



MÚSICA, ETNOGRAFIA E COLONIALIDADE: ALGUMAS REFLEXÕES

■ EDILBERTO JOSÉ DE MACEDO FONSECA

Professor Adjunto do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. E-mail para contato: edilbertofonseca@id.uff.br

Recebido em: 02/07/2021

Aprovado em: 16/11/2021



Resumo: O presente artigo visa trazer ao debate questões relacionadas à algumas perspectivas teórico-metodológicas que academicamente têm sido adotadas para tratar a interação entre prática musical, pesquisa etnográfica de campo e territorialidade, no contexto da Modernidade europeia (DUSSEL, 1983), fruto e base do projeto colonial. Em nome desse projeto, instaurou-se um novo regime civilizatório às regiões colonizadas, tendo na universidade um dos mecanismos legitimadores de invisibilizações e hierarquizações de saberes e fazeres musicais locais, fosse de povos originários ou grupos sociais subalternizados. A compartimentalização do conhecimento em disciplinas acadêmicas fez da universidade espaço de segregação e, ao mesmo tempo, conservação de uma Musicologia monoepistêmica. As práticas etnográficas têm aberto o ambiente acadêmico à novas experiências por meio de contatos com práxis musicais exógenas. Finalmente pretendemos debater de que modo a criação de novos dispositivos de reprodução sonora, a intensificação dos fluxos humanos, materiais e simbólicos trazidos pela globalização (SANTOS, 1994), aliados ao crescente ativismo de diversos agentes sociais, vêm impulsionando a meio acadêmico a rever heranças deixadas pela colonialidade.

Palavras-Chave: Música; Etnografia; Territorialidades; Colonialidade

MUSIC, ETHNOGRAPHY AND COLONIALITY: SOME REFLECTIONS

ABSTRACT: THIS ARTICLE AIMS TO BRING TO THE DEBATE ISSUES RELATED TO SOME THEORETICAL-METHODOLOGICAL PERSPECTIVES THAT ACADEMICALLY HAVE BEEN ADOPTED TO ADDRESS THE INTERACTION BETWEEN MUSICAL PRACTICE, ETHNOGRAPHIC FIELD

RESEARCH AND TERRITORIALITY, IN THE CONTEXT OF EUROPEAN MODERNITY (DUSSEL, 1983), FRUIT AND BASIS OF COLONIAL PROJECT. IN THE NAME OF THIS PROJECT, A NEW CIVILIZING REGIME WAS ESTABLISHED IN THE COLONIZED REGIONS, WITH THE UNIVERSITY AS ONE OF THE LEGITIMIZING MECHANISMS OF INVISIBILITY AND HIERARCHIZATION OF LOCAL KNOWLEDGES AND MUSICAL PRACTICES, WHETHER OF ORIGINAL PEOPLES OR SUBALTERNIZED SOCIAL GROUPS. THE COMPARTMENTALIZATION OF KNOWLEDGE IN ACADEMIC DISCIPLINES MADE THE UNIVERSITY A SPACE FOR SEGREGATION AND, AT THE SAME TIME, THE PRESERVATION OF A MONO-EPISTEMIC MUSICOLOGY. ETHNOGRAPHIC PRACTICES HAVE OPENED THE ACADEMIC ENVIRONMENT TO NEW EXPERIENCES THROUGH CONTACTS WITH EXOGENOUS MUSICAL PRAXIS. FINALLY, WE INTEND TO DEBATE HOW THE CREATION OF NEW SOUND REPRODUCTION DEVICES, THE INTENSIFICATION OF HUMAN, MATERIAL AND SYMBOLIC FLOWS BROUGHT BY THE GLOBALIZATION (SANTOS, 1994), ALLIED TO THE GROWING ACTIVISM OF DIFFERENT SOCIAL AGENTS, HAVE BEEN DRIVING THE ACADEMIC ENVIRONMENT TO REVIEW HERITAGES LEFT BY COLONIALITY.

KEYWORDS: MUSIC; ETHNOGRAPHY; TERRITORIALITY; COLONIALITY

MÚSICA, ETNOGRAFÍA Y COLONIALIDAD: ALGUNAS REFLEXIONES

RESUMEN: ESTE ARTÍCULO TIENE COMO OBJETIVO TRAER AL DEBATE CUESTIONES RELACIONADAS CON ALGUNAS PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS QUE SE HAN ADOPTADO ACADÉMICAMENTE PARA ABORDAR LA INTERACCIÓN ENTRE LA PRÁCTICA MUSICAL, LA INVESTIGACIÓN DE CAMPO ETNOGRÁFICA Y LAS TERRITORIALIDADES, EN EL CONTEXTO DE LA MODERNIDAD EUROPEA (DUSSEL, 1983), FRUTO Y BASE DEL PROYECTO COLONIAL. EN NOMBRE DE ESTE PROYECTO, SE INSTAURÓ UN NUEVO RÉGIMEN CIVILIZADOR EN LAS REGIONES COLONIZADAS, CON LA UNIVERSIDAD COMO UNO DE LOS MECANISMOS LEGITIMADORES DE INVISIBILIDAD Y JERARQUIZACIÓN DE SABERES Y PRÁCTICAS MUSICALES LOCALES, SEA DE PUEBLOS ORIGINARIOS O DE GRUPOS SOCIALES SUBALTERNIZADOS. LA COMPARTIMENTACIÓN DEL CONOCIMIENTO EN DISCIPLINAS ACADÉMICAS HIZO DE LA UNIVERSIDAD UN ESPACIO DE SEGREGACIÓN Y, AL MISMO TIEMPO, PRESERVACIÓN DE UNA MUSICOLOGÍA MONOEPÍSTÉMICA. LAS PRÁCTICAS ETNOGRÁFICAS HAN ABIERTO EL ESPACIO ACADÉMICO A NUEVAS EXPERIENCIAS A TRAVÉS DE CONTACTOS CON PRAXIS MUSICALES EXÓGENAS. FINALMENTE, NOS PROPONEMOS DEBATIR CÓMO LA CREACIÓN DE NUEVOS DISPOSITIVOS DE REPRODUCCIÓN SONORA, LA INTENSIFICACIÓN DE LOS FLUJOS HUMANOS, MATERIALES Y SIMBÓLICOS PROVOCADOS POR LA GLOBALIZACIÓN (SANTOS, 1994), ALIADOS AL CRECIENTE ACTIVISMO DE DIFERENTES AGENTES SOCIALES, HAN ESTADO IMPULSANDO EL AMBIENTE ACADÉMICO A REVISAR LAS HERENCIAS DEJADAS POR LA COLONIALIDAD.

PALABRAS CLAVE: MUSICA; ETNOGRAFÍA; TERRITORIALIDAD; COLONIALITY

1. Introdução

A música é sem conceitos. Nisto se baseia o seu poder, aqui residem os seus limites. No seu poder, ela consegue estender-se a toda a existência humana, em todas as suas ocupações e situações. E nos seus limites pode utilizar-se, é funcional em todas as direções, e podem atribuir-se-lhe as mais diversas funções. A pergunta “que é a música?”, à luz da insistência com que é feita desde a antiguidade, é de natureza excepcional. Esta pergunta constitui, ainda hoje, a reação a um vazio que nos inquieta.

