# Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar

# Possible Contributions of Ethnomusicology to the Social History of Carnival: Reflections on Potentials, Limits, and Contradictions of a Disciplinary Field

THIAGO DE SOUZA BORGES
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
thiago.kobe@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8993-4760

**Recebido em:** 19/02/2024
**Aprovado em:** 29/08/2024

BORGES, Thiago de Souza. Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 91-117, 2024.

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

# Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval: reflexões sobre potências, limites e contradições de um campo disciplinar

**Resumo:** O presente artigo procura apontar possíveis contribuições advindas dos acúmulos da Etnomusicologia para a historiografia brasileira que versa sobre música e festas populares, com especial foco para a história social do carnaval do período entre a porção final do século XIX e o início do XX. Abre-se, ainda, um espaço de caráter mais ensaístico aonde se elabora uma reflexão sobre a questão da alteridade (elemento fundante do campo disciplinar etnomusicológico), limites e contradições da disciplina, apontando, em contraponto, para outros horizontes possibilitados pelo surgimento de novos sujeitos sociais e políticos enquanto pesquisadores de tal campo.

**Palavras-chave:** História Social do Carnaval; Etnomusicologia; alteridade; relações raciais.

# Possible Contributions of Ethnomusicology to the Social History of Carnival: Reflections on Potentials, Limits, and Contradictions of a Disciplinary Field

**Abstract:** The present article aims to highlight possible contributions arising from the accumulations of ethnomusicology to Brazilian historiography related to music and popular festivals, with a special focus on the social history of Carnival from the late 19th century to the early 20th century. Additionally, it opens up a more essayistic space for reflection on the issue of alterity (a foundational element of the ethnomusicological disciplinary field), its limits, and contradictions. The article points, in contrast, to other horizons made possible by the emergence of new social and political subjects as researchers in this field.

**Keywords:** Social History of Carnival; Ethnomusicology; alterity; racial relations.

## Introdução

Ao longo de minhas pesquisas de mestrado e doutorado, tenho me deparado com uma riquíssima bibliografia a respeito do carnaval, principalmente do período que vai de meados do século XIX à primeira metade do XX. Refiro-me, especialmente, ao livro clássico de Maria Clementina Pereira Cunha (2001): "Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920". Existem ainda dois trabalhos essenciais, fruto de pesquisas orientadas pela própria historiadora, me refiro ao trabalho de Leonardo Affonso de Miranda Pereira (2004): o "O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX" (Pereira, 2004) e o de Eric Brasil (2011), o "Carnavais da Abolição: Diabos e Cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888)".

Possivelmente, o maior mérito dessa bibliografia seja apresentar o carnaval de tal período como um espaço polifônico e polissêmico, rico em disputas que atravessam e são atravessadas pelos principais temas em voga nos contextos históricos abarcados pelo recorte temporal. Mas, se está se tratando de um contexto de disputas, cabe perguntar que batalha é essa na qual o carnaval figurava como um ponto central?

A batalha que ali se apresentava e que seguiria, de formas muito distintas ao longo do tempo, era a construção da "nação" e, com ela, estava sendo "construída", inventada e disputada, a "identidade nacional" – bem como a identidade carioca (Lopes, 2000) –. Diferentes imagens e projetos de nação estão em afirmação e em contraposição (Cunha, 1996). Tais debates são marcantes no século XIX e seguiram a pleno vapor no século seguinte – principalmente na década de 1930 –, tendo o carnaval (Brasil, 2011; Pereira, 2004,) e, posteriormente, também o samba e a mestiçagem (Abreu; Dantas, 2016; Dantas, 2011; Vianna, 1995), como símbolos nacionais e, portanto, elementos centrais de tais construções.

O carnaval é, antes de tudo, um evento polissêmico e extremamente complexo que aponta para historicidades diversas. No caso do carnaval de rua carioca, tal conjunto de historicidades remete ao continente europeu e àquilo que foi trazido pelos colonizadores; mas também remete a um larguíssimo conjunto de práticas culturais, epistemologias e "cosmopercepções" (Oyěwùmí, 2002) de diferentes espacialidades e origens étnicas do continente africano e das Américas; remetem ainda às construções da população negra em diáspora que – dentro da complexa relação dialética instaurada no escravismo (Moura, 2019;



abet Associação Brasileira de Etnomusicologia

Moura, 2020) e atualizada de muitas formas até a contemporaneidade pelo racismo estrutural (Almeida, 2020) – inventa, (re)inventa, negocia, sincretiza, resiste e segue mantendo acesas a potência e a vitalidade de construções culturais que têm nas práticas sonoras o seu elemento mais pungente e, no carnaval, a sua expressão máxima.

E tais práticas sonoras, embora sejam um elemento central, são ainda pouco exploradas na historiografia carnavalesca, principalmente no caso do carnaval de rua, seja como fontes ou objetos de reflexão. Minha intenção nos parágrafos que se seguem é trazer alguns acúmulos do campo da Etnomusicologia (de textos da bibliografia trabalhada na disciplina ou de produções relacionadas) que, em diálogo com produções do próprio campo historiográfico brasileiro sobre a utilização da música popular como fonte e a já citada produção da história social do carnaval, possam apontar e iluminar caminhos. Abro, ainda, um espaço de caráter mais ensaístico em que – misturando reflexões clássicas do campo e outras bibliografias (incluindo teorias decoloniais e contra coloniais), tendo por base a questão fundante da "alteridade"; com uma narrativa autobiográfica – reflito sobre contradições, limites e possíveis novas potencialidades da Etnomusicologia.

## Possíveis Contribuições da Etnomusicologia Para a História Social do Carnaval

Kazadi wa Mukuna (2008), ao pensar nos caminhos de estruturação da Etnomusicologia, afirma que os maiores desafios relativos a tal campo de estudos seriam o de produzir uma definição sobre o mesmo, estabelecer suas origens e delimitar seus objetos de estudo. Apresentando alguns dos principais caminhos percorridos em alguns desses esforços, o autor cita Alan Merriam que, buscando propor uma teoria para o campo, o coloca junto às ciências sociais e às humanidades, de forma que seus procedimentos e metas, estariam voltados para as primeiras, enquanto que o seu eixo temático seria um "aspecto humanístico da existência humana". O próprio Mukuna procura estabelecer aquilo que seria a "meta final" do campo enquanto uma disciplina sócio-humana. Tal meta seria assim apresentada: "contribuir para a compreensão dos humanos no tempo e no espaço por meio de suas expressões musicais" (Mukuna, 2008, p. 14).

Algumas coisas saltam dessas palavras introdutórias. Uma delas é o caráter interdisciplinar do campo que, como aponta Mukuna, está atento às ideias de outras

disciplinas e procura contribuir com as mesmas a partir de seus estudos sobre música. Outro ponto fundamental é o entendimento das expressões musicais como caminho para alargar a compreensão do ser humano no tempo e no espaço uma vez que o próprio campo, como afirma o autor, em diálogo com a produção de Merriam, foi paulatinamente voltando seu interesse para o comportamento humano. De forma que a música seria objeto de estudo, mas não o objetivo. Assim, se apresenta a teoria de Merriam na qual a música seria o elemento já conhecido da equação, enquanto o que se busca é o seu sentido – ou verdade. Ou seja, aquilo que está "por baixo" de uma camada de fenômenos que constituiriam o *veku*, ou seja, a experiência humana do indivíduo que influencia o seu comportamento (Mukuna, 2008).

