

## O USO DE FONTES AUDIOVISUAIS NA ETNOMUSICOLOGIA: dois relatos de pesquisa<sup>1</sup>

Sonia CHADA<sup>2</sup>

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

### RESUMO

Relacionar música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que a música possa representar para o ser humano que a produz e explicar a conexão entre música e seu contexto sociocultural baseados nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência social talvez seja o grande desafio da etnomusicologia. Assim sendo, o uso de fontes audiovisuais e o trabalho de campo são ferramentas metodológicas imprescindíveis para a pesquisa etnomusicológica. Os processos de criação e aprendizagem de música, de construção de conhecimento e de desenvolvimento da percepção musical, por exemplo, são analisados com a ajuda desses recursos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Etnomusicologia; Candomblé de Caboclo; Tecnobrega;

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No final do século XIX, enquanto os poderes europeus se repartiam o continente africano, Londres inaugurava o primeiro metrô, se inventava o fonógrafo e a medicina descobria novas vacinas, Guido Adler publicou na “Revista Quadrimestral de Musicologia” (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*) o artigo (1885) “Delimitação, método e finalidade da Musicologia” (*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*).<sup>3</sup>

Adler, em seu artigo, parte da dicotomia clássica entre ciência histórica e ciência sistemática, em voga aquela época. O artigo amplia o campo da Musicologia propondo a seguinte subdivisão:

- Musicologia – Histórica – compreendia a história da música “segundo as épocas, povos, impérios, nações, regiões, escolas artísticas e artistas”. Apresenta as seguintes subdivisões:

- Paleografia musical – notações
- Taxonomia musical - classificação das formas musicais

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Mesa Redonda *O uso de fontes audiovisuais em pesquisas nas ciências humanas*, que integra o 2º Encontro Regional Norte de História da Mídia e 2º Seminário de História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia, realizados na Universidade Federal do Pará, nos dias 12 e 13 de novembro de 2012.

<sup>2</sup> Professora do Instituto de Ciências da Arte da UFPA. E-mail: sonchada@gmail.com

<sup>3</sup> Guido Adler (1855-1941) era licenciado e doutor em Direito pela Universidade de Viena. Fez a sua formação musical no conservatório local sendo discípulo de Anton Bruckner. Estimulado por Eduard Hanslich, jurista e responsável pela cátedra de História e Estética da Música na Universidade de Viena, a qual Adler lhe sucedeu, dedicou-se inteiramente ao estudo da música, tendo obtido em 1880 o grau de Doutor em Filosofia.

- Sucessão histórica das normas ou cânones:
  - Como se apresentam nas obras de arte de cada época
  - Como são ensinados pelos teóricos da época em questão
  - Como se manifestam na prática artística
- Organologia – história e classificação dos instrumentos musicais
- Musicologia – Sistemática – definida como o “estabelecimento das leis supremas que regem os ramos singulares da arte dos sons”. Subdividi-se em:
  - Investigação e fundamentação da arte dos sons na:
    - harmonia
    - rítmica
    - mélica
  - Estética da arte
  - Pedagogia e Didática musical
    - Teoria musical
    - Harmonia
    - Contraponto
    - Composição
    - Instrumentação
    - Métodos de ensino e execução instrumental
  - Musicologia – musicologia comparada – “investigação e comparação para fins etnográficos.”

A sistematização proposta seria impossível sem o contexto sociocultural em que vivia Adler. O mundo musical era o que chamamos hoje o da música germânica, especialmente o da vienense, com particular relevo para a chamada Escola de Viena. Neste final de século XIX, a Europa dominava uma grande parte do mundo, política e culturalmente e a musicologia começava como uma ciência holística que seguia os modelos em uso. As estruturas que pretendiam abarcar todos os fenômenos e todos os elementos da cultura influenciaram de maneira definitiva a posterior etnomusicologia.

Neste clima nasce a etnomusicologia, sob o nome de “musicologia comparada” (*Vergleichende Musikwissenschaft*), esboçando algumas diretrizes que posteriormente seriam paradigmáticas na disciplina: estudos interculturais, trabalho de campo, estudo da música na cultura, organologia comparada, problemas analíticos e tudo isso na atmosfera de uma visão holística da musicologia (NETTL, 1995, p. 14).