Carl Daulhaus

Os estudos sobre música sempre precisam envolver um amplo leque de abordagens teóricas, conceituais e metodológicas. Embora os sons venham sendo objetos de estudo desde a chamada Antiguidade Clássica, foi no âmbito da Modernidade europeia¹, mais precisamente a partir da segunda metade do século XIX, que começa a se conformar um campo disciplinar voltado especificamente para a ampla investigação científica dos variados aspectos relacionados ao fenômeno musical. Nesse período também, as universidades europeias ganham maior protagonismo social passando a atuar como um importante campo² que atua na delimitação dos saberes cultivados por áreas disciplinares específicas.

Alguns dessas áreas disciplinares de conhecimento sempre lidaram com as chamadas “pesquisas de campo”, que levavam pesquisadore/as para fora das salas de aula e laboratórios: É a ideia de “trabalho de campo”. Esse tipo de abordagem aponta para a necessidade de desenvolver estranhamentos frente as realidades cotidianas, exógenas ou não àquela dos pesquisadore/as, revelando certo prazer pela alteridade. O “trabalho de campo” é um mecanismo de abertura das práticas científicas a mundos inusitados e formas de reinvenções da vida. Historicamente, a etnografia era prática científica corrente pelo menos desde o século XVIII. Como concepção de um “trabalho de pesquisa de campo a ser feita”, visava o estudo, por parte de exploradores e investigadores, da Botânica e da Zoologia (GUBER, 2011, p.23). Posteriormente, incorporada à área das Ciências Sociais, passou a focar “culturas exóticas”, geralmente rurais, indígenas e geograficamente distantes dos centros europeus de pesquisa.

A etnografia é um procedimento de pesquisa estruturante para a moderna Antropologia, tendo servido de base para a formação da disciplina³, embora com ela não

1 Tomamos aqui a definição proposta por Enrique Dussel que situa o nascimento da Modernidade europeia no ano de 1492 com a chegada da colonização ibérica à América. “A Modernidade aparece quando a Europa se afirma como ‘centro’ de uma História *Mundial* que inaugura, e por isso a periferia é parte de sua própria definição” (DUSSEL, 1983, p. 7).

2 Na teoria dos campos de Pierre Bourdieu, o conceito é adotado como um microcosmo social que possui relativa autonomia e é regido por leis e critérios particulares e exclusivos, fazendo com que os agentes que nele atuam interajam com certa liberdade frente ao conjunto de forças sociais mais amplas. A posição dos agentes dentro dos campos é dinâmica e têm relação com condições objetivas e subjetivas, determinadas pela distribuição dos variados tipos de capitais acumulados, quais sejam: capital econômico, cultural, social e simbólico, e também em suas formas particulares, capital científico, artístico, religioso, político, entre outros. (BOURDIEU, 2004, p. 21-22).

3“Foi numa dessas expedições, em 1914, que Bronislaw Malinowski, um jovem polonês, fazendo o seu doutorado em Antropologia na London School of Economics, foi parar nas ilhas Trobriand, onde ficou mais de três anos, aprendeu a língua nativa, colocou sua tenda no meio da aldeia deles e conviveu dia após dia entre os trobriandeses. Dessa experiência nasceu, em 1922, o livro os Argonautas do Pacífico ocidental,

possa ser confundida⁴. Ao longo de sua trajetória, tem sido não só uma prática que revela um anseio pela aventura empírica, mas também ensejando experiências de cumplicidade a partir de densas imersões em culturas e territórios quase sempre estranhos à do/as pesquisador/as. Mais do que uma mera metodologia de pesquisa de campo, a etnografia, ao lidar com variadas formas de interação entre pessoas, é uma forma de articular teorias, transformando a vida de pesquisadore/as e pesquisado/as (PEIRANO, 2014). Desse modo, as vivências etnográficas de campo trazem sempre aportes teóricos importantes que revigoram com novos conceitos e perspectivas de reflexão e ação os ambientes acadêmicos.

Na Musicologia, o trabalho etnográfico de campo teve, como será visto, um lugar periférico que foi aos poucos se modificando. O que pretendemos trazer aqui são algumas reflexões sobre os modos como modernamente o campo das pesquisas em música vem respondendo, ao longo de sua curta história como disciplina acadêmica, questões como a colocada pelo musicólogo Carl Daulhaus na epígrafe. O etnomusicólogo Jeff Todd Titon concebe a pesquisa etnográfica de campo como “o estudo das pessoas que fazem música” (1997, p.91). Ele afirma que as pesquisas etnográficas em música precisam enfatizar mais a “compreensão” do que a “explicação” dos fenômenos, enfocando, em termos teóricos e práticos, “as ‘pessoas’, suas necessidades e contextos de vida” (CAMBRIA et alli, 2016, p. 56), sem, contudo, perder de vista as redes hierárquicas de poder nas quais estão inseridas.

Assim, o ponto central aqui será o das relações entre práticas musicais, etnografia e territorialidade. As imbricações entre esses elementos têm conduzido as pesquisas sobre expressões sonoras a ampliação dos limites consolidados por concepções naturalizadas sobre música. Pesquisar sobre fazeres musicais tomando suas relações com os espaços e os territórios aponta para a relativização das abordagens comparativas inerentes à própria perspectiva antropológica. Etnografar envolve estudar essas relações, porém antes de tudo, observar, escutar e dialogar com as pessoas em seus territórios sobre seus modos de fazer, suas conceitualizações e a forma como interagem com o espaço que habitam, produzindo aquilo que chamam “música”.

O processo colonial moderno, que aos poucos foi consolidando a divisão disciplinar acadêmica da atualidade, criou igualmente as bases classificatórias das pessoas

e, com ele, a primeira formulação do que é o método etnográfico (que apresenta em sua Introdução)” (URIARTE, 2012, p. 3)

⁴ Radcliffe-Brown foi “quem, sedimentando as fundações do que – nas primeiras décadas do século XX – foi a nova ciência da antropologia social, insistiu na absoluta distinção entre etnografia e antropologia (INGOLD, p.229, 2011).

e grupos sociais que ia etnografando. A colonização assentou as bases para o nascimento de concepções de um “outro biológico”, que veio a conformar o racismo científico vigente na virada do século XX. Ao contrário do “ser” civilizado, esse “outro” do processo colonial era visto como “não-ser”. Como lembra Frantz Fanon (2008), o “outro” passa ser definido pelo que ele não é ou pelo o que lhe falta: não teria cultura, educação, ciência ou arte. Nessas zonas de “não-ser”, os colonizados seriam frutos de um poder institucionalizado que criava estereótipos, invisibilizando-os e inferiorizando-os.

