, rééd. coll. « Tel », 1987.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. “De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios”. In: **Mana**, 12(1), 105-134, 2006.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1997. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. (Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa). Editora 34, São Paulo  
Versão original: 1980. *Mille Plateaux*. Les Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles. 1981. Francis Bacon. **Logique de la sensation**. Paris, Seuil, (1981) 2002.

DELEUZE, Gilles. 1981. **Francis Bacon. Lógica da sensação**. (equipe de tradução: Roberto Machado, coordenador, et al). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.

LIMA, Ana Paula & RODGERS, David. **Espaço granulado, espaço inundado**. Disponível em: <http://abaete.wikia.com>. 2006.

LIMA, Tânia. Stolze. “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi”. In: **Mana**, 2(2), 21-47. 1996.

PARAÍSO, Maria Hilda B. **O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1998, 5 vol.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. 2004. **O canto do Kawoká: Música, cosmologia e filosofia entre os Waujá do Alto Xingú**. Tese de doutorado. PPGAS, UFSC.

RIVIÈRE, Peter. ‘The Couvade: A problem reborn.’ In : **Man** 9(3):423-35. 1974.

MENGET, Patrick. ‘Temps de naître, temps d’être: la couvade.’ In: M. Izard e P. Smith (orgs.), **La fonction symbolique**. Paris: Gallimard. pp. 245-264. 1979.  
RODGERS, David. A Soma Anômala. A questão do suplemento no xamanismo e menstruação ikpeng. In: **Mana** 8(2):91-125, 2002.

\_\_\_\_\_. 2004. Foil. **Indifference, impossibility and the complexion of Ikpeng shamanism**". MS, 1-34.

RUBINGER, Marcos Magalhães. O desaparecimento das tribos indígenas em Minas Gerais e a sobrevivência dos índios Maxakali. In: **Revista do Museu Paulista** N.S. Vol XIV. 1983.

TAYLOR, Anne Christine. Les masques de la mémoire: essai sur la fonction des peintures corporelles jivaro. In : **L'Homme**, 165, 223-248. 2003.

TUGNY, R. P. (org.) **Xũnĩm yõg kutex xi ägtux xi hemex yõg kutex / Cantos e histórias do morcego espírito e do hemex**. (Narradores, escritores e ilustradores tikmũ'ũn da Terra Indígena do Pradinho). Editora Azougue, Rio de Janeiro, 2009.

VILAÇA, A. M. N. O que significa tornar-se Outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 56-72, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté - Os Deuses Canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ANPOCS, 1986.

\_\_\_\_\_. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". In: **Mana**, 2 (2), pp. 115-44, 1996.

\_\_\_\_\_. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002a.

\_\_\_\_\_. Imanência do Inimigo. In: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002a.a

\_\_\_\_\_. Xamanismo e sacrifício. In: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002a.b

\_\_\_\_\_. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de campo**. São Paulo, n. 14/15, PP. 1-382, 2006



## **O ETNÓGRAFO COMO AGENTE DE POLÍTICA PÚBLICA: DIÁLOGOS, REPRESENTAÇÕES E CONFLITOS**

**Edilberto José de Macedo Fonseca<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Museu Villa-Lobos/IBRAM

### **Introdução**

O intuito nessa comunicação é discutir alguns aspectos relacionados à ética e o papel do etnógrafo enquanto agente de política pública. A literatura antropológica tem reconhecido que a maioria das pesquisas etnográficas desenvolvidas no Brasil tem a característica de serem conduzidas tendo como objeto a própria realidade social do país. Essa marca das etnografias no Brasil vem de longa data e, se por um lado reflete interesses particulares dos estudiosos por temáticas específicas e mais afins a sua própria trajetória e experiência pessoal, denota também as circunstâncias de financiamentos públicos e/ou privados que têm determinado a lógica que induz o desenvolvimento das ciências humanas e sociais por aqui.

Tratar sobre ética na pesquisa etnográfica sobre práticas musicais é um desafio que aponta para inúmeras e complexas questões e dilemas que vão desde posturas individuais que refletem convicções e perspectivas epistemológicas particulares de cada pesquisador, até o papel das coercitivas forças institucionais que induzem a maneira como serão decididas e implementadas as ações relativas à preparação, condução e desdobramentos futuros que o trabalho etnográfico normalmente determina para indivíduos, grupos sociais e comunidades que são objetos de pesquisa de campo.

O tema da ética tem sido objeto de reflexão desde há muito tempo<sup>2</sup>, em função mesmo da própria especificidade do campo antropológico, historicamente

---

<sup>1</sup> Doutor em música (UNIRIO-2009), é Técnico em Assuntos Culturais do Museu Villa-Lobos/IBRAM e professor de Etnomusicologia na UNIRIO. Coordenou, entre 1988 e 1991, o processo de implantação da educação escolarizada entre índios Waimiri-Atroari em Roraima. Bacharel em Violão (UFRJ-1999) fez mestrado sobre a rítmica do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro (UNIRIO-2003). Entre 2003 e 2010, atuou como pesquisador em projetos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

indutor da criação de um “outro” culturalmente diverso, que afinal viabiliza as práticas de pesquisa e interpretação, exercício específico da disciplina. Se, como afirma Mariza Peirano “sem uma noção de diferença, a antropologia desaparece” (1995, p.6), a alteridade cultural como espaço de observação científica têm revelado muito das transformações que ao longo do tempo têm se verificado no próprio uso do conceito de diversidade cultural. Vinda de uma tradição claramente civilizatória, e não estritamente acadêmica, onde o pesquisador assumia uma posição pretensamente neutra frente aos nativos que etnografava, a prática etnográfica tem hoje o desafio de refletir sobre o papel político que vem assumindo em contextos pós-coloniais, e as consequências das representações advindas do trabalho interpretativo que quase sempre é conduzido numa etapa posterior.