Tais pontos são fundamentais para o entendimento da questão apresentada pelo intelectual. Partindo do exemplo da famosa composição "O Trenzinho do Caipira"– "Bachianas Brasileiras" nº 2 –, de Heitor Villa-Lobos, na qual os sons de um trem são mimetizados pela orquestra, ele lança uma importante e provocativa indagação: tais sons seriam reconhecidos por um ouvinte que não conhece os sons de trens? E, nesse caso, o que estaria sendo comunicado para tal ouvinte? Que conjunto de emoções seria disparado? As indagações possíveis são infinitas, mas o que fica como reflexão é que a música somente "opera semanticamente" dentro de um determinado "perímetro cultural", de forma que qualquer sentido extraído do som é, na realidade, extramusical (Mukuna, 2008, p. 20).

Tal discussão trazida por Mukuna é de grande valor para melhor refletir, por exemplo, a respeito dos distintos conjuntos de estratégias adotadas por ranchos e cordões em seus processos de consolidação e na busca por legitimação social. Tais estratégias tinham nas práticas sonoras um ponto fundamental. Os literatos, não tendo familiaridade com as práticas sonoras que estavam sendo produzidas pelos ranchos, eram incapazes de distinguir tal sonoridade do que se fazia em outros modelos. Somente com a figura dos mediadores, no caso os cronistas que, indo conhecer aquelas práticas culturais de perto, perceberam as "inovações" ali presentes e começaram a produzir uma figura positiva nas páginas de imprensa. Propondo uma metáfora com a figura apresentada por Mukuna, os literatos, não conhecendo o "som de um trem", foram incapazes de perceber a proeza sonora daquelas agremiações. Eles estavam, portanto, distantes daquele "perímetro cultural". Tal distinção se dava no esforço que os ranchos faziam no sentido de se distanciar das tão malvistas práticas do entrudo. Apesar disso, os veículos de imprensa, em geral, não conseguiam, durante as

primeiras décadas do século XX, estabelecer uma distinção entre as diferentes manifestações populares. Sendo, ambas, protagonizadas pelo "populacho" (estratos sociais que, em geral, não recebiam maiores atenções da imprensa) e estando distantes dos ideais estéticos simbolizados pelas grandes sociedades, recebiam, pelo menos nessas primeiras décadas, um olhar quase igualmente negativo (Cunha, 2001).

A questão é que a imprensa se via, nesse momento, diante de uma guerra mais complexa. Se, anteriormente, havia a possibilidade de criar um binarismo que opunha, de um lado, o "entrudo", não só com suas práticas de *molhaçada*, mas também com todas as brincadeiras populares, principalmente as negras, o carnaval primitivo, violento e não civilizado; e, de outro lado, o carnaval ligado às grandes sociedades, o verdadeiro carnaval, o carnaval "veneziano". Se naquele momento anterior, o "velho entrudo" parecia "morrer" para dar passagem ao carnaval civilizado que se tornava cada vez mais popular, agora surgia um "novo invasor" que ganhava espaço e ameaçava os festejos de momo, exigindo, assim, reações mais incisivas da imprensa e das forças policiais (Cunha, 2001).

Agora, a imprensa se via diante de uma disputa mais complexa, com duas práticas carnavalescas produzidas pelos estratos mais baixos da sociedade, com protagonismo negro e repletos, ambos, de elementos culturais africanos e afrodiaspóricos. O que vamos assistir é um duplo esforço. De um lado, os ranchos, esses mesmos grupos de protagonismo negro, vão se esforçar para criar mecanismos de diferenciação das demais práticas ligadas aos cordões, como estratégia de legitimação e (em última instância) de sobrevivência. Por outro lado, os veículos de imprensa vão precisar refinar o seu olhar para as práticas populares, não cabendo mais discursos simplistas e carregados de preconceito no que se refere aos ranchos. Era necessário um mínimo de proximidade e entendimento do que eram aquelas práticas que estavam se estabelecendo como alternativa ao temido carnaval dos cordões e, nesse sentido, o papel dos cronistas carnavalescos é fundamental. É assim que, paulatinamente, vão se estabelecendo nas páginas da imprensa uma diferença, cada vez mais evidente, entre cordões e ranchos.

Há alguns importantes marcos em tal processo, a fundação do Ameno Resedá em 1907, a oficialização dos desfiles de rancho em 1911, que seria sucedida pela fundação da associação dos ranchos carnavalescos em 1933 (Gonçalves, 2003, p. 99). Finalmente, consolidou-se na imprensa uma imagem dos ranchos que os credenciava como opções válidas

para se contraporem aos cordões. Ou seja, eram vistos agora como dignos sucessores das grandes sociedades, com a vantagem de terem incorporado elementos das práticas sonoras negras (associadas à Pequena África e seus expoentes como Pixinguinha, João da Bahiana e Donga) ao seu modelo de carnaval e, assim, criando um formato que é, além de plenamente adaptado aos padrões civilizatórios e às noções de progresso em voga, "autenticamente brasileiro".

Outro ponto importante a respeito do campo etnomusicológico é levantado por Tiago de Oliveira Pinto (2001) e dialoga mais diretamente com a produção historiográfica brasileira que trata de música. Ele chama a atenção para o fato de que muitos pesquisadores, ao buscarem tratar sobre música, muitas vezes, abordam apenas o aspecto das letras das canções, ignorando ou não dando conta dos aspectos sonoros. E aqui cabe trazer algumas palavras do historiador Marcos Napolitano:

> A música, sobretudo a chamada "música popular", ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música. (Napolitano, 2001, p.8).

O historiador salienta que a "descoberta" da música popular como objeto de estudos da História é recente no Brasil, começando a estar sistematicamente nos programas somente a partir da década de 80, uma década depois do '*boom'* ocorrido no plano internacional (Napolitano, 2001, p.8). Vale pensar o quanto a vastíssima produção historiográfica a do tema musical, tão bem descrito por Napolitano, não ganharia se incorporasse os aspectos sonoros de forma consistente em suas análises.

Napolitano aponta o que seriam os "vícios" mais comuns da abordagem histórica nacional que poderiam ser resumidos na:

> [...] operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando "letra" separada da "música", "contexto" separado da "obra", "autor" separado da "sociedade", "estética" separada da "ideologia". (Napolitano, 2001, p.9)

Acrescentando-se, ainda, a tendência de se pensar a cultura a partir de um viés evolucionista ou que reproduza e reforce hierarquias. Devendo tais vícios serem superados sob pena de a produção brasileira não ser devidamente integrada ao debate internacional (Napolitano, 2001).

Outro ponto importante diz respeito à "importação" de modelos europeus e estadunidenses para pensar a realidade da América Latina, causando distorções já que contrastam com o caráter híbrido de nossas realidades históricas nas quais, os planos "culto" e "popular", "hegemônico" e "vanguardista", "folclórico" e "comercial" interagem de formas distintas de tais modelos importados. Sendo urgente ainda a superação de dicotomias como "erudito" e "popular", possibilitando uma análise do campo musical como um todo (Napolitano, 2001).