O objetivo será então debater algumas das perspectivas teórico-metodológicas que academicamente têm sido adotadas para tratar da interação entre prática musical e pesquisa etnográfica de campo e territorialidade, tendo como fundo a modernidade, fruto e base do processo colonial. As universidades são espaços de formação educacional onde são difundidas ideias que conformam e reafirmam conceitos e perspectivas de ação. Como parte da condição moderna, reflete como um espelho suas contradições, hierarquizações e preconceitos. As transformações dos meios materiais e fluxos simbólicos trazidos pela globalização, aliadas a um crescente ativismo de grupos sociais e agentes culturais, historicamente meros “objetos de pesquisa”, têm desafiado as heranças deixadas pela colonialidade⁵ no espaço acadêmico. Antes de serem somente uma conveniência, os diálogos interdisciplinares se colocam hoje como uma necessidade cada dia mais imprescindível para que o ambiente acadêmico possa retomar sua vocação criativa, incorporando contribuições da modernidade, mas indo além de suas heranças excludentes.

2. A música com objeto do discurso científico

Foi no âmbito intelectual e acadêmico europeu, que começaram a ser delineadas as bases disciplinares do que passou a ser conhecida como a moderna Musicologia, um campo científico que se propunha a estudar a “música” em todas as suas dimensões. Foi mais especificamente em 1884, que os historiadores austro-germânicos da música, Friederich Chrysander, Phillip Spitta e Guido Adler, irão fundar o primeiro periódico

5 Para Aníbal Quijano, colonialidade é “o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América”. (QUIJANO, p. 115)

trimestral⁶ voltado para a novíssima ciência da musicologia (*Musikwissenschaft*). Em seu primeiro número, o periódico trazia o artigo *Objeto, método e meta da musicologia*⁷, escrito em 1885 por Guido Adler, que postulava quais seriam os pressupostos do recém proposto campo disciplinar que iria influenciar decisivamente o estabelecimento e desenvolvimento das pesquisas sobre música pelo mundo (MUGGLESTONE, 1981, 1).

Adler propôs um quadro classificatório que definia duas áreas distintas para a nascente ciência: de um lado a Musicologia Histórica, onde ficariam abrigadas as pesquisas sobre o que chamou de *produção tonal*⁸ do Ocidente, tradicionalmente ligada às culturas letradas e às elites econômicas europeias. Abrigaria assim uma história da música dividida em épocas, povos, impérios, nações, regiões, cidades, escolas de arte e artistas. De modo complementar, abrigaria ainda um “História Geral da Música”, estudos de paleografia, cronologia, bibliografia musical, biografias de compositores, manuscritos e *performances* musicais, enfim, um campo científico que fosse o mais amplo possível a fim de cobrir todos os aspectos que abrangiam, especificamente, a complexidade da música europeia daquele período. Adler afirmava que “a moderna ciência da arte baseará sua pesquisa acima de tudo nas obras de arte” (ADLER, 1981 [1885], p. 6). Estas devem ser analisadas a partir da observação, caso exista, de sua expressão notacional, dos aspectos relacionados às afinações e alturas sonoras, do modo como se estruturam em termos formais e estilísticos, como são executadas, como é sua organologia e, caso possua texto, como a poesia se relaciona com as linhas melódicas, entre outros tantos aspectos (MUGGLESTONE, 1981, p. 6).

Tendo como horizonte o âmbito das “obras de arte”, outra grande área proposta por Adler seria aquela que denominou de Musicologia Sistemática, compreendendo três subáreas: a primeira uma seção teórico-musical, que abordaria a estruturação rítmica, melódica e harmônica da obra. A segunda que, partindo das leis e princípios da Estética, se relacionaria aos modos de percepção e critérios de beleza que determinam os julgamentos de validação e valoração sociais dessas obras. Já a terceira subárea seria a da Pedagogia e Didática Musical, que envolveriam o estudo das normas e leis necessárias ao conhecimento e prática artísticas, como a teoria musical, a estrutura de intervalos

6 “Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft” (Music-Science Quarterly).

7 “Umfang Methode Und Ziel Der Musikwissenschaft” (ADLER, 1885)

8 *Tonkunst*, traduzido aqui como “arte tonal”, amplia o espectro do objeto a ser analisado para além daquilo que, no senso comum, é categorizado e naturalizado, como “música”. Como aponta Erica Mugglestone, para além do conceito de “música”, “Adler relaciona consistentemente a ciência da música com a ciência da arte em geral” (MUGGLESTONE, 1981, p. 20), incluindo no escopo da análise “todo o contínuo de discursos voco-sonoros como objeto de estudo” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 14).

musicais, ritmos e harmonia, além de processos composicionais e métodos didáticos de ensino e aprendizagem (ADLER, 1885 [1981], p. 14). Subsidiariamente, a Musicologia Sistemática abrigaria ainda ciências musicais “auxiliares”, como a Acústica e Matemática, a Psicologia, a Fisiologia, a Lógica, entre outras.

Nesse curto e esquemático quadro delineado aqui sobre as subáreas da Musicologia Sistemática, o que irá nos interessar particularmente será o lugar reservado por Adler à uma quarta subárea, que chamou de “Musicologia Comparada” (*Musikologie*). Esta deveria se dedicar a “comparar a produção tonal, especialmente dos cânticos folclóricos dos diferentes povos, países e territórios, com propósitos etnográficos e classificá-las, na sua diversidade, de acordo com suas características” (ADLER, 1981 [1885], p. 14). Nesse período, a perspectiva comparativista dominava as nascentes Ciências Sociais, e não foi diferente com os estudos sobre práticas musicais de povos que não compartilhavam os cânones europeus sobre cultura e arte.

Nesse período inicial de proposição de uma ciência musicológica, a ideia de “trabalho de campo” e de produção de etnografias agregou, ao estudo da música, experiências empíricas ousadas e criativas de contato com as “exóticas e/ou distantes” populações pesquisadas, criando pontes entre a nascente Musicologia e as áreas que utilizavam esses métodos de investigação, particularmente a Antropologia⁹, a Geografia e os estudos de Folclore Musical, só para citar algumas. Esses métodos e processos criaram as bases para a constituição do campo disciplinar que, por volta da metade século, viria a se chamar de Etno-Musicologia¹⁰ (KUNST, 1955).

Como assinala Rafael José de Menezes Bastos, para Adler a “Musicologia Comparada seria biface: de um lado, ela seria uma Antropologia; de outro, uma Musicologia. Seu objeto: os discursos voco-sonoros humanos” (MENEZES BASTOS, 1995. p. 16). Especialmente no que diz respeito à Musicologia Comparada, e para além das ideias de “comparação”, “classificação” e “produção tonal”, a definição de Adler denota duas perspectivas singulares. De um lado, um caráter eminentemente geográfico ao pretender classificar essas produções segundo a ótica de “países e territórios”. Por outro

9 Os trabalhos de Franz Boas (1858-1942) e Bronislaw Malinowski (1884-1942) foram certamente aqueles que, vivendo significativas experiências etnográficas de campo, vieram determinar mudanças paradigmáticas na moderna Antropologia Cultural do século XX.

10 O nome foi proposto pelo holandês Jaap Kunst em 1950, apresentava inicialmente o hífen, que logo viria a cair. Atualmente há todo um debate sobre a pertinência da manutenção do prefixo (ver COOK, 2006; LABORDE, 2008; GREEVE, 2016).

lado, dá relevância aos cantos folclóricos, o que aponta para a ideia do “folk” como prática musical “dos povos”, entendido como das camadas populares¹¹.