Guido Adler (1885) define “musicologia comparada” como o ramo da musicologia que teria como tarefa a *comparação das obras musicais, especialmente as canções folclóricas dos vários povos da terra, para propósitos etnográficos e classificação de acordo com suas várias formas.*

O esquema de Adler, entretanto, só se tornou possível pela invenção do fonógrafo, o precursor do gramofone, em 1877, por Thomas Edison, tornando possível tanto a fixação quanto a reprodução do som. Nessa época houve o interesse por documentos sonoros distintos.

A primeira fase da etnomusicologia, até cerca de 1940, foi marcada pela tentativa de compreensão das primeiras gravações existentes. Nessa época era comum pesquisadores considerados como *etnomusicólogos de gabinete* ficarem em seus escritórios realizando transcrições e escrevendo sobre culturas musicais as quais eles nunca conheceram pessoalmente, graças a gravações realizadas por curiosos, turistas, ou pesquisadores de outras áreas. Posteriormente, sob forte influência antropológica, a pesquisa de campo tornou-se uma exigência da disciplina.

A implantação da pesquisa de campo na Antropologia, por volta de 1920, vai aos poucos sendo utilizada pela etnomusicologia, permitindo uma mudança significativa para o estudo contextual da música. O termo, criado por Bronislaw Malinowsky, opõe-se à imagem do *etnomusicólogo de gabinete*. Baseia-se no contato intersubjetivo entre o pesquisador e o seu objeto, seja ele qualquer grupo social sob o qual o recorte analítico seja feito.<sup>4</sup>

O termo *etno-musicologia*, ainda com hífen, só aparece após a Segunda Guerra Mundial, na publicação do holandês Jaap Kunst, um dos primeiros estudiosos da música balinesa e javanesa - “Ethno-musicology: a study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities”, tomando lugar ao de musicologia comparada, pela visão expressada por vários pesquisadores de que esse estudo não era mais comparativo do que os de outros campos do conhecimento.

Em 1956 surge, nos Estados Unidos, a *Society for Ethnomusicology*, que retira oficialmente o hífen da palavra etnomusicologia, enquanto que a *Associação Brasileira de Etnomusicologia* só veio a firmar-se em 2001.

A tendencia etnomusicológica das décadas posteriores tem sido a do estudo da música em uma sociedade, assim como a interação da musica com o seu contexto cultural, histórico e social. Para Nettl (1964, p. 224) “Talvez a tarefa mais importante que a etnomusicologia

---

<sup>4</sup> Bronislaw Malinowski, na introdução de seu clássico estudo *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), marcou a história da antropologia moderna ao propor uma nova forma de etnografia, envolvendo detalhada e atenta *observação participante*, apesar de Malinowski nunca ter utilizado o termo.

tenha colocado para si própria, seja o estudo e a descoberta do papel que a música desempenha em cada cultura do homem, passado e presente, e o conhecimento do que a música significa para o homem”.

Como a música é o centro da investigação etnomusicológica, a transcrição de música para a notação visual, ao longo do desenvolvimento da etnomusicologia, sempre foi olhada como uma tarefa essencial do etnomusicólogo. Contudo há vários inconvenientes nessa tarefa:

1. Subjetividade – o ouvido humano não percebe e registra tudo que é executado. Mesmo quando são utilizadas gravações, a percepção varia de investigador para investigador.
2. Notação ocidental é conveniente para ser aplicada a todos os tipos de música?
3. Notação visual – é eficaz para o registro de características sonoras, ao estilo vocal ou instrumental, entre outras?
4. Como decidir o que é essencial? Considerando que o objetivo da transcrição é notar o que é essencial e omitir o que não é.

A transcrição para notação musical em si já pode ser considerada uma forma de análise musical, o método já provê as informações objetivamente quantificáveis e analisáveis, que fornecem uma base sólida para a etnomusicologia validar-se como disciplina científica, sendo, também, a etnografia, um procedimento metodológico imprescindível.

Nattiez (1990, p. 29) classifica as relações entre análise musical e etnografia segundo os princípios de justaposição, dependência e precedência. No primeiro caso, justaposição, a análise musical e a etnografia são independentes, como demonstra a obra de McAllester. No segundo caso, a análise musical depende da etnografia e não tem que precedê-la, posição assumida por Blacking. No terceiro caso, a análise musical precede a etnografia que serve para confirmá-lo como a obra de Simha Aron.