A ausência de tal movimento torna impossível estabelecer de fato uma sólida e complexa contextualização do objeto estudado, sendo esta, fundamental para cumprir aquilo que Napolitano define como o grande desafio do pesquisador em música, que seria:

> [...] mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética. (Napolitano, 2001, p.77-78)

E, aqui, retomamos as questões trazidas por Oliveira Pinto (2001), já que não seria possível encarar as múltiplas camadas de um objeto de estudo de natureza polissêmica como a música popular, deixando os seus aspectos sonoros de fora da análise. Já que, como defende Napolitano, a canção teria uma "dupla natureza", sendo composta pelos "parâmetros verbo-poéticos" e pelos "parâmetros musicais de criação", cabendo ao pesquisador o cuidado de não supervalorizar nenhum dos elementos constituintes de tal estrutura. Sendo importante, ainda, perceber que, para que a música possa de fato "existir", a performance é um elemento fundamental e deve receber a devida atenção, apesar de, no campo teórico-metodológico, ser um dos pontos de maior polêmica (Napolitano, 2001, p.78-84).

Outras questões trazidas por Tiago de Oliveira Pinto (2001) apontam para mais contribuições preciosas da Etnomusicologia nos estudos sobre a cultura brasileira, principalmente aquelas advindas da população afrodiaspórica. Trata-se de estudos sobre as musicalidades africanas que, como o próprio autor vai demonstrar, são fundamentais para o

entendimento de práticas sonoras presentes no território nacional e que preservam uma série de "elementos característicos" das sonoridades africanas.

Ele apresenta um resumo feito pelo musicólogo Richard Waterman, elencando cinco elementos estruturais que seriam comuns à maioria das culturas musicais do continente africano, encontrando diversos paralelos também nas músicas afro-americanas. São eles: "(1) '*Metronome Sense'*; (2) '*Call and response Pattern'*, incluindo '*overlapping call and response'*; (3) polirritmo e polimétrica; (4) fraseados em *off-beat* dos acentos melódicos; (5) predominância dos instrumentos de percussão (idiofones e membranofones)" (Pinto, 2001, p. 238). A respeito do último item, Oliveira Pinto (2001) ressalta que não se deve menosprezar a importância dos elementos melódicos polifônicos, sejam vocais, como no caso dos Wagogo na Tanzânia, ou instrumentais, com instrumentos de cordas, sopros e lamelofones. Estes últimos, bastante comuns nas musicalidades negras, pelo menos até o século XIX. Sendo aqui nomeados tais instrumentos, em geral, de "marimbas" (Abreu, 1999).

Já Gerhard Kubik, ao estudar as músicas do continente, enumerou doze elementos que lhe pareceram essências para a compreensão estrutural das sonoridades e movimentos, sendo eles: Música e dança - elementos indissociáveis em tal contexto, devendo ser sempre pensados em sua condição imbricada; pulsação elementar – seria a "pulsação contínua", ou o que Waterman chamou de *metronome sense*" que pode ser concretizada tanto acusticamente como nos movimentos, não havendo início ou final preestabelecido, bem como acentos predeterminados; *beat* e *off-beat* – representam, respectivamente, os eventos que ocorrem na marcação e nos espaços entre as marcações sendo as marcações, assim como a "pulsação elementar", um referencial "onipresente"; ciclos formais – determinada quantidade de pulsações que se repetem ciclicamente; ritmos cruzados – combinação, ou sobreposição de ritmos cujas acentuações podem não coincidir, gerando outras configurações rítmicas; pulsos intercalados – uma versão específica de ritmo cruzado na qual diferentes músicos intercalam marcações; padrão (*pattern*) – padrões de natureza sonora ou de movimento que, muitas vezes, organizam o pensamento do executante; notação oral – manutenção fonética de padrões rítmicos usada na transmissão dos mesmos; *time-line-pattern* – tipo específico de padrão rítmico que atua como o "cerne estrutural" da música; sequências de timbres – mudanças de timbres que podem não ser acompanhadas de mudanças de frequências e, quando aplicadas aos tambores, pode gerar aspectos melódicos; alternâncias na polifonia –



abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

usos alternados de tons da escala, gerando polifonias distintas dos modelos polifônicos europeus, caracterizando estilos musicais da África Oriental e Meridional; e padrões inerentes – combinação de elementos de duas ou mais partes da música gerando uma espécie de "ilusão de audição", já que nem sempre são nitidamente percebidos (Pinto, 2001, p. 238-240).

Kubik também desenvolveu pesquisas no Brasil, procurando paralelos com o que havia encontrado em África. De tal forma que ao estudar o "batuque da cidade de Capivari", identificou uma "concepção" africana com a utilização de "sequências timbre-melódicas". Identificou também a presença de "*time-line-pattern*" ao observar um grupo carioca de pagode (Pinto, 2001, p. 240-241). As coincidências estruturais encontradas permitem identificar relações históricas, apontando, por exemplo, para a:

> [...] origem bantu do samba de roda, ou a origem iorubá e/ou fon do candomblé gege-nagô. Assim, e de forma similar à etnolinguística, o estudo aprofundado da música, como realizado nas pesquisas de Kubik, também serve de suporte científico à reconstrução da história das culturas africanas no Brasil (Pinto, 2001, p. 241).

O que se faz evidente é que tal conjunto de ferramentas conceituais aponta concepções fundamentais para a compreensão mínima de práticas sonoras construídas em bases epistemológicas não ocidentais e que, portanto, não podem ser entendidas com a mera aplicação daquilo que se convencionou chamar de "teoria musical". É preciso ter muita atenção, porém, para o fato de que, no caso das sonoridades afrodiaspóricas desenvolvidas no território nacional, tem-se um longo processo de contatos, trocas e conflitos que se dão, por um lado, entre práticas sonoras de diferentes povos do continente africano forçadamente reunidas em condições desumanas e degradantes; simultaneamente, tem-se a cultura do colonizador imposta por aqueles que, simultaneamente, também reprimiam as manifestações africanas. É deste longo processo dialético que resultam as sonoridades afrodiaspóricas que podem ser pensadas, para usar um conceito de Clóvis Moura (2019), como sonoridades cuja constituição é "sociologicamente ambígua"[1].

[1] Para Clóvis Moura, língua, aspectos religiosos e demais construtos socioculturais foram transformados pelos negros, durante a escravidão, em "cultura de resistência social", amalgamando-se em contraposição à cultura do dominador, de tal forma que toda defesa do oprimido é "sociologicamente ambígua". Assim, segundo o sociólogo: "Aquele que não pode atacar frontalmente procura formas simbólicas ou alternativas para oferecer resistência a essas formas poderosas. Dessa forma, o *sincretismo* assim chamado não foi a incorporação do mundo religioso do negro à religião dominadora, mas, pelo contrário, uma forma sutil de camuflar internamente os seus deuses para preservá-los da imposição da religião católica." (Moura, 2019, p 237)



abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

De forma que conceitos e/ou modelos ocidentais como compasso e sistema tonal não são estranhos àqueles que criam e executam tais sonoridades. Tiago Oliveira Pinto afirma:

> Nenhuma forma de cultura expressiva exige, mesmo no discurso entre leigos, tão vasto "vocabulário técnico" como a música: além do termo música, fala-se no Brasil naturalmente de ritmo, tonalidade, melodia, cantiga, instrumento, e mesmo de harmonia, compasso, cadência, escala, sonoridade, timbre etc. Diferente de outras áreas do saber local, não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical européia. Quando, no entanto, músicos, mestres e entendidos de manifestações de tradição local utilizam termos desta natureza, deparamos com uma re-significação própria e precisa da terminologia, dentro de um corpo definido de saber. Desvendar as verdadeiras teorias musicais é importante tarefa da etnomusicologia. (Pinto, 2001, p. 245)

Identificam-se aí duas armadilhas perigosas nas quais as formulações da Etnomusicologia podem nos ajudar a não cair. Por um lado, não se deve, desavisadamente e sem maiores reflexões, aplicar a teoria musical europeia para pensar práticas musicais afrodiaspóricas, sob o risco de produzir (ou reproduzir) enormes equívocos. Neste caso, a síncope pode ser, talvez, o melhor exemplo. Termo largamente usado na crítica, na bibliografia (e, por vezes, reproduzido na historiografia) para falar de samba de maneira geral e, especificamente, de bossa nova, no último caso, especialmente em referência ao João Gilberto (Borges, 2023). Mas, como nos alerta Carlos Sandroni, as noções de síncope, que a definem como uma ruptura do discurso musical, quebra da regularidade da acentuação ou deslocamento do acento rítmico esperado, são geradas para as necessidades da música clássica ocidental e, sendo assim, sua validade é a ela restrita, não se tratando, portanto, de um conceito universal (Sandroni, 2001, p. 19-21).