Entretanto, Menezes Bastos chama a atenção para o fato de que o objeto de análise de ambas as Musicologias irmãs, a Histórica e a Comparada (como subárea da Sistemática), se situaria na “música do passado”.

No caso da Musicologia Histórica – através da partitura, o passado aí coloca-se dentro da moldura da Música Ocidental. Quanto a Etnomusicologia (então, Musicologia Comparada), este passado são as ‘músicas exóticas’, supostas na origem da Ocidental, músicas estas logo abordadas através da fonografia. Respectivamente, músicas do ‘nós’ e do ‘outro’. A primeira sempre pensada como *ex-pressão* – quase sempre dolorosa, pois premida – de indivíduos, grandes indivíduos (“mestres”, “nomes”, “gênios”). A segunda, como *manifestação* de ‘sociedades’, ‘culturas’. Quer dizer, música, de um lado, como liberdade, de outro, como prisão (MENEZES BASTOS, 1995, p. 46).

É importante perceber que, naquele período, ao abordarem os sistemas e práticas culturais desses exotizados “outros povos”, ao lado de uma clara perspectiva geográfica, implicava também uma perspectiva histórica determinada. As palavras de Erich von Hornbostel, um dos principais musicólogos comparativista, resumem essa tendência: “Nós gostaríamos de descobrir o mais remoto e obscuro passado e desvendar, na riqueza do presente, a atemporalidade universal da música, em outras palavras: queremos compreender a evolução e a fundação estética da arte da música” (HORNBOSTEL *apud* NETTL, 1983). Seu colega, o musicólogo alemão Curt Sachs, também se alinhava a essa tendência ao enxergar nas expressões musicais de culturas remotas, resquícios de civilizações unificadas por essa visão evolutiva e homogeneizante da “arte da música”. Com essa “atemporalidade universal da música” vem embutido um olhar sobre a história mundial que só pode tomar às histórias dos “outros povos” como fragmentos desencaixados em relação a uma narrativa totalizante estabelecida, à priori, por uma historiografia eurocentrada.

Essa perspectiva histórica que subjazia à prática de pesquisadores europeus da nova ciência musicológica era ensejada como reflexo da relação colonial vigente e justificava o pendor civilizatório que pode ser encontrado em muitos trabalhos daquele período. Assim, a “produção tonal” desses povos era - e em muitos casos ainda é - vista

11 Para uma reflexão sobre o conceito de “folk-lore”, criado em meados do século XIX, ver “A ideia de folk e as musicologias” (FONSECA, 2014).

mais pelo que lhes falta em relação ao padrão musical hegemonicamente aceito, do que por suas intrínsecas concepções, percepções e práxis culturais. Como pretendemos abordar, esse naturalizado viés colonial e civilizatório identificado em muitas pesquisas musicológicas demorou ainda quase um século para começar, na prática, a ser repensado.

Alguns elementos foram fundamentais para o progressivo processo de relativização e complexificação daquilo que Adler chamou de “produção tonal”. A busca por “universais humanos” através da utilização de métodos comparativos justificava a adoção de perspectivas ortogênicas, que trazem embutida a ideia de uma evolução linear, progressiva e unidirecional das culturas, as hierarquizando segundo as categorias do/a pesquisador/a. Franz Boas, geógrafo físico que veio a se tornar um dos fundadores da moderna Antropologia Cultural, será um dos primeiros a rejeitar esse olhar naturalizado do evolucionismo cultural então vigente, por considerá-lo racista e preso a determinismos geográficos, biológicos e econômicos. Em artigo já clássico, foi um dos primeiros a apontar para as limitações da análise comparativa.

Enquanto os primeiros investigadores concentraram sua atenção neste problema puramente histórico, a maré agora mudou completamente, de modo que há até mesmo antropólogos que declaram que tais investigações pertencem ao historiador, e que os estudos antropológicos devem ser confinados à pesquisas sobre as leis que governam o crescimento da sociedade. Uma mudança radical de método acompanhou essa mudança de opinião. Embora anteriormente as identidades ou semelhanças de cultura fossem consideradas provas incontestáveis de conexão histórica, ou mesmo de origem comum, a nova escola recusa considerá-las como tais, mas as interpreta como resultados do funcionamento uniforme da mente humana (BOAS, 1896, p. 901).

Em que pese um certo prenúncio da perspectiva estruturalista na parte final da citação, é possível verificar que as práticas etnográficas de campo trouxeram variadas questões que conduziram a debates e crescentes relativizações das abordagens histórico-geográficas estabelecidas até então.

O determinismo geográfico, consolidado com as premissas estabelecidas por Friedrich Ratzel ao final do século XIX, foi uma tendência que condicionou as primeiras décadas dos estudos musicológicos. A ideia de “Áreas Culturais”, sustentada na antropologia americana por pesquisadores como Clark Wissler (1917) e Harold Driver (1939), foi adotada como um modo hipoteticamente conveniente de descrever a maneira como viviam centenas de povos que se espalham por um continente inteiro ou em grandes porções da superfície terrestre. Seguindo essa orientação, pelo menos dois

etnomusicólogos referenciais se empenharam na produção de “mapas culturais”: Bruno Nettl com o “Native North American Musical Styles” (1960), e Alan Merriam que, seguindo abordagens propostas pelo antropólogo Melville Herskovitz, propôs o “African Musical Cultural Áreas” (1959).

A definição de mapas segundo “áreas culturais”, partindo da concepção de disposições e contiguidades geográficas, foi induzida por um forte viés das escolas difusionistas alemãs e inglesas (ALVES, 2020). Essas escolas difusionistas buscavam definir as diferenças entre traços culturais a partir de um padrão histórico comum, sendo uma orientação teórica encontrada também em estudos comparativistas sobre música (NETTL, 2010). Uma das principais críticas à orientação difusionista reside justamente no fato de promover uma homogeneização da diversidade das áreas culturais pesquisadas a partir, quase sempre, de uma amostragem ou seleção muito pequena de dados coletados.

Uma abordagem contrastante, porém relacionada a das áreas culturais, é a dos difusionistas alemães e austríacos, conhecida como “círculos culturais” ou *kulturkreis* (NETTL, 201, p. 175), cujo maior interesse estaria em delinear analogias entre culturas, dando uma interpretação histórica sobre traços musicais comuns entre formações sociais. Como aponta o geógrafo Lucas Panitz, o etnólogo e arqueólogo africanista Leo Forbenius, discípulo de Ratzel, foi um dos primeiros a assumir essa perspectiva ao pesquisar os tambores africanos (PANITZ, 2019). Nela, espera-se encontrar similaridades na organização e produção material da sociedade mesmo não havendo correspondência nas terminologias adotadas ou no conteúdo dos eventos musicais pesquisados. As ideias de áreas e círculos culturais foram – e, em muitos casos, ainda hoje são – bastante determinantes para muitos trabalhos etnográficos sobre música, especialmente depois do recente incremento dos intercâmbios migratórios mundiais ao longo do século XX. Bruno Nettl argumenta que “o fato de que o arranjo das áreas musicais de Nativos Americanos teve que ser sucessivamente criticado e modificado não necessariamente elimina o valor do conceito de área musical como um dispositivo classificatório; só prova que as áreas são difíceis de estabelecer” (NETTL, 1983, p. 223).