## **O CANDOMBLÉ DE CABOCLO**

Análises de gravações em áudio e vídeo, entrevistas e observações obtidas em seu contexto original durante o trabalho de campo realizado em casas de candomblé baianas de 1992 a 2007 foram de grande importância para a compreensão da música nos rituais dedicados aos Caboclos.

Nosso ponto de partida foi a constatação, com a utilização das ferramentas mencionadas, de um repertório musical específico de Caboclo, distinto do repertório musical dos Orixás, no seio dos candomblés baianos.

Os Caboclos no candomblé são entidades brasileiras, os donos da terra, espíritos que foram pessoas como nós, apresentando por isto mesmo, características humanas com seus defeitos e

virtudes. Têm as suas obrigações, seus fundamentos e seus preceitos. As divindades Caboclas, apresentando características distintas dos Orixás, demandaram, como mencionado, um repertório musical adequado aos rituais em que são cultuados, às suas características míticas e a suas formas de pensar e agir, não semelhantes ao das divindades africanas, mas relacionados.

Considerando as análises realizadas, pode-se afirmar que os rituais dedicados aos Caboclos no candomblé, da qual a música é parte fundamental, devem ser entendidos como uma expressão formal que se relacionam com um conteúdo e um significado simbólico remetendo a referentes exteriores, tais como a organização social, mitos e rituais. Assim, as idéias e conceitos expressos musicalmente podem ser interpretados de acordo com o sistema cultural no qual se inserem. A música dedicada aos Caboclos neste contexto é interpretada como um sistema de representações, que fornecem explicações sobre como o grupo pensa a si próprio e o mundo que o rodeia, como também uma forma de identificação étnica entre indivíduo e grupo. Como linguagem dotada de alta expressividade, “símbolo não consumado”, como a vê Susanne Langer (1989, p. 238), a música reflete melhor que qualquer outra linguagem as nuances afetivas dos indivíduos e dos grupos que a praticam, por isso mesmo se prestando à intermediação entre os homens e os deuses.

O culto ao Caboclo compreende um conjunto de práticas normatizadas, que visam inculcar valores e normas de comportamento através da participação nos rituais, implicando numa continuidade com o passado. Neste culto há uma fusão de elementos católicos, africanos, indígenas e espíritas que se agregam dando-lhe um caráter mais sincrético e nacional mais profundo. No candomblé, chega-se a Deus pela alegria. Acredita-se que não é necessário o sofrimento para a purificação, mas, se Deus é a essência e amor, essa essência é alegre, assim como o real é reconhecido na forma da alegria e por isso busca-se fazer tudo cantando, com alegria e amor. O âmago da fé religiosa é o contato, sempre renovado, com os antepassados, tanto com entidades divinas quanto com os ancestrais, espíritos de seres humanos, que acontece através de diversos rituais que asseguram a continuidade de sua força e proteção. Com a inclusão dos mortos, no mundo dos vivos, passa a existir uma relação contínua entre o passado, o presente e o futuro sendo, a música, extremamente importante nesse processo, pois cabe a ela a comunicação entre os homens e o sobrenatural.

Com base no material audiovisual analisado constatou-se que nos rituais dedicados aos Caboclos, música e dança são predominantemente interligadas. A música e a dança são multisensoriais, pois atraem a atenção dos sentidos (visão, movimento, sonoridade) e evocam respostas variadas nos executantes e nos observadores sendo possibilidades férteis para o

entendimento deste universo. Seus significados refletem a cultura, o modo de vida e a visão de mundo. Das pesquisas sobre cognição, emoção e comunicação não verbal, sabe-se que música e dança funcionam como uma linguagem, que requerem as mesmas faculdades cerebrais de conceituação, criatividade e memória, tal como a linguagem verbal escrita e falada. Tanto a música quanto a dança possuem vocabulário, gramática e semântica, com seus significados múltiplos, simbólicos, emocionais e alusivos. No contexto destes rituais, músicos e dançarinos desenvolvem a habilidade de alterar o tempo, levando os indivíduos a estados alterados de consciência. Os executantes movimentando-se ou produzindo sons intencionalmente, com o objetivo de transmitir informações e enviar mensagens através da sua prática.