Por outro lado, deve-se fugir das tendências essencialistas que pensam as práticas afrodiaspóricas como se fossem africanas. Ignorando o conjunto de processos históricos que têm, na sua base, a violência multifacetada dos colonizadores e, em contraponto, as múltiplas estratégias de enfrentamento e resistência dos povos escravizados e subjugados que têm naquilo que Moura chamou de construções culturais "sociologicamente ambíguas" uma de suas características.

É em grande consonância com tais ideias, que Tiago Oliveira Pinto afirma que:

> Nenhuma forma de cultura expressiva exige, mesmo no discurso entre leigos, tão vasto "vocabulário técnico" como a música: além do termo música, fala-se no Brasil naturalmente de ritmo, tonalidade, melodia, cantiga, instrumento, e mesmo de harmonia, compasso, cadência, escala, sonoridade, timbre etc. Diferente de outras áreas do saber local, não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical européia. Quando, no entanto, músicos, mestres e entendidos de manifestações de tradição local utilizam termos desta natureza, deparamos com uma re-significação própria e precisa da terminologia, dentro de um corpo definido de saber. Desvendar as verdadeiras teorias musicais é importante tarefa da etnomusicologia. (Pinto, 2001, p. 245)

Assim, ressaltando que as concepções africanas de música, bem como as que delas derivam, podem se concretizar independentemente do uso de instrumentos de origens africanas, destacando os exemplos do *blues*, dos estilos regionais de violão em África e o samba de viola do recôncavo, Oliveira Pinto se debruça sobre este último para analisar alguns termos empregados pelos mestres de viola. Ele identifica termos que coincidem com os da teoria musical ocidental, como Ré Maior, Dó Maior, Lá Maior, Sol Maior e Mi Maior, porém com significados muito mais abrangentes. Apontando para "realização sonora de padrões de movimento definidos", representando, portanto, características estéticas específicas (Pinto, 2001, p. 245-246).

Outra reflexão importante diz respeito a algumas práticas sonoras brasileiras atentando agora para os seus aspectos melódicos, mais especificamente para as afinações. Um ponto importante é o de que nossa socialização, ao nos colocar constantemente em contato com músicas desenvolvidas dentro do sistema tonal e referenciadas em afinações "temperadas", cria a tendência de que nossos ouvidos "corrijam" as afinações que estejam destoantes das relações intervalares a que nos acostumamos. Porém, o próprio Oliveira Pinto, ao estudar músicas de pífanos e da pequena gaita dos grupos de caboclinhos de Pernambuco e da Paraíba em 1984 e 1985 verificou a presença da "terça neutra". Vale ressaltar que a diferença entre as terças maiores e menores é um elemento basilar na construção do sistema tonal ocidental. De tal forma que a construção de instrumentos que produzam uma frequência intermediária, que não se encaixa em nenhum dos dois padrões, é um imenso choque para os ouvidos acostumados ao tonalismo (Pinto, 2001).

Tendo acumulado tal conjunto de reflexões advindas da Etnomusicologia, cabe aqui trazer outro aspecto precioso ligado ao surgimento da disciplina e que pode ser de interesse direto de historiadores que buscam ampliar seu conjunto de fontes: os arquivos sonoros. O

desenvolvimento da disciplina está ligado ao medo do desaparecimento de tradições culturais e aos consequentes processos de registros das mesmas (Pinto, 2001).

O desenvolvimento da musicologia acaba criando um novo objeto de estudos que é a "música do passado". De tal forma que a "musicologia comparada" tratava de analisar, a partir dos cânones da "música culta europeia" as demais manifestações musicais. Tal processo era possível porque folcloristas e outros pesquisadores vinham "coletando" tradições populares. De forma que percorriam diferentes espaços notando as músicas encontradas por meio de partituras. Assim, o processo estava condicionado à escuta dos pesquisadores, com os códigos e análises desenvolvidos a partir de seus padrões culturais. Nesse cenário, a invenção do fonógrafo, por Thomas Edison em 1877, abriu todo um novo horizonte de possibilidades para os estudos de campo. Possibilitando, por exemplo, que o músico Zoltán Kodály, em 1905, analisando fonogramas produzidos junto ao campesinato húngaro com as coleções depositadas no Museu Nacional da Hungria, percebe-se que as transcrições deformavam as canções (Fonseca, 2014).

Nos anos 1930, foram criados diversos arquivos sonoros depositados em departamentos universitários, "como é o caso do arquivo de música folclórica da Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro, cujo diretor, Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992) pode ser considerado o primeiro etnomusicólogo moderno do Brasil" (Pinto, 2001, p. 261). Como resultado de tais processos, têm-se diversos acervos, entre partituras e registros fonográficos, que podem (e devem) ser pensados como fontes para o/a historiador/a que estuda cultura popular.

## Um Paradoxo Fundante

Tendo, brevemente, apresentado algumas das potencialidades da disciplina pensando em possíveis contribuições para a produção historiográficas, quero também pensar alguns limites ou, no mínimo, contradições do campo. Dessa forma, abro aqui um pequeno espaço, de caráter mais ensaístico, para refletir sobre uma questão que, embora já muito debatida, jamais se esgota, pelo fato de estar na espinha dorsal da Etnomusicologia.

Inicio com algumas palavras de Rafael Menezes Bastos a respeito da etimologia da disciplina:

> O substantivo grego *éthnos* ("povo") está para a Europa, a partir do Renascimento, como o termo *bárbaros* esteve para o mundo grego antigo. Os *éthne* ("povos") não são aí, desta maneira, simplesmente "povos" mas em bloco e residualmente os "outros", aqueles povos pagãos, não-cristãos.
> [...]
> Aí, neste salto, a verificação de que a Musicologia Comparada não é uma *logia* desencarnada, mas uma Etno-(musico)-logia na direção da construção do binómio "nós"/"outros". Aí, a sua amarração histórico-cultural, no sentido do entendimento da qual o estudo das relações entre a Antropologia e a Música com o colonialismo e com a construção dos estados-nações modernos é de importância fundamental. (Bastos, 2014, p.54).

Prosseguindo, trago um pequeno trecho do texto de Jean-Jacques Nattiez, Marcos Branda Lacerda e Lucas de Lima Coelho que aponta para aquilo que seria um paradoxo fundamental que, embora ainda presente, remonta às origens da disciplina:

> [...] por definição, a disciplina etnomusicológica, como instituição, é um produto da civilização ocidental, e interessa-se pelo que *nós* consideramos como fato musical, a partir de categorias de pensamento e ferramentas metodológicas elaboradas pela *nossa* história científica (Nattiez; Lacerda; Coelho, 2020, p.426).