No caso do campo de estudos de Folclore Musical, por exemplo, haveria também a adoção das abordagens dualistas, como de *nativo/estrangeiro* que tomam como base os limites nacionais como parâmetros de reflexão. Em muitos desses estudos, as práticas das chamadas “culturas populares”, em oposição àquelas das elites econômicas e intelectuais, representariam o passado da nação e cumpririam o papel de resgatar e preservar certas narrativas de ancestralidade; por vezes hipervalorizadas pelos

folcloristas. A criação da alteridade, de um “outro” culturalmente distinto, estaria aí ancorada em referências simbólicas nacionais e próximas, e não necessariamente fora ou em relação a povos estrangeiros e de “territórios distantes”. A criação da alteridade no campo do Folclore, esteve também historicamente marcada por uma visão evolucionista e de viés colonial, mas que, em muitos casos, procurava se justificar e redimir em função da busca pela revelação dos signos de uma imaginada identidade nacional e/ou racial comum (CONTIER, 2010).

Ao longo do tempo, a relação entre música e etnografia foi se estabelecendo como prática de pesquisa seguindo propostas metodológicas que permitiram produzir conhecimentos sobre o que eram chamados de “povos exóticos”. Ora, baseando-se na oposição *sujeito pesquisador/objeto pesquisado*, a etnografia acabou por mostrar-se uma aliada historicamente importante aos modernos projetos políticos de dominação colonial, expondo as populações investigadas à um conjunto de mecanismos e dispositivos formais e informais de poder e controle que impuseram a elas diversos regimes de colonialidades (ver NETTL, 1983; TITON, 1992; COOLEY e BARZ, 1997; CARVALHO, 2001).

Historicamente, os grupos sociais vêm criando e recriando práticas musicais de forma dinâmica e segundo dispositivos variados, revelando estritas interações com os territórios que habitam. Contudo, como seriam definidos os limites desse objeto de estudo que a moderna musicologia chama de “música”? A partir de que categorias é possível pesquisar as práticas musicais sem assumir acriticamente aquelas de um suposto *sujeito* cognoscente neutro e universal? Como as contemporâneas dinâmicas informacionais e os trânsitos migratórios com suas incontornáveis hibridizações vêm alterando as concepções, percepções e práxis musicais locais?

3. Fluxos e representações simbólicas

Logo no início da constituição da moderna Musicologia, alguns aspectos passaram a determinar uma progressiva relativização da adoção estrita dos métodos comparativos e/ou evolucionistas nas pesquisas científicas. Um dos fatores mais determinantes para o campo musicológico foi a invenção dos dispositivos de gravação fonográfica, que teve no “gramophone”, criado em 1877 por Thomas Edison, aquele que

talvez tenha se tornado o mais popularizado dentre todos¹². A criação dos processos fonográficos abriu a possibilidade de registros sonoros dos mais variados eventos musicais, o que, na ocasião, era visto como determinante para uma maior “objetividade científica” na coleta etnográfica, e rapidamente se tornaram dispositivos indispensáveis às pesquisas de campo.

Além do próprio Franz Boas, antropólogos como o americano Jesse Walter Fewkes e, posteriormente, as pioneiras Alice Cunningham Fletcher e Frances Densmore, (CLAYTON, 1996, p. 67), foram algumas que passaram a utilizar os dispositivos de gravação sonora como ferramentas de campo. O antropólogo Anthony Seeger (1992) cita tanto o trabalho de Richard Wallaschek¹³ de 1893, como o de Fox Strangways¹⁴ de 1914, como aqueles que antecederam, no campo da música, modalidades de análises e pesquisas de campo que viriam a se consolidar nas Ciências Sociais e Humanas.

Nesse processo de relativização, as proposições e invenções do físico Alexander J. Ellis foram tão ou mais fundamentais do que a criação do fonógrafo. Em seus livros “History of Musical Pitch” (1880/81) e “On the Musical Scales of Various Nations” (1885), Ellis desenvolveu o sistema *cents*, que permitiu a subdivisão do intervalo de “semitom” da escala diatônica em 100 partes¹⁵. Com ele, se tornou possível aferir intervalos sonoros encontrados em sistemas musicais diversos, assim como variadas modalidades de afinação de instrumentos em práticas musicais não-ocidentais e/ou tradicionais, revelando que o Sistema Temperado¹⁶, hegemônico na música ocidental, era igualmente um arbitrário cultural determinado. O invento de Ellis expôs, ainda mais, o fato de que o método comparativo pode não ser o melhor a ser aplicado nas pesquisas etnográficas. Como afirmava Nettl, “o principal problema, tão comum nos estudos

12 Não pretendemos fazer aqui a genealogia de todas as iniciativas desse processo, contudo, cabe lembrar que pelo menos desde a década de 1850, Edouard Leon Scott de Martinville, já havia criado o “fonoautógrafo” que permitia gravar ondas sonoras. (ver Illustration of Edouard-Leon Scott de Martinville's Phonautograph disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/illustration-of-the-phonautograph>, acessado em 30 de junho de 2021)

13 Primitive Music: an Inquiry into the Origin and Developments of Music, Song, Instruments, Dances, and Pantomimes os the Savage Races (1893).

14 The music of Hindostan (1914).

15 Cabe lembrar que Ellis foi muito influenciado e se inspirou nos estudos do médico, matemático e físico alemão Hermann Ludwig von Helmholtz (1821-1894). Ellis traduziu seu livro “Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik” de 1863 (“On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music”), trabalho seminal para o campo da acústica musical.

16 “Temperamento igual: a divisão da oitava em 12 distâncias iguais de semitom” (WEBER, 1995, p. 45).

comparativos, era a dificuldade de medir os graus de similaridade” (NETTL, 1983, p. 222) entre os fenômenos musicais estudados.

Discípulo de Adler, o musicólogo Curt Sachs via nos dispositivos de gravação a possibilidade de construção de interações entre compositor e audiência. Para ele, esses dispositivos de gravação representavam, naquele momento, o último passo no desenvolvimento do processo de reprodução musical em sua independência frente ao tempo e ao espaço (SACHS, 1948, p. 378). Sachs aponta como sendo quatro os estágios pelos quais esse desenvolvimento vem se dando historicamente: música *não escrita*, música *escrita*, música *impressa* e música *gravada*.