A prática musical como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição é de extrema importância neste contexto. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva.

No ritual dedicado ao Caboclo, a prática musical indica o que pode ser executado, o que está além de seu alcance e o que nunca pode ser pronunciado. Através da observação *in loco* e das gravações realizadas da prática musical é possível identificar paralelos entre as manifestações expressivas e as respectivas estruturas sociais sendo a dramatização/representação musical, uma leitura das questões sociais. É através dela que podemos encontrar também a ritualização do sagrado, apreendendo assim a relação entre a música e as esferas mítica e espiritual.

Após a análise das gravações realizadas constatou-se que o repertório musical dedicado aos Caboclos compreende um extenso corpo de cantigas, altamente dependente do contexto, com funções litúrgicas determinadas, que acompanham as diversas atividades rituais e podem ser classificadas da seguinte maneira: salvas para diversas finalidades, sambas (cuja finalidade principal é lúdica.), rezas e uma família mais restrita de cantigas de sotaque (cantadas pelos Caboclos, já manifestados, para fazerem críticas ou mandarem mensagens de forma direta e sem rodeio, a pessoas presentes aos rituais, o que tem relação com a personalidade dos

Caboclos) que apresentam características distintivas e mais uniformidade em relação à estrutura rítmica do que à melódica.

Concisamente pode-se afirmar que este repertório musical é composto de melodias curtas que se repetem integralmente, se mantém entre os limites de uma oitava ou um intervalo menor e os saltos intervalares em uma cantiga são geralmente pequenos e não ultrapassam de uma oitava, as cantigas apresentam tamanhos que variam entre quatro e dezesseis ciclos considerando solista e coro e são cantadas em solo pelo “puxador das cantigas” e depois repetidas pelo coro formado pelos adeptos e frequentadores que cantam de modo monofônico, fatores estes que facilitariam a sua aprendizagem. As melodias das cantigas se incluem em grande parte em estruturas heptatônicas com uma concentração significativa no que equivaleria à nossa escala maior e em menor grau a vários tipos de escalas hexatônicas, pentatônicas e tetratônicas, característica que poderia ser interpretada em relação à nacionalidade do Caboclo: brasileira. Os toques de Congo, Barravento e Samba – este último relacionado à nacionalidade do Caboclo, fornecem o acompanhamento rítmico para todas as cantigas que apesar de polimétrico e polirrítmico tende à uniformidade. Aspectos da metrificação popular se refletem na frequente presença de rimas no segundo e quarto verso de quadras e, muitas vezes na presença de redondilhas. As letras das músicas são em português e os temas mais frequentes são o campo e o gado, as matas e as guerras, o caráter sagrado da música e da dança e do papel fundamental do ritual na manutenção da sociedade sendo comum que estes textos sejam impregnados de valores humanos e patrióticos, em adição aos aspectos funcionais que refletem, características estas que podem ser relacionadas à “essência” dos Caboclos (CHADA, 2006, p. 87-98).

As cantigas cuja autoria é atribuída aos Caboclos, via pessoas em estado de transe, não são entendidas pela comunidade à maneira que nós chamaríamos de “composições”, isto é, como produtos intencionais de indivíduos e sim como cantigas que são trazidas de *Aruanda* por essas entidades. Segundo os adeptos, Aruanda é uma terra distante, a terra prometida, lugar onde provavelmente habitam todos os Caboclos. Não existe para o grupo neste contexto o conceito de compositor, estando essa atividade sempre relacionada com a função mágica e religiosa. O processo criativo é tanto de melodias quanto de textos, ou dos dois, sendo a elaboração de textos tão importante quanto a das melodias. De um ponto de vista ético, parte do repertório musical dos Caboclos é constituído de variantes de material musical já existente que é combinado e re combinado de acordo com os moldes tradicionais constituindo-se em cantigas diferentes.

A idéia de que as canções de alguma forma existem no cosmo e de alguma forma são fornecidas por intermediação sobrenatural pode sugerir que este processo seja inconsciente.

Contudo, de acordo com Béhague:

considerar esses processos como inconscientes resulta, mais uma vez de um caso agudo de etnocentrismo, pois é sabido que o transe xamânico ou a possessão espiritual representa uma das fontes mais poderosas de revelação ou criação musical, e que o mundo espiritual dos indígenas ou dos adeptos das religiões africanas tradicionais e afro-brasileiras é totalmente verdadeiro, real e consciente por ser vivenciado a cada instante (1992, p. 8).