Tal paradoxo se revela em uma tendência metodológica da disciplina de oscilar entre dois polos divergentes. De um lado, o caráter "ético", revelando a tendência universalista – Bruno Nettl, provocativamente, brinca ao dizer que o etnomusicólogo é um guloso – e comparativa da disciplina, privilegiando a perspectiva do pesquisador. De outro lado está a abordagem "êmica" que, privilegiando as especificidades do povo estudado, busca respeitar seu sistema de pensamento – principalmente a partir do caminho aberto por Merrian, integrando metodologias musicológicas e antropológicas (Silva, 2018). Esta última, em uma abordagem mais radical, deveria levar a uma pesquisa conduzida por algum membro da própria comunidade estudada e não pelo pesquisador (Nattiez; Lacerda; Coelho, 2020, p.425-426).O ponto central aí, me parece ser a construção de alteridade. Ou seja, o entendimento de um "eu", que se entende universal e que busca afirmar tal universalidade justamente pelo o estudo do "outro" a partir de seus próprios parâmetros e critérios. E, aí, é importante não perder de vista o fato de que tais construções legitimaram processos históricos de subalternização, escravidão, colonização, imperialismo e genocídio – este último aqui entendido na concepção ampliada proposta por Abdias Nascimento (2016) que, pensando além do assassinato do corpo físico, inclui em sua noção de genocídio o extermínio da

cultura, dos saberes, da espiritualidade, dos modos de pensar e de outros aspectos constitutivos de um povo.

Aquilo que Maldonado Torres chamou de "heterogeneidade colonial" – ou o que Walter Mignolo chamou de "diferença colonial" – que, se alicerçando na diferença racialmente construída entre colonizador e colonizado, se refere justamente aos processos de subalternização constituídos em torno da noção de raça. O que remete à separação estabelecida pelo *ego cogito*, a partir da famosa formulação cartesiana. Tal divisão entre *res cogitans* (o ser pensante) e *res extensa* (o objeto pensado) é precedida pela diferença entre o *ego* conquistador e o *ego* conquistado. De forma que a distinção construída em relação aos "bárbaros" – sucedidos por (e/ou transformados em) sujeitos racializados – é fundamental para a construção das subjetividades e racionalidades modernas (Mignolo, 2017).

Se existe a ideia de um "eu" que pensa e que, portanto, "é". Tal concepção se constrói em uma dicotomia implícita que subentende alguém que não é dotado de tal racionalidade e, consequentemente, é entendido como um "não ser". Ou seja, um "outro" que "não pensa" e, portanto, "não é". E, não tendo sua racionalidade reconhecida, dentre muitas outras modalidades de exploração, passa a ser "objeto de estudo" desse "eu" que pensa. Esse "eu" pesquisador que é, concomitantemente, o "eu" conquistador, colonizador, escravizador, genocida, etc.

Tratando do processo histórico de formação dessa consciência moderna que tem por base a dicotomia – aqui, uma dupla dicotomia entre o antigo e o moderno, principalmente dentro do próprio continente europeu, encarnada na figura da bruxa; e entre o civilizado e o selvagem, referindo-se principalmente ao continente africano e às Américas –, e suas fricções fundantes, Maya Lemos, Camila Souza e Fabrizio Claussen (2023) trazem a seguinte elaboração:

> Essa escalada de tensão teve na produção de alteridades seu apoio fundamental, pois, sem dúvida, foi na definição das diferenças, na classificação de um Outro desprestigiado que a consciência moderna, essencialmente antitética, se fundamentou (LEMOS, 2020, p. 203). Novas subjetividade e civilidade foram se desenhando, delimitadas pelos contornos em negativo das alteridades constituídas: uma civilidade cujas razão, ética e maneiras estariam à altura de conter as pulsões carnais, instintivas e primitivas (FEDERICI, 2017, p. 240-241). Assim, a produção de alteridades foi a base do processo de estabelecimento da nova forma pela qual o homem e a sociedade ocidentais passavam a se reconhecer. Nesse sentido, a bruxa e o selvagem configuraram exemplos privilegiados de alteridade. A primeira, alteridade geográfica e culturalmente interna ao mundo europeu, representava uma desintegração evidente da cristandade. A segunda, localizada em terras distantes, já por natureza estranhas, não apenas representava uma diferença radical –



abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

> notadamente na figura do canibal – mas também confirmava às sociedades europeias a certeza de sua própria civilidade.
>
> Essas duas figuras de alteridade já compareciam em narrativas presentes no imaginário popular desde o medievo, e até antes dele, mas nos primeiros séculos da Modernidade ganharam materialidade a partir da ascensão do fenômeno da caça às bruxas na Europa e da "descoberta" e conquista das Américas. Sua projeção e fixação, ademais, foram fortemente favorecidas pelo cenário comunicacional que se desenhava desde o século XV: a massiva produção textual e imagética que, com o advento da imprensa, passava a veicular discursos e narrativas nos mais distintos meios (livros, mapas, panfletos) em todo o território europeu. A leitura desses textos e imagens que fixavam alteridades, portanto, não é completa se não tivermos em mente os fenômenos históricos e o esquema de pensamento dicotômico que conferiam, respectivamente, concretude e coerência lógica à suposta ameaça representada por esses seres (Souza; Claussen; Lemos, 2023, p.76-77).

Tal construção de alteridade é um elemento basilar de concepções hierárquicas que foram historicamente produzidas e legitimadas, primeiramente pela religião e, posteriormente, pela racionalidade laica. É também a pedra fundamental das disciplinas que se destinam ao estudo do "outro". Em tais moldes, o que se apresenta é uma relação de poder muito desigual entre um pesquisador que encarna a figura desses "Eu" universal, e o "Outro" pesquisado. São largas as discussões a respeito e vem daí as propostas baseadas na ideia de que a pesquisa deve ser feita considerando os modos de pensar dos pesquisados. De toda forma, o que se mantém é a relação de poder desigual. Ainda que se incluam os pesquisados como agentes pensantes da própria pesquisa.

Ou seja, em larga medida – e isso parece ser ainda muito forte no Brasil, apesar de exemplos contrários – os debates no campo ainda são muito centrados em como lidar com esses dois elementos imbricados, a alteridade e a disparidade nas relações de poder que são, em geral, pilares essenciais da relação pesquisador *x* pesquisado. E, daí, vem a seguinte questão: Parafraseando o título clássico de Spivak (2010), eu pergunto: Poderia o "Outro" – esse outro que é subalternizado – falar? O que aconteceria se falasse? Mais que isso, o que aconteceria se falasse sem intermediários, sem mediadores, sem ser um interlocutor que, eventualmente, assumisse um papel de agência em alguma pesquisa conduzida e assinada por outra pessoa? E se falasse sendo ele mesmo o pesquisador que pensa, sobre si e sobre os seus, nos termos em que pode fazê-lo dentro de uma academia na qual ele ainda é, na prática, um "outro" subalternizado? Quais são os limites e as potências disso? Quais seriam, para esse "outro", os custos de tal movimento? Diante de tais questionamentos, abro um espaço para falar de meu desconforto com relação à disciplina e, para tal movimento, será essencial

colocar quem eu sou e, portanto, o "lugar de onde eu falo" (Bento, 2014a, p. 53-54) ou meu "lugar de fala[2]" (Ribeiro, 2017, p. 56-62).