A música *não escrita* se caracteriza por ser milenar e se apoiar na unificação entre o compositor e o *performer*, o que dificultaria sua disseminação por ser cultivada por indivíduos e ser um reflexo, por vezes efêmero, de memórias coletivas baseadas em aspectos orais/aurais. A música *escrita*, por sua vez, se caracteriza pela separação entre compositor e performer, sendo sua difusão, por isso mesmo, um pouco mais facilitada. Sua elaboração se vê condicionada à regimes de erudição, sendo a circulação das obras mais restrita aos círculos letrados e de poder¹⁷. Já a música *impressa* surge a partir das codificações propostas pela música escrita, sendo um desdobramento da instauração de modos industriais e capitalistas de produção material. A possibilidade de popularização é maior, porém dependente da consolidação de processos massivos de escolarização e especialização em decodificação e leitura musical. No âmbito da modernidade europeia, o advento da impressão musical dá início à diversificadas cadeias de mediação empresarial e de produção cultural, momento em que os campos artísticos começaram a se tornar relativamente autônomos e cada vez mais especializados (BOURDIEU, 1993). Finalmente, a música *gravada* fundaria uma total separação entre performance e percepção musical por meio da possibilidade de um ilimitado número de reproduções, instaurando aquilo que Murray Schafer chama de *esquizofonia*, na medida em que “através das transmissões e gravações, as relações obrigatórias entre um som e a pessoa que o produz foram dissolvidas. Os sons foram arrancados de seus encaixes e ganharam uma existência amplificada e independente” (SCHAFER, 1997, p. 173). A reprodutibilidade fonográfica, assim como já havia ocorrido com a música impressa, favoreceu a transformação da música gravada em mercadoria, o que complexificou ainda mais a cadeia de mediações empresariais e industriais relacionadas ao campo da produção

¹⁷ São exemplos, tradicionais sistemas de notação como o indiano *Nātyaśāstra* (GHOSH, 1951) ou o chinês *Gongche* (XIANGPENG & LAM, 1992).

musical. Seria ainda possível propor a inclusão de um quinto estágio à lista de Sachs, o da reprodutibilidade fonográfica na Era Digital e toda a interação dinâmica e imediata que esses dispositivos tecnológicos produzem, tendendo, num futuro próximo, a projetar modos inusitados de interação entre músicos e entre músicos e audiência.

Dominada pelas grandes gravadoras da Era da fonografia analógica, as chamadas *majors*, é comum ouvirmos que a cadeia de produção musical na Era Digital teria propiciado maior autogestão e independência de produção em virtude do barateamento dos meios técnicos-científicos-informacionais (SANTOS, 1994^a), como equipamentos de gravação e edição musical. Contudo, essa suposta independência, forçada a se adequar ao atual e hegemônico modelo neoliberal, propiciou, inversamente, o barateamento dos custos operacionais dessas *majors* que, ao terceirizarem parte de seus gastos de produção, viram aumentar ainda mais suas margens de lucro. É importante perceber também que todos esses regimes e conjuntos de dispositivos de reprodução por meio dos quais as práticas musicais têm se perpetuado não se dispõem segundo uma cadeia evolutiva, linear e excludente, estando hoje, todos eles, simultaneamente presentes e inter-relacionados, num só tempo e por todo o planeta.

Para além somente desses regimes de produção e reprodução sonoro-musical, há ainda um outro aspecto importante sobre as abordagens teóricas e metodológicas adotadas nas análises entre práticas musicais e territorialidades, que é o exponencial aumento dos processos migratórios ao longo do século XX. Se a história humana é uma história de migrações, o século passado trouxe não só uma inédita concentração urbana, mas também possibilidades, impensadas até então, de criação de fluxos de indivíduos, produtos e informações em uma escala sem precedentes. Mesmo encurtando distâncias e intensificando a internacionalização de práticas e experiências culturais des/territorializadas, esses processos de globalização se dão, como apontou Milton Santos (2003), de forma marcadamente hierarquizada, favorecendo regiões e países do Norte em relação ao do Sul, e dos mais ricos em detrimento dos mais desfavorecidos economicamente. É o colonialismo se modulando para perpetuar formas renitentes e resistentes de colonialidade.

4. Nós e os Outros: etnografia, territorialidade e colonialidade

Os fluxos materiais, técnicos, científicos e informacionais no mundo globalizado de hoje têm promovido interações das mais diversas ordens entre práticas musicais. Contudo, esses fluxos são herdeiros de dinâmicas excludentes que foram se consolidando

com o capitalismo durante a modernidade. O processo colonial no Ocidente foi construído sobre crescente racialização e subsequente escravização daqueles aqui nomeados de “outros povos”. Foram imposições, hierarquizações e deslegitimações de saberes e conhecimentos ancestrais – musicais inclusos – frente aos dos colonizadores e que deixaram marcas profundas. Como argumentam Borba & Benzequem,

Nas margens desse mundo, aos “povos sem história” foi imputada a condição de impossibilidade de compreensão de suas experiências sem referência ao colonizador, ou seja, todas as particularidades teriam que pagar tributo ao universal, menos aquela que conseguiu se impor como universal. Há a crença de que a história ocidental moderna é particular em sua ruptura temporal e espacial, sendo possível explicá-la autonomamente, ao passo que a todo resto do mundo sobra a obrigação de relacionar sua história singular ao universal. Portanto, é inescapável a questão do enquadramento do conhecimento social vigente aos sistemas de representação e práticas coloniais aos quais foram submetidos os não europeus. Os termos são muitos – colonialidade, orientalismo, difusionismo, eurocentrismo – mas o problema substantivo é o mesmo. (BORBA & BENZAQUEM, 2020, p.11)

Desde o início do século XX, o tema da modernidade vem sendo objeto de análises críticas por parte de pensadore/as orientado/as por tendências e perspectivas teóricas distintas. Marx e Engels desvelaram o projeto de dominação econômica como o mecanismo estrutural da estratégia burguesa de subsumir toda a população mundial à lógica capitalista. A influência desses mecanismos econômicos nos processos de subjetivação e constituição das formações sociais vem sendo debatida dentro das tradições marxistas, segundo perspectivas nem sempre teoricamente unívocas¹⁸. Também correntes como a do Estudos Culturais (HOGGART, 1957; HALL, 1980), Estudos Subalternos (SPIVAK, 2010), Pós-Coloniais (SAID, 1978) e Decoloniais (DUSSEL, 1983; QUIJANO, 1998)¹⁹ e outros “contra-coloniais”, como os brasileiros e contemporâneos, Antônio Bispo (2015) e Ailton Krenak (2019), cada qual a seu modo, apontam para formas de dominação e heranças legadas pelas colonialidade.

Também referenciais autores latino-americanos, como Paulo Freire (1987, 2008) e Orlando Fals-Borda (1972, 2004), chamaram a atenção para as fortes marcas da

18 Ver ADORNO (1985), BENJAMIM (2008) entre outro/as.

19 A lista de autores referenciais críticos da modernidade europeia é imensa e aponta para uma grande variedade de abordagens teórica e conceituais, como, por exemplo, Aimé Cesaire, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Silvia Cusicanqui entre tanto/as outras.

colonialidade presentes nos processos educacionais cotidianos dos povos invisibilizados e/ou subalternizados do continente. Seus trabalhos, questionando traços de colonialidade em práticas educacionais, científicas, institucionais e acadêmicas, inspiram ainda hoje lutas e processos de descolonização epistêmica. Os aportes teórico-metodológicos que trouxeram procurando reverter o lugar de subvalorização e subalternização dos conhecimentos ancestrais na América Latina, propondo práxis educacionais e diálogos com/entre saberes nativos e originários não hegemônicos.