A produção das cantigas é incontável visto o dinamismo que leva à transformação de cantigas e à criação de outras. Parte do repertório musical não são propriamente cantigas compostas, mas um "fenômeno de aparente transformação estilística por inovação" (BEHAGUE, 1976, p. 132). Contudo, embora a possibilidade de inovação exista, como estamos tratando de música ritual, com função litúrgica determinada e alta dependência do contexto, ela só se torna possível sobre dados conhecidos da tradição musical onde o limite é imposto pela própria finalidade das cerimônias.

Um dos postulados básicos da Etnomusicologia atual é o de que de alguma forma a sociedade se reflita em sua música. Enquanto criadores, os Caboclos são também transmissores de padrões da cultura. Este depende de sistemas de pensamento e valores em que o grupo acredita. Mesmo que essas estruturas não possam ser verbalizadas, elas existem, de alguma forma, na mente das pessoas. Segundo Blacking (1974, p. 89), a música é “uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e nos seres humanos: a forma que ela toma e os efeitos dela sobre as pessoas são gerados pelas experiências sociais dos seres humanos em diferentes contextos culturais.” Música sendo “som humanamente organizado” expressa aspectos das experiências dos indivíduos na sociedade.

Esse repertório musical dedicado aos Caboclos, sustentado atualmente (nem sempre foi assim) pelo mesmo conjunto instrumental que acompanham todos os rituais do candomblé é composto pelo gã - idiofone percutido diretamente com uma vareta de metal, composto de duas campânulas metálicas superpostas, de diferentes tamanhos (que produzem sons distintos), em forma cônica, sem badalos, unidas por um arco em forma de U e, por três atabaques - membranofones percutidos diretamente, altos e estreitos, afunilados, de corpo em barril, feito de tiras de madeira mantidas juntas por aros de ferro, de uma só membrana. Os atabaques, em ordem decrescente de tamanhos, são chamados de Rum, Contra-rum e Rumpi. Os atabaques são instrumentos de fundamental importância no culto. São eles os encarregados de chamar e estabelecer o vínculo entre os homens e o sobrenatural.



Nos rituais dedicados ao Caboclo, os atabaques são tocados com as mãos em duas regiões: centro e borda dos atabaques, produzindo alturas diferentes. Funcionam tanto como instrumentos rítmicos quanto “melódicos”, embora haja dificuldade para uma percepção precisa dessas melodias. Poder-se-ia dizer que os atabaques fornecem um acompanhamento rítmico e “harmônico” para a melodia vocal, e a produção desta “harmonia”, também difícil de ser percebida, parece corresponder a uma lógica musical própria da comunidade.

De acordo com Kubik (1979, p. 238-247), o padrão interno de afinação é culturalmente determinado e, em algumas culturas musicais, isso é possível por fatores puramente físicos. Tais padrões formam a base da afinação e da audição da música e são extremamente resistentes a mudanças. Uma vez aprendidos são aparentemente irreversíveis. Padrões de afinação são algumas vezes nomeados e identificados e as fórmulas de afinação verbais ou silábicas podem frequentemente fornecer informações para a afinação. Essa fórmula fica gravada na memória do músico, embora alguns desvios de padrões culturais gravados sejam tolerados em todas as culturas.

No caso particular do culto ao Caboclo, o conceito de “afinação” dos tambores é relevante, embora pareça inconsciente ou, talvez, difícil de ser verbalizado. Há entre os músicos uma preocupação com a sonoridade dos atabaques. É muito comum, durante as cerimônias, ver os músicos regulando as tarraxas que prendem o couro na base dos atabaques. Esse fato é sempre explicado, pelos executantes, pela tensão do couro, “o couro está fofo” ou “o couro está apertado demais.” Talvez, os ajustes de altura, também possam ser compensados pelos próprios músicos, a depender do lugar em que toca o instrumento.

Em adição é necessário que se distinga mera audição de percepção. A percepção é um processo que envolve motivação, conhecimento, observação e então compreensão, esta compreensão por sua vez reativa todo o processo, de forma que a percepção é uma espiral que se aprofunda com o tempo enquanto a própria audição fenece.