No âmbito das pesquisas acadêmicas inúmeros trabalhos têm sido produzidos segundo metodologias das mais diversas. Há algum tempo, o lugar tradicionalmente ocupado pelo trabalho etnográfico vem sendo debatido, levantando questões não só sobre os padrões éticos envolvidos nas relações entre pesquisadores e pesquisados no mundo contemporâneo, mas também quanto a sua própria pertinência enquanto metodologia de investigação.

Seria o caso de se perguntar então como se dá o diálogo entre pesquisador e pesquisado no contexto de uma pesquisa etnomusicológica que se desenvolve como parte de uma ação de política pública envolvendo uma agenda de intervenções sobre a realidade social? Que representações são construídas durante o “trabalho de campo”, que conflitos podem surgir nesses contextos e o que a minha experiência pode trazer para o debate?

## **Diálogos no “campo”**

A experiência que pretendo trazer à reflexão se refere à pesquisa sobre os circuitos musicais e suas relações com as políticas públicas de cultura para a cidade de Januária no norte de Minas Gerais onde conduzi meu doutoramento. Meu envolvimento com a região teve início a partir de minha participação como

---

<sup>2</sup> Ver “a carta do antropólogo alemão radicado nos Estados Unidos Franz Boas, endereçada ao editor do jornal *The Nation*, em 1919 – denunciando o uso da antropologia para fins de espionagem de guerra” (FLEISCHER & SCHUCH, 2010, p.12).

pesquisador contratado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-CNFCP para atuar em diversos projetos a partir de 2003. Estes iam desde fomento a práticas tradicionais de artesanato, culinária e chegando aos grupos da chamada “música folclórica”. Entre 2004 e 2005 atuei pelo Programa de Apoio às Comunidades Artesanais-PACA na cidade de São Francisco, vizinha à Januária, cujo objetivo era apoiar a melhoria das condições de produção dos artesãos que construíam instrumentos musicais, especialmente, viola de dez cordas, rabeca e caixa de folia, todos ligados às tradicionais festas e manifestações do catolicismo popular na região.

Com essa experiência prévia da região, minha chegada a Januária se deu em função da proposição e aprovação do projeto de Ponto de Cultura<sup>3</sup> *Música e Artesanato: cultura tradicional do norte de Minas*, proposto pela Associação de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro junto ao Ministério da Cultura-MinC. O Ponto de Cultura estimula a produção do artesanato e fomenta a música popular de tradição oral, ambos ligados a contextos comunitários de produção e reprodução dessas práticas. Poucos meses após iniciar o projeto do Ponto de Cultura tive aprovada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO minha proposta de pesquisa de doutorado na área de Etnomusicologia. Nela busquei etnografar os circuitos musicais e as políticas públicas para a área de cultura na cidade com atenção especial para o terno de Reis dos Temerosos<sup>4</sup>, que havia sido objeto de registro fonográfico pelo pesquisador Joaquim Ribeiro em 1960 para a então Campanha Defesa do Folclore Brasileiro<sup>5</sup>. Desse modo, eu passava a atuar

---

<sup>3</sup> O projeto dos Pontos de Cultura integra uma das ações previstas para o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – CULTURA VIVA, do MinC, criado e publicado na Portaria nº 156 de 06 de julho de 2004 pelo governo federal, ainda na gestão do Ministro Gilberto Gil. O programa “visa a ampliar e garantir o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural existentes no Brasil, estimular e facilitar o envolvimento da população nas diversas manifestações culturais e promover a cultura enquanto expressão e representação simbólica, de direitos e econômica” (CULTURA VIVA, 2005, p.10). O Programa está apoiado em três conceitos básicos: associativismo, protagonismo, empoderamento, possuindo cinco linhas de atuação: *Pontos de Cultura, Cultura Digital, Agente Cultura Viva, Ação Griôs e Escola Viva*.

<sup>4</sup> O terno dos Temerosos é uma modalidade de reisado ligada às celebrações da epifania católica que acontece entre 2 e 6 de janeiro de cada ano. O chamado Reis dos Cacetes parece ser um tipo de reisado encontrado em algumas regiões do médio rio São Francisco. O grupo surgiu na área da cidade conhecida como Rua de Baixo, bairro composto por segmentos de baixa-renda, formado predominantemente por negros e que abriga parte significativa da comunidade de pescadores locais. Vestidos de marinheiros e acompanhados por três músicos (um violeiro e dois percussionistas), os foliões evoluem pelas ruas da cidade percutindo cada qual seu bastão de madeira contra o do companheiro, cantando e marcando o ritmo na “ginga” dos dançadores (FONSECA, 2009).

<sup>5</sup> Em 1947 surge a Comissão Nacional de Folclore, dentro do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura - IBCEC, do Ministério das Relações Exteriores que deu origem à Campanha de

como pesquisador acadêmico e como agente de política pública de cultura simultaneamente. Minha trajetória como pesquisador “no campo” se enreda então numa trama de articulações institucionais que determina a maneira como se viu conformado o diálogo e as representações construídas entre eu e o terno até hoje.