Em termos geográficos, me situo no Brasil e, portanto, na periferia do capitalismo, no Sul Global, em um dos maiores exemplos mundiais de disparidades sociais. Em uma realidade tão desigual que, se por um lado, a diferença entre os estratos médios e a elite burguesa é gigantesca, é também impressionantemente grande a distância entre tais segmentos sociais médios e os "de baixo". E, apesar de não vir de estratos pauperizados, eu não acessei, seja em termos de renda, de capital cultural e social, ou sobre outros critérios que se queira analisar, o status e as condições materiais da dita classe média. Além disso, em uma cidade que historicamente foi o maior porto receptor do tráfico internacional de pessoas escravizadas do mundo; em uma cidade, não só socialmente, mas racialmente apartada; em um território em que o racismo estrutural, em suas múltiplas facetas, se faz presente em todos os momentos; eu sou um homem negro e lido diariamente com todas as implicações que isso traz.

Tal conjunto de "especificidades" – que só são especificas pelo fato de eu estar ocupando uma posição que, em geral, pessoas como eu não estão presentes – trazem, para mim, uma realidade onde grande parte das reflexões fundantes da disciplina e de suas transformações, façam pouco ou nenhum sentido (a menos no trabalho de leitura crítica e contextualizada dos textos canônicos).

Sou um músico percussionista e baterista que iniciou a vida profissional com quinze anos de idade. Meu ensino formal, ainda adolescente, foi na Escola de Música Villa-Lobos onde o meu mestre foi – e segue sendo –Elizeu Costa. Um homem negro, de estratos populares, que iniciou a vida profissional como um "autodidata" e que acabou ingressando no estudo formal de música por intermédio de um terceiro homem negro, o grande Edgar Nunes Rocca, mais conhecido como Bituca. Fui formado, portanto, em uma instituição pública, tendo como colegas, majoritariamente, pessoas de estratos populares dos mais variados cantos da cidade, e tendo como professor um músico que era timpanista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas que foi anteriormente um baterista que

[2] A respeito de tal conceito, Cida Bento afirma: "o que a filósofa Djamila Ribeiro vem destacando como lugar de fala, um conceito que trata das condições sociais que permitem ou não que grupos acessem espaços de cidadania. É um debate estrutural, relacionado a um lugar social que certos grupos ocupam e onde a restrição de oportunidades é a regra. A autora relaciona ainda lugar de fala à quebra do silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia violenta" (Bento, 2022, p. 85).

tocava nos mais variados tipos de casa noturna da lapa e outros locais; que em suas histórias, conta que esbarrava nas madrugadas –indo e vindo do trabalho, ainda bem novo– com a lendária figura de Madame Satã; que, jovem, tocava em terreiro com o ilustre –e, naquela altura, também jovem– Mestre Darcy; e que aprendeu a tocar música de orquestra com um músico negro, que era referência e que formou toda uma geração de bateristas, sendo também um percussionista da orquestra do municipal.

Com isso, quero dizer que, dentre as inúmeras críticas que eu poderia fazer à realidade que encontrei na minha formação como percussionista "no Villa" – como nós carinhosamente chamávamos a escola –, o "eurocentrismo" está longe de figurar dentre as principais. Muito embora houvesse certa rigidez herdada do caráter conservatorial da instituição, tal rigidez dizia respeito muito mais a um alto nível de exigência e à lógica de ter que estudar por incontáveis horas diárias, e não necessariamente à hierarquização de conteúdos. Pelo contrário, o/a aluno/a que tivesse um bom desempenho somente na "música de concerto", a depender do/a professor/a, era cobrado/a no sentido de cobrir tal lacuna na formação.

Minha "geração" de Villa-Lobos tem um grande número de importantes bateristas e percussionistas dos atuais cenários da música popular e erudita. E esse foi o meu mais importante contato com a educação musical formal. Foi assim a minha "alfabetização em música". Na própria Villa-Lobos, os alunos que se destacavam eram encaminhados para práticas de conjunto que já eram nossas primeiras atuações profissionais. De tal forma que eu, efetivamente, trabalho desde essa época com música popular e erudita. Isso constituía um duplo papel, o de complemento de renda familiar (mesmo para os adolescentes, como eu) e uma parte importante da formação musical e experiência profissional.

Mas, tais práticas, não eram a única extensão da minha formação. Frequentava rodas de samba e de choro, fazia *gigs* fora das práticas de conjunto, ia assistir *shows*, enfim, de muitas formas, eu saía para aprender com os meus mais velhos. Dentre eles, lembro com carinho do Seu Basílio, personagem icônico da roda de samba, choro e seresta do "Movimento Artístico da Praia Vermelha", um dos meus espaços de trabalho e formação na juventude. O, já falecido, Seu Basílio, homem em geral sisudo, ex-chefe de ala da mangueira, amigo íntimo de Jamelão, me acolhia, reservava para mim uma cadeira ao seu lado, não importando a hora que eu chegasse (ele mandava levantar quem estivesse lá para eu sentar), me ensinava, me contava histórias e, ao fim da roda, quando eu ia esperar o ônibus que





abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

passava a cada 50 minutos para voltar para casa, ficava comigo esperando no ponto e aquele era, talvez, o melhor momento (e o de maior aprendizado) da noite.

Outras coisas importantes formaram quem sou, por exemplo, minha constituição familiar. Começo por meu pai, que é um homem negro nascido em uma família de pilares onde todo mundo é retinto. Ele, ainda jovem, passou em um concurso do Banco do Brasil. Como bancário, se formou engenheiro numa faculdade particular noturna – sabe o samba do Martinho da Vila que fala do pequeno burguês? Sempre que ouço, me lembro dele. Ele é também um exímio dançarino de dança de salão e, ao sair do banco, em uma demissão em massa, a dança foi um de seus ofícios e ganha-pão. Ser levado na infância por ele para o carnaval da '28 de Setembro' em frente à quadra da Vila Isabel foi uma das coisas que me formaram. Ir Também ir com ele para os bailes de gafieira. Quando li a bibliografia da Elisete Cardoso, escrita por Sérgio Cabral (1993), na qual, dentre muitas coisas, ele narra a época em que ela dançava em casas noturnas em que clientes compravam fichas para cada dança, ia me lembrando de ter visto meu pai fazendo algo parecido. Nos "bailes de ficha" as pessoas pagavam para dançarem com as dançarinas e os dançarinos profissionais, era uma espécie de aula dentro do baile e a oportunidade de dançar com especialistas do bailado.

Tem ainda a minha avó materna, costureira e benzedeira, conhecida em São João de Meriti – Baixada Fluminense – como Vó Preta ou Tia Preta. Ela, filha de costureira também, morou parte da juventude no centro da cidade e ajudava minha bisavó entregando as encomendas de vestidos e outras peças. Ela conta que, nessa época, Elisete era sua colega de baile. Mas, apesar de rezadeira, a espiritualidade da família não ficava apenas a cargo dela. Meu avô materno, seu falecido marido, um homem branco, filho de portugueses, mas nascido no Brasil, caminhoneiro e exímio seresteiro, cantador e tocador de viola, era também a liderança de um terreiro de Umbanda no quintal da mesma casa em que passei grande parte de minha infância, no qual meus pais se casaram, e era frequentado por inúmeros familiares – com exceção das crianças, que ficavam espiando do lado de fora. Havia, em São João mesmo, na Venda Velha, um terreiro familiar ainda maior, o terreiro dos primos Menezes, que era frequentado por quase toda a família.