É preciso questionar de que forma o ambiente acadêmico, em particular, vem exercendo um significativo papel na reificação de conteúdos disciplinares dentro dos processos educativos, legitimando abordagens teóricas, modelos de ação e procedimentos metodológicos de pesquisas sobre práticas musicais que carregam ainda uma forte colonialidade. Desse modo, é importante situarmos as “musicologias” frente ao quadro dos campos disciplinares acadêmicos ocidentais. Se as universidades foram de fato uma criação do período medieval, foi o período da Ilustração, com progressiva consolidação de uma mundializada economia capitalista a partir do final do século XVIII, que instaurou o viés humboldtiano (com liberdade de cátedra, o tripé pesquisa-ensino-extensão, autonomia financeira entre outras características)²⁰ que possui hoje. A divisão entre ciências naturais e humanas se reflete, em grande medida, na divisão *sujeito* (pesquisador) e *objeto* (pesquisado), própria da perspectiva epistemológica de produção de conhecimento da Modernidade. A Musicologia irá se inserir, segundo essa divisão, como um campo das Humanidades relacionando-se à produção cultural e artística.

O reordenamento da vida social promovido pelo capitalismo, especialmente ao longo do século XIX, aliado ao modelo humboldtiano, provocou a fragmentação disciplinar existente, com progressiva especialização dos saberes nos ambientes acadêmicos ocidentais. Cada disciplina foi sendo disposta segundo unidades organizacionais específicas, com burocracias, corpos docentes de especialistas e códigos de valorização determinados. Essa especialização fez com que docentes, pesquisadore/as e discentes passassem a privilegiar encontros e publicações produzidas em função da conformação de cada campo disciplinar e, quase sempre, dialogando unicamente com a produção interna dos pares. Nesse movimento, a criação de associações nacionais e internacionais de especialistas foi se tornando um desdobramento quase inevitável.

20 Ver (TERRA, 2019)

O musicólogo Gary Tomlinson lembra, por exemplo, as relações entre historiografia e etnografia, apontando a maneira como vêm sendo demarcados os limites e inter-relações entre esses campos de conhecimento e a música:

Onde a etnografia tem tomado como seu objeto, a historiografia examina os traços *escritos*, onde o primeiro tem tentado descrever um espaço atemporal da cultura, o outro segue mudando através do *tempo*; o primeiro parte do gesto de radical estranhamento e *alteridade*, o outro da concepção de *identidade* transparente; o primeiro analisa o fenômeno coletivo de uma inconsciência cultural, o segundo da consciência do auto-conhecimento histórico. *Musicologia* – o próprio nome incorpora uma palavra que vem, durante a Europa oitocentista, sinalizando uma arte “pura” do centro de uma nova preocupação estética e que designou, em meados do século dezenove, a *mais pura* arte, a arte cujas capacidades espirituais e transcendentais todos os outros olhavam com inveja. Durante o século que vai de 1750 a 1850, a música alojou-se no coração de um discurso que colocou a Europa e sua história aparte da vida e das culturas dos não-Europeus. (TOMLINSON, 2003, p. 31-32, grifos do autor)

Assim, retomando os pressupostos definidos pela nascente Musicologia é possível perceber que as práticas musicais pesquisadas junto aos “diferentes povos, países e territórios” revelam concepções temporais e espaciais que possuem particularidades muitas vezes desconhecidas, não podendo ser conformadas às divisões disciplinares vigentes e nem encaixadas às segmentações históricas e geográficas comumente aceitas. Aliado a isso, no campo da cultura, o debate sobre a crise dos processos etnográficos de representação textual do final do século XX (CLIFFORD & MARCUS, 2016) apontou para dilemas epistemológicos e para a necessidade de mudanças qualitativas nas relações éticas entre pesquisadore/as e pesquisado/as. O debate questionou a reificada dicotomia sujeito/objeto, o que impactou diretamente as pesquisas acadêmicas - e musicológicas - em suas relações com a produção etnográfica de campo. James Clifford argumentava então: “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, grifo do autor).

Dentro de todo esse quadro, às pesquisas etnográficas de campo impõe-se hoje o imperativo ético de, abrindo-se a outras epistemologias, se manterem vigilantes quanto às dimensões ambíguas das relações de poder que instauram nos territórios em que promovem investigações sobre fazeres musicais.

5. Considerações Finais

O trajeto que fizemos até aqui aponta para os atravessamentos que, na contemporaneidade, a colonialidade trouxe para aquele/as que, em suas pesquisas etnográficas, lidam com a complexa rede de relações entre práticas musicais e territorialidade. A Etnomusicologia se situou, a partir da década de 1950, nesse desafio limítrofe. Dialogando com as áreas da Musicologia e da Antropologia, entre as Artes e as Humanidades, revelando o crescente interesse por um entendimento dos contextos simbólicos e expressivos das produções sonoro-musicais de grupos sociais frente a seus territórios. No entanto, a pesquisa sobre música nunca foi monopólio nem da Etnomusicologia nem de quaisquer outras áreas acadêmicas como Antropologia, História, Geografia, Filosofia, Psicologia ou Pedagogia, se estendendo para além destas e outras, por meio das contribuições de jornalistas, literatos e folcloristas e, organicamente, dos próprios “nativos”. Desse modo, o sentido assumido pelo prefixo “Etno” agregado à Musicologia reflete, ainda hoje, não só um lugar simbólico e territorial das práticas musicais que investiga, mas também a dinâmica segmentada que os campos disciplinares vêm tomando na geopolítica acadêmica global.

O final do século XX trouxe uma crítica radical sobre as pesquisas etnográficas de campo. Seus procedimentos teórico-metodológicos passaram a ser questionados como processos supostamente isentos e despolitizados. Os próprios grupos sociais implicados nessas investigações, demandaram a necessidade de desnaturalização da figura do “nativo/a” como objeto de pesquisa frente a de um sujeito-pesquisador/a.

A contemporaneidade, com seus intensos e globais fluxos materiais e informacionais, impõe uma reflexão crítica sobre o lugar político ocupado por pesquisadore/as que produzem etnografias com suas “idas a campo”. Etnografar, para além da função de relativização de certas categorias conceituais tomadas comumente como universais, tem demandado também um exercício atento de observação, escuta e diálogo com pessoas sobre os diversos modos de produção e percepção musical revelados por epistemologias heterodoxas. Nesse sentido, o processo etnográfico de pesquisa ganharia a função de evidenciar genealogicamente, como propõe Michel Foucault, as determinações de poder que condicionam, no caso, as práticas musicais e suas circunstâncias de realização.

Trata-se, na verdade, de fazer que intervenham saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia

filtrá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência possuída por alguns. (...) Trata-se da insurreição dos saberes não tanto contra os conteúdos, os métodos e os conceitos de uma ciência, mas de uma insurreição sobretudo e acima de tudo contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa (...). É exatamente contra os efeitos de poder próprios de um discurso considerado científico que a genealogia deve travar o combate (FOUCAULT, 1999, p. 14).