Inicialmente, e para fins dessa comunicação, adoto aqui *política pública* no sentido formulado por Néstor Garcia Canclíni, mesmo entendendo que o conceito abrange um número diverso de perspectivas teóricas e práticas. Desse modo, política cultural refere-se ao

conjunto de intervenções realizadas pelo estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Mas essa maneira de caracterizar o âmbito das políticas culturais necessita ser ampliada tendo em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais na atualidade (GARCIA CANCLINI, 2005, p.78).

Meu principal interlocutor na pesquisa para o doutorado foi o *imperador* (líder) do terno dos Temerosos, o professor de história João Damascena de Almeida, 47, que no primeiro encontro que tivemos me recebeu em sua casa com um misto de “hospitalidade e desconfiança” mineiras. Logo nas primeiras visitas em 2005, discutimos as ações que deveriam ser implementadas pelo Ponto de Cultura, mas tratei também de expor minha condição de músico que estava desenvolvendo uma pesquisa de doutorado pela universidade. Durante os anos de pesquisa e de atuação como gestor público, a compreensão não só de João, mas de todos os membros do terno, de que eu era músico, compunha e tocava violão aconteceu de forma periférica ao processo de pesquisa. Percebo que fui visto mais como o “pesquisador do Museu do Folclore do Rio de Janeiro” do que como um músico interessado em estudar os Temerosos. Isso não me incomodou nem fez com que o trabalho sofresse nenhum tipo de empecilho, já que era natural que a visão que tivessem de mim como um mediador institucional fosse, hierarquicamente falando, mais significativa para eles do que a de pesquisador acadêmico. Ao analisar a

---

Defesa do Folclore Brasileiro em 1958, dentro do MEC. Incorporada à FUNARTE em 1980, passa a se chamar Instituto Nacional do Folclore. Em 1990, torna-se Coordenação de Folclore e Cultura Popular e depois, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Em 2004 passa à administração do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN com o nome de Centro Nacional de Cultura Popular.

relação de posições dos variados agentes dentro dos espaços de interação social franceses, Pierre Bourdieu afirma que o campo acadêmico com seus especialistas ocuparia uma das posições menos influentes, vindo antes dele, dentre outros, o campo político, o jornalístico, o da analista político e o do *marketing*, por exemplo (BOURDIEU, 2004, p.56). Apesar de, no Brasil, os títulos acadêmicos funcionarem como importantes mecanismos de distinção social, também no meu caso, nas negociações políticas que eram travadas, o papel de agente de uma política pública me pareceu que sempre foi visto como mais importante do que o de acadêmico, por mais que os dois estivessem irremediavelmente imbricados; e embora a maioria dos membros do terno talvez não soubesse ou sequer se interessasse nem por um nem por outro.

Nessas primeiras visitas, João Damascena me mostrou um rico material etnográfico, uma espécie de portfólio dos Temerosos, onde constavam reportagens, diplomas, fotos e toda sorte de informações referentes ao grupo. Até pelo fato de ser historiador formado, ele teve sempre a preocupação e cuidado de recolher todo esse material como forma de registro da trajetória do grupo. A sala de sua casa era povoada por referências aos Temerosos, com quadros, reportagens e diplomas emoldurados, além da própria bandeira do terno compondo um cenário que denunciava a importância que o grupo tinha para ele. A prática de etnografá-los durante as festas de Reis, de visitar a casa de João e de outras pessoas do bairro de origem da folia, a Rua de Baixo de Januária, me fez aos poucos começar a ser conhecido pelos participantes. O fato de eu filmar e gravar suas performances chamava a atenção e colaborava para aumentar a cumplicidade que foi se criando entre mim e eles ao longo do processo de pesquisa. Em cada uma de minhas viagens a Januária fui desenvolvendo uma relação cada vez mais próxima com a realidade sócio-cultural do terno, reforçando uma confiança mútua que se consolidava na medida em que ambos os lados iam se conhecendo.

Os objetivos da proposta do Ponto de Cultura haviam sido estabelecidos visando o fomento do artesanato e da música tradicionais a partir de reuniões no Centro de Artesanato de Januária<sup>6</sup>, com os gestores desse espaço cultural na cidade e também com João Damascena como representante do terno.

---

<sup>6</sup> “O Centro de Artesanato desenvolve, por meio da ação do Ponto de Cultura, o projeto: Centro de Artesanato da Região de Januária. O Centro de Artesanato tem por finalidade fomentar, articular e apoiar atividades de pesquisa, promoção e divulgação das manifestações culturais, artísticas e de

Nos primeiros encontros João mencionou seu desejo de transformar a casa onde morava no bairro da Rua de Baixo em um “espaço cultural”, que pudesse desenvolver projetos e onde houvesse uma biblioteca que oferecesse aulas de reforço escolar e alfabetização para as crianças, atraindo atividades para a terceira idade e eventos de modo geral. Além disso, o fato de eu poder realizar gravações de áudio e vídeo despertou também o interesse de que o repertório musical do terno fosse registrado em CD.

As performances do terno do Temerosos, além de singulares, apresentam um componente espetacular muito apreciado pelo público que tem a oportunidade de vê-los nas ocasiões em que se apresentam fora do contexto das festas de Reis, com uma atração “folclórica” da cidade.