Toda essa história pode parecer um exercício exagerado de autobiografia, mas existe uma boa razão para isso. Sendo um homem negro, vindo de estratos sociais não privilegiados, crescendo entre a Zona Norte e a Baixada Fluminense; filho de uma mãe assistente social,

criada em São João de Meriti, e um pai, bancário, engenheiro, dançarino, criado em pilares e frequentador de samba e carnaval; neto de uma negra rezadeira, um avô pai de santo e seresteiro da baixada, e um avô paterno negro retinto professor; sendo, por herança e ancestralidade, alguém que teve toda a sua vida tremendamente atravessada pela espiritualidade; sendo um músico negro formado pela "rua" e pela melhor versão possível da educação formal; sendo uma pessoa que abandonou três matrículas de ensino superior (História e Música na UFRJ e Música na UNIRIO) basicamente por incompatibilidades entre o trabalho e o estudo e que acabou (tal como meu pai) se formando em uma faculdade particular frequentada por estratos mais pauperizados (curso EaD na Universidade Estácio de Sá); sendo uma pessoa que, por necessidade –apesar da absoluta falta de afinidade e incompatibilidade ideológica –, foi militar, Terceiro Sargento Fuzileiro Naval Músico; tudo isso sendo um homem negro na cidade que mais recebeu pessoas escravizadas no mundo e que segue mantendo políticas de segregação, perseguição e morte da população negra, especialmente a juventude masculina.

Do ponto de onde eu falo – escrevo –, todo o debate sobre o lugar do "pesquisador" com relação ao pesquisado, o debate sobre a alteridade construída entre o pesquisador no seu lugar de poder e privilégios, a partir do lugar de quem construiu a própria disciplina para estudar com curiosidade, condescendência e, talvez, até algum interesse genuíno, o "pesquisado". Esse debate não me faz sentido algum, pelo menos não enquanto estudante e pesquisador.

Meu lugar de pesquisador tem sido o de um "folião" negro pesquisando a ocupação foliã negra do carnaval de rua. A alteridade se dá pelas temporalidades históricas e não pelas relações de poder, visto que eu não poderia me comparar a uma pessoa escravizada do século XIX, não por questões de estratificações ou posicionamentos sociais, mas sim por anacronismos. Tratar de escravizados ou de negros livres do século XIX seria, simplesmente, retroceder algumas poucas gerações em minha árvore genealógica. Quando olho para a população negra do século XIX, olho com um distanciamento, não o distanciamento do pesquisador para com seu objeto distante em termos de posição social, mas, simplesmente, com o distanciamento histórico.

No tempo presente, tais reflexões perdem o sentido. Quando fui, por exemplo, pesquisar as práticas sonoras do meu bloco, do qual faço parte há anos e que foi também o





abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

meu tema de pesquisa no mestrado, o "Comuna Que Pariu", eu fui buscar o mestre de bateria e fui conversar com ritmistas (muitos dos quais foram meus alunos), não fiz isso para ouvir as teorias ou interpretações nativas, mas sim para dialogar sobre como cada um pensava o seu fazer musical do bloco, o que era fundamental para enriquecer a pesquisa. Mas não faria nenhum sentido imaginar que, idealmente, eu deveria construir um caminho no qual o Buchecha, mestre de bateria do bloco, discípulo do grande Mestre Louro do Salgueiro, devesse conduzir a pesquisa, oferecendo, assim, uma perspectiva radicalmente êmica. A pesquisa, conduzida por mim, já é radicalmente êmica.

É óbvio que existe um tom propositalmente provocativo em minhas palavras. Mas é igualmente verdadeiro que, pelos ritos que regem a academia e, principalmente, pelos princípios que regem o fazer científico (aos quais eu tenho o maior respeito), o (proporcionalmente) curto trecho da dissertação que trata das práticas sonoras do bloco, escrito por um percussionista com mais de vinte anos de formação e atuação profissional na música popular e em algumas das principais orquestras do RJ; e escrito por um ritmista que foi professor da maioria dos atuais instrutores do bloco; foi analisado, avaliado e criticado por um conjunto de professores com invejáveis formações acadêmicas, currículos impecáveis e amplíssima experiência de pesquisa que, porém, não possuem a mesma competência ou vivência.

Isso, em si, não seria um problema. Mas me parece problemático que a formação de pós-graduação se dê – falo aqui do caso específico do PPGM da UNIRIO, porém, entendendo ser uma realidade comum em grande parte das instituições de ensino superior e pós-graduação em música no Brasil – em um espaço com um corpo docente integralmente branco e com corpo discente ainda majoritariamente branco. Mais do que isso, é problemático que em tais conjuntos, a relação com a cultura popular se dê, grosso modo, no âmbito da pesquisa e não da vivência empírica, já que, não importa o grau de intimidade, o tempo de convivência e as "porosidades" (Carvalho, 2019) envolvidas, uma relação de pesquisa sempre terá seus limites.

Talvez o que eu esteja relatando não tenha nenhuma novidade, se inscrevendo naquilo que Bruno Nettl descreveu como "fazer etnomusicologia 'em casa[3]'", uma tendência crescente a partir de 1985 de olhar para a própria cultura, ou o próprio quintal (Nettl, 1986, p.

[3] No original: "*Doing ethnomusicology "at home'*", tradução minha.





abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

184-186). Não são poucos os exemplos de pesquisadores que fizeram e fazem tal movimento, inclusive no Brasil[4]. Parece-me pertinente, ainda assim, trazer tal conjunto de questões sobre um assunto que, como dito anteriormente, não se esgota e nem teria como se esgotar.

Encerrando esta seção, quero trazer uma contribuição do intelectual quilombola Antônio Bispo que, como descreve José Jorge de Carvalho, é um importante passo na sua "teoria geral da contra-colonização". Trata-se da diferenciação, de caráter epistemológico, estabelecida pelo intelectual entre "limite" e "fronteira". Tal dicotomia acompanha e complementa outras dicotomias basilares na teoria referida por Jorge de Carvalho, teoria essa na qual são contrapostos os "colonizadores" (povos vindos da Europa), praticantes do "saber sintético", e os "contra colonizadores" (povos vindos de África e povos originários da América), praticantes do "saber orgânico" (Santos, 2023).

Em tal proposição, o saber orgânico anda com o saber sintético e respeita sua "fronteira", de tal forma que, chegando a tal fronteira, a entende como um espaço de diálogo. Enquanto que o saber sintético, ao chegar na "fronteira", não vê fronteira e sim "limite". Não vê um espaço de diálogo e sim de conflito. Assim, em oposição ao outro, quando o saber orgânico chega na fronteira, ele está disposto a aprender, a estender o seu saber pelo diálogo (Santos, 2023).

Tal noção dialógica, que privilegia o diálogo na fronteira, é o que me move e dá sentido aos meus passos como pesquisador. Frases como "a universidade somos nós" – além de me soarem extremamente violentas – fazem pouco ou nenhum sentido para mim, porque não me sinto de fato pertencente a esta instituição. Não me vejo (nem vejo os meus) nos seus espaços de poder. E os poucos semelhantes que vejo nas trincheiras rasas do corpo discente, disputando seus espaços e lutando para prosseguir, estão profundamente adoecidos e traçando um sem número de estratégias para lidar com seus supostos aliados da branquitude.