Nestes rituais, as práticas musicais acontecem socialmente, em vários níveis, de acordo com a condição social individual, não havendo possibilidade de eventos musicais fora do âmbito social. A ação social correspondente é o que confere valor a uma atividade musical. Identificam-se três formas de participação musical nos rituais dedicados aos Caboclos: como instrumentista, como puxador das cantigas e como participante do coro, cada uma dessas categorias apresentando conhecimentos e percepções musicais distintas.

Os instrumentistas são pessoas escolhidas, preparadas e confirmadas para ocupar esse cargo. Passam pelo processo de iniciação para poderem exercer essa função. O cargo é conferido exclusivamente aos homens. Ainda que algumas mulheres se interessem em aprender a tocar,

o que não é muito comum, e que algumas cheguem a fazê-lo muito bem, nenhuma mulher é confirmada para esse cargo. Dificilmente são vistas tocando em uma cerimônia pública.

A maior função dos instrumentistas, pela combinação dos padrões rítmicos, é a de induzir o estado de transe sem, no entanto, jamais ficar possuído, embora pareça algumas vezes estar na iminência de cair em possessão esta não é a regra nem pode acontecer. Sem eles as divindades não virão. São os responsáveis pela organização musical do ritual e têm plena consciência da sua importância sendo bem recebidos e respeitados nas casas de candomblé.

As cantigas normalmente são puxadas pelos ogãs (cargo hierárquico concedido exclusivamente aos homens) pertencentes a casa ou por pessoas ligadas a determinadas casas que sigam as mesmas tradições. Algumas vezes essa tarefa é exercida pelo próprio pai ou mãe-de-santo da casa, ou ainda pelos instrumentistas, que similarmente tenham um amplo conhecimento do repertório, conteúdo das cantigas e suas funções no culto. Coerentemente, para o julgamento do bom cantor, o que importa não é a qualidade da voz, mas a amplitude do aludido conhecimento. No caso específico do puxador das cantigas, o grupo faz distinção entre um “bom” e um “mau” puxador. Contudo, tanto o “bom” quanto o “mau” puxador têm domínio do repertório musical e suas respectivas funções e são capazes de manipulá-los fazendo o povo cantar. Notou-se, pela análise das gravações e observações que algumas vezes, um puxador considerado “bom” pela comunidade esquecia ou trocava os textos ou ainda encurtava as cantigas. O julgamento de valor feito pelo grupo sugere que o “bom” puxador detém conhecimentos especiais de acordo com os valores da cultura, além dos citados, que lhe permite exprimir e transmitir todas as nuances de expressão requeridas pelos critérios estéticos de sua cultura. Também não será de pouca importância um certo carisma pessoal.

O coro é formado por todas as pessoas presentes ao culto. Este grupo, bastante heterogêneo, compreende tanto pessoas iniciadas na religião quanto não iniciadas que apresentam formas distintas de conhecimento e percepção da prática musical. A participação do coro é cobrada muitas vezes durante uma festa pelo puxador das cantigas, não importando se as pessoas têm ou não boas vozes, se conhecem as cantigas, se trocam letras, se são "afinadas" ou não. O que de fato interessa é a participação de todos no ritual.

O sistema musical refletindo assim o sistema cognitivo de seus praticantes, seus sentimentos, suas experiências culturais, além de suas atividades sociais, intelectuais e musicais. A música tem os seus próprios termos, os termos do grupo, da cultura e o dos seres humanos que as ouvem, criam e/ou executam.

## O TECNOBREGA

Na pesquisa em curso sobre músicas na periferia belenense, busca-se compreender a especificidade da complexa paisagem sociocultural amazônica, onde habitam suas diversas noções identitárias.

Lançando mão do instrumental teórico da etnomusicologia, da antropologia e da história, a pesquisa, ainda em fase inicial, pretende investigar os processos de criação, geração e difusão da música brega na cidade de Belém, tendo como ponto de partida o tecnobrega. As análises das gravações existentes, assim como as obtidas em seu contexto original, aliada a pesquisa de campo serão os principais recursos metodológicos adotados.