O terno dos Temerosos hoje extrapola essa condição do bairro, da localidade da Rua de Baixo, né? Hoje a gente já tem casa que nos esperam no Alto da cidade, que é a parte nova da cidade, que nasceu depois da enchente de 79. Já tem casa que nos esperam lá no Bom Jardim, que está aí a três, quatro quilômetros da Rua de Baixo. Já tem casa que nos aguarda lá na rua de Cima, do outro lado, contrário da Rua de Baixo. Na rua de Cima... é, nos aguardando. Tem pessoas que nos aguarda vendo nós dando a volta na [praça] Getúlio Vargas ou no cais da cidade. Então hoje, a folia ela já tem um caráter maior, do que ser só da Rua de Baixo. Mas eu falo que primeiro ela tem que sair aqui. Ela tem que passar pelas ruas daqui. Cantar no Cruzeiro da [praça da] Santa Cruz. Cantar na casa de Dona Narcisa que é a viúva de Berto Preto. Cantar na casa de Maria Bonfim, que é a filha de Manuel dos Anjos, foi um dos fundadores da colônia [de pescadores], e o primeiro grupo de marinheiros eram pescadores, que o Berto formou. Então primeiro nos temos que cultuar as nossas raízes, e nos fortalecer pra ir lá fora. Pra ir nos outros bairros, pra ir em Montes Claros, pra ir em Itacarambi, pra ir no Cônego Marinho, pra ir em Manga, pra ir em Bonito de Minas, em Pedras de Maria da Cruz, Belo Horizonte, Brasília (Depoimento gravado, 2008).

Assim, a visibilidade das performances do terno é tida por João como um elemento importante para sua manutenção, um “recurso” (YÚDICE, 2006) que pode mesmo servir para chamar a atenção para a precária situação sócio-econômica da Rua de Baixo. Por meio da apresentação de performances do terno, haveria a esperança de angariar recursos materiais e simbólicos para a Rua de Baixo enquanto comunidade desfavorecida na cidade.

---

saberes e fazeres tradicionais. Polo de referência cultural e de memória, atua também como ponto de comercialização e difusão das expressões culturais do norte de Minas Gerais” (CENTRO DE ARTESANATO, 2013).

Em meus primeiros contatos com membros do terno e especialmente com João Damascena pude perceber então essas três expectativas em relação ao projeto do Ponto de Cultura. Uma era em relação à possibilidade de maior divulgação da folia por meio de apresentações públicas, prática que já vem sendo utilizada por eles há muitos anos; outra em relação à gravação de todas as músicas do terno em CD e, também, à transformação da casa de João em espaço cultural. Essas expectativas, se certamente eram desejos latentes, foram ficando explícitas em função também da pesquisa etnomusicológica que ia avançando, uma vez que minha pesquisa envolvia a investigação da história do grupo, descobrindo personagens, lugares, momentos e contextos significativos de sua trajetória, o que fazia com que a consciência crítica sobre a situação na qual eles se encontram hoje fosse ficando mais nítida tanto para mim, quanto para João e os foliões. Essas expectativas apareciam no bojo de conversas formais e informais, embora surgissem também em função do fato de, naquele momento, eu encarnar a figura de um mediador simbólico que, fosse como pesquisador ou como agente público, talvez pudesse viabilizá-las. Nesse contexto, se tanto apresentações de performances como filmagens e gravações do repertório estavam previstas dentre as ações a serem conduzida não só durante a minha pesquisa etnográfica, mas também como parte dos objetivos do projeto do Ponto de Cultura, a transformação da casa de João em centro cultural se colocava apenas como um desejo dele, somente uma possível perspectiva de ação futura da política pública, uma possibilidade talvez para médio ou longo prazo, pois essa ação não havia sido contemplada no projeto do Ponto e muito menos em minha pesquisa de doutorado.

Ao longo do trabalho etnográfico com o grupo pude ver que a mobilização dos membros sempre foi episódica e não se dava no dia a dia, ocorrendo mais em função das demandas de performances agendadas. Desse modo, muitas das decisões sobre a condução das ações de pesquisa e também aquelas referentes ao Ponto de Cultura ficavam concentradas praticamente entre mim, os membros da equipe do Centro de Artesanato e João, como representante do terno. Em relação ao terno, foram essas três expectativas citadas, aquelas que se configuraram como as principais linhas de ação, consensualmente discutidas e negociadas, que se tornaram determinantes na maneira como se conduziu a interação entre minha ação como gestor público e a pesquisa etnomusicológica sobre o terno que eu conduzia.

## Etnografia e representação

Durante todo o século XX, o campo de estudos das práticas musicais conviveu com significativas transformações globais que determinaram profundas mudanças nas sociedades de todo o mundo. Os processos migratórios, a criação e massiva popularização dos meios de gravação sonora e de comunicação, além da internacionalização dos mercados e circulação de bens de consumo, intensificaram influências interculturais e imprimiram novas dinâmicas de interação entre os grupos humanos. Mais recentemente, os chamados Estudos Culturais (ver HALL, 1980; JAMESON, 1994), tornaram-se espaço de diálogo entre os campos disciplinares acadêmicos com suas diferentes perspectivas teórico-metodológicas. O caráter multi, inter e transdisciplinar desses estudos radicalizou as críticas ao trabalho de campo apontando a necessidade de se repensar a abordagem etnográfica na contemporaneidade como uma ferramenta metodológica pretensamente isenta e despolitizada. Identificando a gênese do olhar etnográfico no contexto colonial do século XIX, esses estudos salientaram a necessidade de desnaturalização do lugar do “nativo” frente ao pesquisador, pois, como afirma José Jorge de Carvalho, naqueles contextos de pesquisa, “partia-se do pressuposto de que a hermenêutica primitiva possuía limites muito bem definidos, enquanto o teórico apresentava o seu próprio horizonte interpretativo como um movimento racional de expansão infinita” (CARVALHO, 2001, p.110). O que se passou a questionar era a autoridade pretensamente inerente aos processos de representação “do outro”, até então marcadamente naturalizados pelo método etnográfico. A esse respeito James Clifford indaga:

como, exatamente, um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito e uma versão adequada de um “outro mundo” mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual? (CLIFFORD, 2002, p.21).