Cumprе observar assim que o debate sobre as heranças da colonialidade não se restringe a meras dicotomias geográficas entre epistemologias “moderna/europeia” *versus* “não-modernas/outras”, mas é formulada segundo um quadro que se define em função das posicionalidades estabelecidas frente às redes hegemônicas de poder em suas variadas formas e localidades. O desafio atual é fazer com que a disciplinarização acadêmica, instaurada historicamente segundo práticas de poder, possa ser revista, a fim de que as pesquisas acadêmicas sobre práticas musicais passem a incorporar epistemologias trazidas por sabedore/as e fazedore/as não acadêmicos em diálogos transversais e interdisciplinares. É papel da universidade criar canais institucionais concretos para que seja possível acolher e dialogar com essas “outras” práxis musicais, historicamente colocadas à margem dos ambientes acadêmicos.

A universidade, como espaço institucional, deve ser um território de fomento de debates alimentados por diferentes perspectivas, mesmo que por vezes irredutivelmente conflitantes. Essa é talvez a uma de suas maiores virtudes e não pode ser negligenciada. O estímulo ao contraditório é o que nos leva a pensar uma sociedade cultural e epistemologicamente mais plural e diversa. Só assim, as práxis musicais de grupos tradicionais, povos e comunidades originárias e subalternizadas poderão ser acolhidas e vivenciadas, para além dos limites disciplinares nos quais a colonialidade ainda teima em colocá-las.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

ALVES, Leonardo Marcondes. *Difusionismo: correntes antropológicas do século XIX*. Ensaios e Notas, 2016. Disponível em: <https://wp.me/pHDzN-qq>, acessado em 20 jul. 2020.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Lisboa-Portugal. Assírio & Alvim, 2008.

BENZAQUEN, Guilherme F. & BORBA, Pedro S. *Teoria crítica nas margens: um diálogo entre marxismo e pós-colonialismo*. RBCS VOL. 35 N° 103 /2020: e3510312.

BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. Columbia University Press, 1993.

_____. Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico, translated by Denise Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CAMBRIA, Vincenzo, FONSECA, Edilberto & GUAZINA, Laize. *"With the People": Reflections on Collaboration and Participatory Research Perspectives in Brazilian Ethnomusicology*. The World of Music (new series) 4 (2015) 2, University of Göttingen, German.

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

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (org.). *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro: EDUERJ; Papéis Selvagens, 2016.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Mário de Andrade e a Utopia do Som Nacional*. Trama Interdisciplinar - Ano 1, Volume 2, 2010.

COOK, Nicholas. *Agora somos todos (etno)Musicólogos*. Ictus 07 p.09-31, 2006.

DAULHAUS, Carl & EGGBRECHT, Hans H. *O que é música?* Universidade da Beira Interior, Portugal, 2009. Disponível em chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=http%3A%2F%2Fwww.usosofia.net%2Ftextos%2Feggebrecht_dahlhaus_que_e_a_musica.pdf&cliclen=321792&chunk=tr ue, acessado em 16 de dezembro 2021.

DRIVER, Harold E. *Culture element distributions*. Northwest California. University of California An-thropological Records 1, p-297-433, 1939.

FALS-BORDA, Orlando et alli. *Causa Popular, Ciencia Popular. Una metodología del conocimiento científico a través de la acción*. Rosca Editora, Bogotá, 1972.

FALS-BORDA, Orlando & MORA-OSEJO, Luis Eduardo - La superación del Eurocentrismo. *Polis* [En línea], 7, 2004, publicado em 07 setembro de 2012, acessado em 14 dezembro de 2021. URL: <http://journals.openedition.org/polis/6210>.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EdUfba, 2008

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17a. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

_____. *Educação como Prática da Liberdade*. 31a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

FONSECA, Edilberto J. de M. *A ideia de folk e as musicologias*. DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música, (12). Recuperado de <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3865>. Acessado em 15 de dezembro de 2021.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

GREVE, Martin. *Writing against Europe: On the Necessary Decline of Ethnomusicology*. Translated by Férdia J. Stone-Davis. Ethnomusicology Translations, no. 3. Bloomington, IN: Society for Ethnomusicology, 2016. DOI: <https://doi.org/10.14434/emt.v0i3.22461>

GRUBER, Rosana. *La Etnografía: Método, campo y reflexividad*. 1ª ed.- Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores. 2011.

GHOSH, M. *Nāṭyaśāstra – The Original Sanskrit Text*, Vol I, Manisha Granthalaya Pvt. Ltd. Delhi, 1951.

HOGGART, R. *As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos*. Tradução de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1973a. v. 1.

INGOLD, Tim. *Epilogue: “Anthropology is not Ethnography.”* In: _____. *Being Alive*. Routledge: London and New York, 2011.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUNST, Jaap. *Ethno-Musicology: a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*. The Hague, Martinus Nijhoff, Netherlands, 1955.

LABORDE, D. *A etnomusicologia serve ainda para alguma coisa?* Música em contexto, Brasília, n. 1, 2008, p. 27-46

MENEZES BASTOS. *Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. In: Anuário Antropológico, 93:9-73, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

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

MUGGLESTONE, Erica & ADLER, Guido. *Guido Adler's “The Scope, Method, and Aim of Musicology” (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 13 (1981), pp. 1-21, ICTM.

PEIRANO, Marisa. *Etnografia não é método*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidad del poder, cultura, y conocimiento en América Latina*. Ecuador Debate, Quito-Ecuador: CAAP, 1998.

_____. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. tradução Tomás Rosa. Bueno - São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

SANTOS, Antonio Bispo do. *Colonização e Quilombos: modos e significações*. CNPq, Brasília, 2015.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço tempo. Globalização e meio técnico-científico-informacional*. São Paulo, Hucutec, 1994.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. 174 p.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. In: Myers, Helen *Ethnomusicology: An Introduction*. Londres: The MacMillan Press (Tradução: Giovanni Cirino), 1992.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Tradução: Sandra R. Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TERRA, Ricardo R. *Humboldt e a formação do modelo de universidade e pesquisa alemã*. Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade, 24(1), 133-150. 2019. Acessado em <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v24i1p133-150>

TITON, Jeff Todd. *Knowing Fieldwork*. In: Barz, Gregory F. and Cooley, Timothy J. (eds.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York and Oxford: Oxford University Press: 87-100. 1997.

TOMLINSON, Gary. *Musicology, Anthropology, History*. In: *The cultural study of music: a critical introduction*. Edited Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, New York, Routledge, 2003.

URIARTE, Urpi Montoya. *O que é fazer etnografia para os antropólogos*, Ponto Urbe [Online], 11 | 2012, posto online no dia 14 Março 2014, acessado em 30 Setembro 2016. URL : <http://pontourbe.revues.org/300> ; DOI : 10.4000/pontourbe.300.

XIANGPENG, Huang & LAM, Joseph S. C. *Ancient Tunes Hidden in Modern Gongche Notation*. Yearbook for Traditional Music Vol. 24, p. 8-13, 1992.

WEBER, MAX. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 2003.

_____. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.