Não sou, não serei e nem quero ser um "eu" pesquisador. Sou um "outro", um "contra colonizador", praticante do "saber orgânico" que está na "fronteira" dialogando e aprendendo tanto quanto possível. Se houver alguma barreira, sigo com a certeza que não fui (nem

[4] Para trazer alguns poucos exemplos, destaco os coletivos "Musicultura" (Araújo, 2013); Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia Dona Ivone Lara (GPEDIL) e Grupo de Pesquisa em Educações Musicais Urbanas da Diáspora Africana (GPEMUDA) (Raul *et al.*, 2024); além dos trabalhos de pesquisadores como Renan Ribeiro Moutinho (2020) e Marcos dos Santos Santos (2020).

poderia ter sido) eu quem criou. O meu caminho é outro: é o da troca, do diálogo, da disposição para ouvir e aprender.

Mas Nêgo Bispo também nos ensinou que é preciso impor-se. Não se dobrar! Fazer-se ouvir e não se permitir calar ou ser calado. É preciso ter estratégia para enfrentar aquilo que, assertiva e provocativamente, Bispo chama de "colonizadores" e que Cida Bento chama de "branquitude" (Bento, 2014b) e seu "pacto narcísico" (Bento, 2022).

## Conclusões

O presente artigo procurou apontar um conjunto de contribuições da Etnomusicologia para a historiografia brasileira que trata de música e/ou festas populares, com especial foco na história social do carnaval que versa sobre o recorte temporal da segunda metade do século XIX e primeira metade do XX. Tal exercício reflete um esforço de um pesquisador, músico e historiador que tenta agregar ambas as formações. É, ainda, um empenho pessoal de refletir sobre aqueles que seriam os limites da disciplina etnomusicológica e apontar para outras possibilidades de tal campo.

É, portanto, o tipo de discussão que nunca se esgota, mas que, ao invés disso, ganha robustez a cada vez que é acionada. De tal forma que, em suma, o esforço aqui apresentado é o de colocar mais um pequeno tijolo na, já antiga, e plural discussão (ou conjunto de discussões) sobre alteridade, papel do pesquisador, relação com o pesquisado, etc.

Quero crer que tal discussão tem ainda muito a ganhar, principalmente quando o eixo das reflexões tende mais para um centro epistemológico e referencial oriundo daqueles que foram transformados em "outros" pesquisados, ao invés de tender para – o já desgastado eixo – daqueles que se consagraram como os – ainda que bem intencionados– "eu" pesquisadores.

## Referências

ABREU, Martha. **O império do Divino:** festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830 - 1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ABREU, Martha. ; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 7-25, maio

2016. Disponível em: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/20749. Acesso em: 23 jun. 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El Oido Pensante**, [*s. l.*], v. 1, n. 1, 2013.

BASTOS, Rafael Menezes. Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. **Aceno**, [*s. l.*], v. 1, n. n°1, 2014.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. **Psicologia Social do Racismo:** estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014a.
BENTO, Maria Aparecida Silva. Branquitude: o lado oculto do discurso sobre o negro. **Identidade, Branquitude e Negritude:** contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa. 6. ed. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2014b.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BORGES, Thiago de Souza. Uma análise de textos jornalísticos sobre bossa nova. Revista **Debates**, [*s. l.*], v. 27, n. 1, p. 62-91, jan.-jun. 2023. Disponível em: https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12875. Acesso em: 20 dez. 2024.

BRASIL, Eric. **Carnavais da abolição:** diabos e cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Niterói, RJ, 2011.

CABRAL, Sergio. **Elisete Cardoso:** uma vida. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

CARVALHO, Bruno. **Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro**.. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia:** uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Disponível em: https://ihgb.org.br/pesquisa/biblioteca/item/7065-ecos-da-folia-uma-hist%C3%B3ria-social-do-carnaval-carioca-entre-1880-e-1920-maria-clementina-pereira-cunha.html. Acesso em: 16 jun. 2021.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. "Você me conhece?" Significados do carnaval na *belle époque* carioca. **Projeto História :** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [*S. l.*], v. 13, 1996. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11259. Acesso em: 12 jan. 2024.

DANTAS, Carolina Vianna. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. **Artcultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, 26 nov, 2011. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/14017. Acesso em: 13 jun. 2021.

FONSECA, Edilberto. A ideia de folk e as musicologias. **Debates**, [s. *l.*], v. 12, p. 79–92, jun., 2014.

LOPES, Antonio Herculano (org.). **Entre a Europa e a África:** a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S.l.], v. 32, n. 94, p. 1-22, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf. Acesso em: 13 maio 2021.

MOURA, Clóvis. **Dialética Radical do Negro**. 3ª ed. São Paulo, SP: Anita Garibaldi, 2020.
MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. 2ª ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. **Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse batuque é funk:** processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1  Rio de Janeiro, RJ, 2020.

MUKUNA, K. wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 12-23, maio 2008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13653. Acesso em: 20 dez. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Musica: história cultural de la música popular**. 3. ed. revisada. Belo Horizonte (Brésil): Autêntica, 2001(História &... reflexões, 2).

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um racismo mascarado**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NATTIEZ, Jean-Jacques; LACERDA, Marcos Branda; COELHO, Lucas De Lima. Etnomusicologia. **Revista Música**, [*S. l.*], v. 20, n. 2, p. 417–434, 20 dez. 2020. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/176385. Acesso em: 11 set. 2023.

NETTL, B. You Call That Fieldwork? Redefining the "Field". In: NETTL, B. (Org.). **The Study of Ethnomusicology**. Thirty-One Issues and Concepts. 3. ed. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Visualizando o corpo: Teorias ocidentais e sujeitos africanos. In: **The African Philosophy Reader**, [*S. l.*], 2002. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%C

C%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 19 abr. 2023.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX**. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, [*s. l.*], v. 44, n. 1, p. 222–286, 2001.
Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 11 set. 2023.

RAUL, J. *et al.* Etnomusicologia Afroperspectivista no Sarau Divergente. **Revista Música e Cultura**, [*s. l.*], v. 13, n. N°1, p. 65–80, 2024.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** 1. ed. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2017.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro**, 1917-1933**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos:** modos e significações. Brasília,/DF: AYÔ, 2023.

SANTOS, Marcos dos Santos. **Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque:** racialização sonora e ressignificações em diáspora. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

SILVA, Jonathan Lambert. A etnomusicologia sob um olhar contemporâneo. **Revista Sem Aspas**, [*s. l.*], v. 7, n. 2, p. 302–311, 5 ago. 2018. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/semaspas/article/view/12498/8281. Acesso em: 24 jan. 2024.

SOUZA, Camila de Macedo; CLAUSSEN, Fabrizio; LEMOS, Maya. S. Entre bruxas e selvagens: sobre o pensamento dicotômico e a produção de alteridades no cenário artístico da Primeira Modernidade. **Revista Concinnitas**, [*s. l.*], v. 23, n. 45, p. 74–94, 24 maio 2023.
Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/69073. Acesso em: 23 jan. 2024.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o Subalterno Falar?**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

**Thiago de Souza Borges** é músico, bacharel em História, mestre e doutorando em Música na linha de pesquisa em Etnomusicologia no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO).
http://lattes.cnpq.br/8251099184820182