Em seu livro *O Brasil no discurso da antropologia nacional*, Mônica Pechincha assinala que uma das características mais marcantes da disciplina no país seria uma “inclinação política” da prática de pesquisa etnográfica (PECHINCHA, 2006, p.115). Segundo ela, essa inclinação é fruto da própria maneira como a alteridade cultural vem sendo historicamente construída aqui pelo campo antropológico, onde o “outro”, não é só parte integrante do Estado brasileiro, mas na maioria dos casos, a parte



social e culturalmente mais marginalizada da sociedade. Dessa maneira a etnologia brasileira acaba por não separar o fazer científico da ideia de que essa prática deva estar inserida numa discussão mais ampla sobre o papel político que evidencia e exerce junto aos seus “objetos de pesquisa”. Assim, “diferentemente do que rege o cânone antropológico, diferiríamos dos antropólogos dos países centrais[,] nesta combinação de ciência e política” (PECHINCHA, 2006, p.116).

Autores contemporâneos têm debatido essa atual crise de representação da antropologia e os dilemas éticos vividos pelos pesquisadores nesse contexto. A indiana Gayatri Spivak lembra que “representação” pode ter a acepção de uma “procuração” e também de uma “descrição”, e aponta que ao pretender “falar por”, a escrita etnográfica acaba por funcionar como uma representação “por procuração”, que opera através de uma “descrição”, conciliando as duas faces de uma mesma moeda (SPIVAK, 2010). Segundo a autora, o discurso sobre “o outro” só poderá cumprir seu papel interpretativo se necessariamente incorporar uma dimensão eminentemente política, revelando o lugar social, simbólico e epistemológico de fala do etnógrafo. Ao “falar pelo outro”, a etnografia passa então a ser questionada por supostamente revelar mais sua capacidade silenciadora do que propriamente representativa. Como aponta Mônica Pechincha, o comprometimento político dentro de um processo de representação conduz a constituição de uma espécie de “essencialismo” que adquire papel estratégico para sujeitos subalternos pesquisados.

A representação que fazemos do outro deve, assim, incorporar um sentido radical de outro, lembrando que o outro mesmo não é aquilo que se descreve, mas o que resiste e insiste em ficar fora do lugar, pois toda descrição estabelece margens na imposição de seus limites (PECHINCHA, 2006, p.132).

Nesse quadro então, só a exposição dos condicionantes políticos e epistemológicos que se materializam por meio dos processos de representação escrita, fonográfica, visual, torna possível mostrar dimensões ocultas dos variados interesses, conflitos éticos e questões colocadas entre pesquisadores e nativos.

Em termos mais estritamente acadêmicos, há ainda outra questão importante: saber se todo trabalho etnográfico não é sempre, em alguma medida, um “trabalho

aplicado”, pelo simples fato do pesquisador ter como finalidade ensinar ou escrever sobre o que estuda. Haveria, nesse sentido, outra igual despolitização do debate operada pela naturalização do fato de que se estudar e escrever sobre determinado grupo, pessoa ou comunidade seja algo sobre o qual não seja necessário qualquer questionamento. Os limites desses questionamentos estão, como aponta Pierre Bourdieu, nas razões da prática enquanto “produto da relação dialética entre uma situação e um habitus – entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações” (BOURDIEU, 1983, p. 65). Como prática social, a etnografia revelaria, nesse contexto, que as escolhas técnicas mais ‘empíricas’ são indissociáveis das escolhas ‘teóricas’ na estruturação do objeto. Os métodos, técnicas de coleta e a própria análise irão se dar em função mesmo da maneira como se constrói o objeto (BOURDIEU, 2004). Como afirma o etnomusicólogo Jeff Todd Titon, ficaria então explícita “a crença [de] que a teoria é vazia, a não ser que derive da prática” (TITON, 1992, p.319).

Todo esse debate conceitual sobre o papel da etnografia na atualidade permeou minha atuação acadêmica e minha atuação como agente público. Inevitavelmente meu texto final de doutorado seria, como é todo trabalho acadêmico, também um quadro de representação sobre o terno de Reis dos Temerosos, sobre a cidade de Januária e em última análise sobre as políticas públicas de cultura para a região. Minha intenção passou a ser então fazer com que os desejos e objetivos dos atores envolvidos no projeto do Ponto de Cultura fizessem parte também do meu texto de maneira que ficassem explícitos os condicionantes políticos que determinavam o meu lugar como agente de uma política pública.

### **Colaborações e conflitos**

O tema da representação e do inexorável papel político que assume a etnografia aponta para necessidade de se pensar a pesquisa etnomusicológica como experiência colaborativa ou participativa, lugar do “conhecimento aplicado”, que, de modo geral, tem sido negligenciado na história da disciplina e das ciências

como um todo. O mito positivista do conhecimento objetivo, isento, individual e despolitizado tem historicamente orientado o campo das ciências sociais e humanas, desvalorizando as experiências e trajetórias de pesquisas que se constroem de modo conjunto e colaborativo. Particularmente no caso da “cultura”, Michel de Certeau assinala que na atualidade ela tem se caracterizado

como um não-lugar onde todos os investimentos são possíveis, onde pode circular “o que quer que seja”. (...) A própria política dita cultural é muitas vezes vítima dessa neutralidade – apesar dos estudos e dos aparelhos de Estado de que ela dispõe – quando recorta uma “dimensão” cultural abstrata na organização da sociedade para tratá-la à parte. É uma política estranha, pois os problemas políticos foram aí apagados. Ela faz “como se” (por outro lado, sabe-se que isso não é verdade) fosse possível esquivar-se de pagar o preço global de toda mudança em qualquer setor que seja. (CERTEAU, 1995, p.199-200).