É a partir de 1960 que o movimento de música brega passa a se constituir como importante produto cultural da cidade belenense (MAIA, 2009). A criação e o assentamento deste repertório musical parecem estar relacionados a um particular “modelo de negócios” que parece funcionar à margem de princípios que regem os *mainstreams* culturais e a indústria fonográfica convencional, no que diz respeito, por exemplo, à questão dos direitos autorais e da comercialização de mídias de áudio. Esse repertório musical faz parte do cotidiano da periferia da cidade, aqui adquirem significação e são facilmente encontrados em diversos ambientes sociais. O tecnobrega, por sua vez, é uma experiência bem sucedida de público e de venda que reúne tecnologias, mercado informal e processos de criação musicais específicos cujas características merecem ser investigadas.

Embora a averiguação dos produtos musicais seja o cerne desta pesquisa, busca-se o vislumbre analítico a partir das concepções dos sujeitos culturais acerca de sua prática musical. Aqui se buscará apreender os objetos musicais na sua realidade concreta, a partir do entendimento do que eles representam e como são representados simbolicamente para os sujeitos.

Alerta-se que não é o problema da criação musical visto como “composição” ou “improvisação”, nos termos da usual concepção da música ocidental artística que nos interessa, mas sim a busca de uma compreensão melhor e exemplificada de alguns dos parâmetros e processos criativos que vêm favorecendo o surgimento do repertório em apreço.

A visão que buscamos se diluiria se nossa ênfase fosse meramente comparativa, dissociada de contexto, não porque desprezemos a comparação viável, mas justamente porque presentemente cuidamos de um repertório específico. A questão, portanto não pode se resumir a um estudo comparativo de músicas e seu confronto posterior com o contexto no qual ocorre. Pelo contrário, contexto será aqui ponto de partida.

O problema principal que nos ocupa, portanto, se refere aos fatores que incidem sobre a geração de um repertório musical específico que pode ser iluminado por análises, não apenas musicais, mas também comportamentais e cognitivas que a música permita, vendo-a inserida em unidades mais abrangentes da vida social das quais é ao mesmo tempo parte e efeito, como se acredita deve fazê-lo a etnomusicologia.

Compreende-se o estudo de música como muito mais do que o estudo puramente do som musical. Um dos recursos para esta compreensão pode ser obtido pela apreciação das gravações coletadas desse repertório musical e do trabalho de campo a ser realizado, visto que estes podem fornecer idéias que possibilitem a sua interpretação e, talvez, explicações. Através dessas análises espera-se obter informações nem sempre facilmente acessíveis e, quem sabe, chegar a um entendimento do processo criativo nesse contexto e, conseqüentemente, do próprio homem, enquanto criador de música.

O interesse aqui, vale insistir, não é no aspecto focal da criação musical, um dos problemas cientificamente menos estudados da musicologia. Penetrar na essência do processo criativo transcende à etnomusicologia sozinha; talvez nem seja um de seus problemas, ainda que interdisciplinar ela se conceba. Na opinião de Nettl (2005, p. 27), para isso seria necessário um “consórcio de disciplinas acadêmicas.”

## REFERÊNCIAS

ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. **Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft** 1, p. 5-20, 1885.

BEHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. **Art** 19 (ago.): 5-17, 1992.

\_\_\_\_\_. Correntes Regionais e Nacionais na Música do Candomblé Baiano. **Afro-Ásia** 12 (jun.): 129-36, 1976.

BLACKING, John. **How musical is Man?** 2ª ed. Washington: University of Washington Press, 1974.

CHADA, Sonia. **A Música dos Caboclos nos Candomblés Baianos.** Salvador: Fundação Gregório de Mattos/Edufba, 2006.

KUBIK, Gerhard. Pattern Perception and Recognition in African Music. In **The Performing Arts: Music and Dance**. The Hague: Mouton Publishers, 1979.

KUNST, Jaap. **Ethno-musicology: a study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities**. The Hague: M. Nijhoff, 1969.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em Nova Chave**. Tradução de Janete Meiches e J. Guinsburg. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MAIA, Mauro. Música na periferia: as rotinas produtivas do tecnobrega de Belém do Pará. **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse**. Princeton: Princeton University, 1990.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NETTL, Bruno. The Seminal Eighties: a north american perspective of the beginnings of musicology and ethnomusicology. **Revista Transcultural de Música 1**. 1995. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans>>

NETTL, Bruno. **Theory and Method in Ethnomusicology**. New York: Free Press, 1964.