O etnomusicólogo Jeff Todd Titon comentando um artigo que trata das questões relacionadas à prática de pesquisa em contextos de aplicação de políticas públicas escrito pela irmã do renomado pesquisador Alan Lomax, a folclorista e musicóloga Bess Lomax Hawes, responsável pelo desenvolvimento de programas de apoio às artes e culturas populares nos Estados Unidos, lembra que

na *etnomusicologia ativa*, é sempre necessário tomar a próxima ação antes que os resultados da ação prévia possam ser conhecidos, e ela nos lembra que de todo modo nós observamos este princípio na nossa vida diária, pragmaticamente “tentando o [que parece] lógico e pode funcionar, baseado em observações paralelas e na própria leitura de cada um da história” (TITON, 1992, p.317).

Ação implica sempre um risco e hoje a perfeição já não pode mais ser uma meta pretendida nem no âmbito das políticas públicas nem das pesquisas acadêmicas. As práticas musicais, enquanto contextos culturais específicos, não podem ser consideradas como realidades dadas e acabadas, restando ao etnomusicólogo somente captá-las em sua face “objetiva e aparente”, mas algo que se constrói em conjunto com aqueles com os quais se trabalha, seja num projeto de pesquisa seja numa ação pública de fomento. Nesse sentido, a “verdade” que se busca com o conhecimento etnomusicológico é “mutante, situacional e

humanamente [se não socialmente e culturalmente] construída” (TITON, 1992, p.319). Como prática comum a campos disciplinares como a etnomusicologia, a antropologia e o folclore, entre outros, a “pesquisa etnográfica de campo” não se constitui numa prática objetiva, pois lida com questões de relacionamento e envolvimento pessoais e éticos. O etnomusicólogo Daniel Sheehy aponta a necessidade da inclusão da ideia de “propósito” que determinaria as estratégias que irão sendo tomadas na condução das ações. Sejam nas pesquisas acadêmicas ou no campo das políticas culturais, as estratégias quase nunca estão definidas *a priori* e vão sendo rediscutidas na medida em que são avaliadas as ações implementadas “em campo”. Isso leva à necessidade de “uma *abordagem da abordagem* do estudo de música dos povos do mundo” (SHEEHY, 1992, p.323, grifo meu), sendo fundamental discutir em conjunto com aqueles envolvidos no processo, a dimensão política da ação investigativa da pesquisa como “prática consciente” (*Idem, Ibidem*, p. 323). Nesses contextos, e igualmente em Januária, o grande desafio passava ser, então, estabelecer uma relação política de tal ordem que permitisse que as ações tomadas fossem concebidas, implementadas e avaliadas a cada passo segundo os interesses dos indivíduos e da comunidade envolvida no processo de pesquisa e no Ponto de Cultura, o que determinaria um patamar mínimo de relação não-etnocêntrica entre pesquisadores e pesquisados, e também na própria ação pública de fomento que se implementava.

Evidentemente que toda essa, digamos, “perspectiva democrática” não anula a dimensão de conflito gerado pelo lugar social – e de poder - ocupado por cada personagem na sociedade, lugar esse, que pode se tornar mais evidente em determinados contextos. Todo e qualquer processo de pesquisa social, por mais democrático que possa ser, está permeado por conflitos de propósitos que, consciente e inconscientemente, se interpõem entre as partes envolvidas.

A Etnomusicologia vem sendo construída pelos esforços de diferentes pesquisadores e interessados no estudo das práticas musicais segundo os interesses mais variados e não somente por aqueles ligados ao universo acadêmico da disciplina. No Brasil, esses esforços, na grande maioria dos casos, têm sido dependentes de um conjunto de atores, organizações e políticas sociais que acabam por determinar as estratégias segundo as quais irá se conduzir o trabalho de campo.

Tratando da constituição do campo etnomusicológico no Brasil, Ângela Lühning afirma que

chegou a hora de reconhecer e entender de forma definitiva que é preciso realizar trabalhos aqui e agora em conjunto com os protagonistas (iniciados, liderados e/ou acompanhados por eles) que podem levar finalmente a uma etnomusicologia brasileira, que precisa ter como distintivo e característica uma participação clara e visível dos atores sociais (LÜHNING, 2006, p.52).

Toda essa reflexão sobre a chamada “etnomusicologia aplicada”, no entanto, não pode servir para ocultar ou justificar as estratégias e ações implementadas “em campo”, mas apontar as questões que se relacionaram à minha própria experiência etnográfica que, no caso, se deram frente a quadros políticos determinados, sujeitos a pressões, facilidades, problemas e dificuldades durante todo o processo.

Minha atuação como gestor do Ponto de Cultura teve o objetivo de promover o artesanato, a culinária e a música tradicional da região, e enfrentou desafios éticos não só frente às próprias comunidades a serem atendidas pelo projeto, mas também frente ao CNFCP/MinC. Em relação à gravação do repertório, em junho de 2005, registramos em Mini-Disc praticamente todo o repertório do terno numa gravação com os músicos na casa de João. Uma das ações do Ponto de Cultura foi promover a devolução dos materiais de audiovisual gravados com o grupo por Joaquim Ribeiro em 1960. Essa devolução reacendeu lembranças e fatos esquecidos, tendo se tornado um mecanismo importante para o estabelecimento de uma relação mais próxima com o grupo. Em 2007, durante uma de minhas viagens de campo providenciamos um telão e fizemos uma mostra, sob a trilha sonora das gravações de Joaquim Ribeiro, das fotos tiradas durante a festa de Reis para todos os membros da folia e pessoas na Rua de Baixo. Todas essas ações se inseriam também na política de devolução ao grupo de todo material filmado e gravado, agora depositados no Ponto de Cultura, para uma possível utilização futura. Em 2010, após o término de meu doutorado e do meu contrato de pesquisador do CNFCP, foi lançado um CD duplo, produzido pela instituição, onde constam as gravações feitas com o terno dos Temerosos durante o período em que fui gestor do Ponto de Cultura e também as gravações realizadas por Joaquim Ribeiro em 1960 para a CDFB.

Em relação às apresentações públicas, durante todo o período do projeto do Ponto de Cultura quando uma apresentação era requisitada para “abrilhantar algum evento”, argumentava com João que a desejada ideia de visibilidade precisava ser avaliada frente às forças e contingências que as envolviam. Por outro lado, em cada uma dessas situações, surgia também a questão de saber até que ponto deveria ir a minha interferência ou influência como etnomusicólogo nessa decisão e, uma vez tomada, como estudá-la. Durante todo o período de pesquisa, tenha surgido naturalmente ou induzida por mim, a questão da espetacularização e da ressignificação simbólica promovida pela apresentação de *performances* em contextos públicos foram assuntos de reflexão. O atual debate sobre o tema, eminentemente acadêmico, oscila entre duas tendências: uma que privilegia a ótica mais preservacionista, que vê no espetáculo uma precarização dos valores simbólicos cultivados pelos grupos em tradicionais contextos comunitários, e outra que advoga a necessidade de um incremento da “circulação das brincadeiras”, entendendo que “a sobrevivência do folclore está ligada a sua capacidade de absorver influências” (VIANNA, 1999) e se conectar a uma rede que iria reflexivamente inseri-lo num movimento mais amplo de afirmação identitária. Nesse quadro de conflito de visões, a decisão sobre a forma como grupos e comunidades irão dispor de seu patrimônio cultural é algo que só cabe a eles mesmos, organicamente, decidirem quando, se e como isso pode ou deverá ser feito. No entanto, era natural que a responsabilidade ética gerada pela cumplicidade proporcionada pelo longo do processo de pesquisa etnográfica tenha me levado a alertar o grupo que dentro do atual panorama do mercado cultural (onde atuam inúmeros atores e agentes – dentre eles o próprio Ponto de Cultura - segundo diferentes interesses), as soluções entre promoção, transformação e preservação das práticas musicais tradicionais, mesmo trazendo benefícios materiais e simbólicos, parecem ainda distante de contemplar uma relação equânime e que respeite a lógica interna a cada uma dessas expressões.

Ainda em 2007, o Ministério da Cultura abriu o edital chamado “Prêmio Culturas Populares – Mestre Duda 100 anos de Frevo”. Por meio dele seriam selecionadas iniciativas que trabalhassem com a temática da cultura popular por todo o país, e que, premiadas, receberiam um valor de R\$ 10.000,00. Ciente da antiga ideia de transformar sua casa em centro cultural entrei em contato com João

Damascena para falar da oportunidade e da possibilidade de reunir parcerias locais para implementar a ideia caso o grupo fosse selecionado. Meu papel durante o processo foi somente o de formatar o projeto dentro das exigências requeridas pelo Ministério, me furtando, contudo, a qualquer tipo de ingerência sobre a maneira como os recursos seriam aplicados. Em termos da minha pesquisa, o fato de ter assumido naquele momento o papel de mediador acabou por se tornar decisivo para a efetivação de uma mudança significativa no ambiente sociocultural onde atuava, e que iria muito além do que eu poderia imaginar que aconteceria de início. O projeto foi selecionado no final de 2007 e, em janeiro de 2008, João começou a desocupar e reformar sua antiga casa. A parceira institucional da Prefeitura, cedendo boa parte do material de construção, foi fundamental, pois somente com os recursos do prêmio não teria sido possível a reforma. No mês de maio de 2008, João inaugurou a *Casa de Cultura Berto Preto*, com a presença dos moradores da Rua de Baixo, parceiros e apoiadores, que assistiram uma apresentação do terno de Reis dos Temerosos e do grupo local de dançadeiras de São Gonçalo. Atualmente a Casa de Cultura se consolidou como a sede do terno e se tornou mais um local onde são realizadas atividades culturais na Rua de Baixo.

## **Conclusão**

A etnomusicologia vem se constituindo como um campo que tem como um de seus principais pressupostos metodológicos justamente a coleta empírica de dados para reflexão teórica. Essa coleta faz com que o pesquisador precise desenvolver ferramentas conceituais que possam atender às diversas demandas que surgem a partir do contato com sistemas sociais, modos de vida e valores culturais quase sempre distintos daqueles com os quais está habituado a conviver. De modo geral, as primeiras pesquisas da moderna Etnomusicologia trataram pouco sobre a questão dos trabalhos “aplicados”. Tabu, aceitação inquestionável da ideia de “pesquisa pura” ou mesmo incorporação (in)consciente de ideologias nacionalistas, são razões que podem ter animado os etnomusicólogos a trabalhar sem se envolverem dialogicamente com os grupos pesquisados. Porém, até os trabalhos mais pretensamente isentos favorecem informantes e a própria comunidade no intuito de conseguir informações para a pesquisa.

Nos anos que conduzi minha esquisa etnográfica em Januária conheci pessoas, lugares, festas e grupos das áreas urbana e rural, fazendo do processo de trabalho um prazer, ao viver experiências, conviver e conversar com diversos personagens. Depoimentos de campo não são dados objetivos, eles contam uma versão da história vivida, cuja transposição para o discurso vocal acaba sempre revelando vestígios dos processos de representação elaborados por quem narra. O trabalho etnográfico é sempre uma construção narrativa. Porém, a perspectiva colaborativa fez do meu trabalho como etnomusicólogo, não só o de um narrador, mas o de alguém que intervém na realidade que busca descrever. O desafio passou a ser, então, o de construir uma narrativa que pudesse refletir sobre essas alterações, reaprendendo o musical exercício cotidiano da “escuta”, num necessário diálogo com os pesquisados. O contexto colaborativo no qual se inseriu minha pesquisa, em função de minha própria atuação junto ao Ponto de Cultura, fez com que meu papel como etnomusicólogo passasse a ser o de buscar subsídios que permitissem evidenciar marcos referenciais da trajetória do grupo, questionando ideias reificadas, ao mesmo tempo em que exercitava uma perspectiva crítica sobre as circunstâncias de relacionamento que se apresentavam.

Implementado o Ponto de Cultura, o grande desafio colocado ao terno dos Temerosos é enfrentar a possibilidade de que a curto e médio prazo, a Casa de Cultura Berto Preto, venha a se tornar um pólo de captação de projetos, trazendo nesse controverso processo da contemporânea produção cultural brasileira a mobilização e desagregação que lhes são peculiares. Esse é, contudo, um desafio que a eles cabe decidir autonomamente como encarar e resolver. Hoje, na prática, a atuação do conjunto de agentes culturais da região de Januária, reflete a convivência, nem sempre harmônica, de ideologias localistas e nacionalistas das mais variadas tendências políticas, mas que se unificam no discurso de numa necessária integração à atual modernidade transnacional e global. Frente às expectativas do grupo, o desafio atual para as políticas públicas na região, o que inclui o Ponto de Cultura e a Casa de Cultura Berto Preto, talvez seja a de saber lidar não só com um “tradicional conceito de tradição”, que guarda relação com práticas, objetos e contextos comunitários específicos, como, por exemplo, aqueles ligados histórica e territorialmente à Rua de Baixo, bairro do terno, mas também com a ideia de uma “*tradição da modernidade*”, enquanto forma de estruturação da vida



social, manifestada nos seus objetos eletrônicos, sua concepção do tempo, e de um espaço ‘desencaixado’” (ORTIZ, 2000, p.213, grifo meu). Nesse contexto, também à pesquisa minha etnomusicológica colocou-se o mesmo desafio, de dar conta de complexos quadros sociais onde os anseios expressos pelos grupos deviam ser vistos como parte dessas duas trajetórias de tradição que se entrelaçam.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. Trabalhos e Projetos. In: **Pierre Bourdieu: sociologia**. (org. Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna, In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.

CENTRO DE ARTESANATO DE JANUÁRIA. Disponível em:  
<<http://www.centrodeartesanato.com.br/site/>> Acesso em: agosto de 2013.

CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**; 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CULTURA VIVA. **Caderno da Ação Agente Cultura Viva**. Brasil: Ministério da Cultura, 2005.

CULTURA VIVA. **Lei Cultura Viva aprovada na CCJ**

Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset\\_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/lei-cultura-viva-aprovada-na-ccj/10901?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fnoticias-destaques%3Fp\\_p\\_id%3D101\\_INSTANCE\\_OiKX3xIR9iTn%26p\\_p\\_lifecycle%3D0%26p\\_p\\_state%3D](http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/lei-cultura-viva-aprovada-na-ccj/10901?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fnoticias-destaques%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_OiKX3xIR9iTn%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3D)> Acesso em: setembro de 2013.

FLEISCHER, Soraya e SCHUCH, Patrice. Antropologia, ética e regulamentação. In: **Ética e regulamentação na pesquisa antropológica** / Soraya Fleischer, Patrice Schuch (Org.) – Brasília: LetrasLivres: Editora UnB, 2010.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **"Temerosos Reis dos Cacetes"**: uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária – MG. Tese de Doutorado, Unirio, 2009.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Definiciones en transición. In: **Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas**. MATO, Daniel. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005.

HALL, Stuart. Cultural studies: Two paradigms. In: **Media, Culture and Society**, vol. 2, nº. 1, SAGE, London: Newbury Park and New Delhi, 57-72, 1980. Disponível em: <<http://ecmd.nju.edu.cn/UploadFile/17/8064/paradigms.doc>>. Acesso em: 02/2009.

JAMESON, Frederic. Sobre os estudos de cultura. In: **Novos Estudos**, CEBRAP, n. 39, jul/1994, 11-48.

LÜHNING, Ângela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: Inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Org. Rosângela Tugny & Rubem Caixeta de Queiroz. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.

PECHINCHA, Monica Thereza Soares. **O Brasil no discurso da antropologia nacional**. Goiânia: Cânone Editorial, 2006.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

SHEEHY, Daniel. A few notions about Philosophy and Strategy in applied Ethnomusicology. In: **Ethnomusicology**, Vol.36, no. 3, 1992.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TITON, Jeff Todd. Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology. In: **Ethnomusicology**, Vol.36, no. 3, 1992.

VIANNA, Hermano. A circulação da brincadeira. **Jornal “A Folha de São Paulo”**. 14 de fevereiro de 1999. São Paulo.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.