

A ETNOMUSICOLOGIA SERVE AINDA PARA ALGUMA COISA?

Denis Laborde

tradução: Beatriz Magalhães Castro

Cinquenta anos, para uma disciplina científica, é muito pouco. A etnomusicologia é, portanto, uma disciplina jovem. Se comparadas à etnomusicologia, a sociologia e a etnologia – estas disciplinas sob o embaraçoso apadrinhamento das quais a etnomusicologia tem tentado se desenvolver – exercem papel de patriarcas. Quanto à musicologia, de quem a etnomusicologia terá tentado se emancipar, esta é o ancestral tutelar, inamovível. É, portanto, uma jovem disciplina científica que eu gostaria de evocar aqui, e evocar também o seu projeto de conhecimento, seus esforços desesperados para dotar-se de um domínio de estudos que lhe pertence devidamente e a extrema fragilidade das tentativas que terão sido levadas em seu nome para instalar de forma durável, dentro da paisagem contemporânea da produção do saber científico na França, a partir de diversas montagens organizacionais e diversos arranjos institucionais nos quais ela pudesse se reconhecer plenamente, e reconhecer este desejo de conhecimento e de reconhecimento, este desejo que Jean-Louis Fabiani, exegeta de Santo - Agostinho, denomina como «*libido sciendi*» (Fabiani, 2006 : 11) e que impele o homem a apreender a verdade somente com a sua razão.

As reflexões que apresento aqui não visam denunciar alguma crise da etnomusicologia. De uma parte, não penso que a etnomusicologia tenha perdido o seu objeto, não mais do que a etnologia terá perdido o seu sob os efeitos da globalização cultural, militar e mercante. A mudança é o andamento do mundo. De outra parte, e de uma forma mais conjuntural, o fato que quatro números temáticos tenham sido

consagrados à música pela revista *L'Homme* durante o período 2001-2006 constitui em si um evento considerável em relação ao estatuto ancilar dos estudos consagrados à música no campo da antropologia. Esta efervescência poderia testemunhar a vitalidade desta (jovem) disciplina que prestigiosas revistas institucionais sabem acolher. Não há, assim, «crise da etnomusicologia». Poderíamos até mesmo adicionar que tal crise é impossível, pela simples razão que o «estado de crise» é a própria condição da existência institucional da etnomusicologia. Para a etnomusicologia, a crise faz parte do seu cotidiano. Desde que o sintagma etno-musicologia foi fundado pelo Holandês Jaap Kunst em 1950, lembremos, e depois adotado, sem o hífen desta vez, pela sociedade americana de etnomusicologia em 1956, «estado de crise» é o seu modo de estar.

Nada específico, então, desde este ponto de vista. Minha interrogação versará, contudo, sobre a utilidade desta disciplina. E esta será uma maneira de interrogar por assumido a segmentação dos estudos que têm em comum o fato de versarem sobre música. Conduzo aqui esta análise utilizando como caixa de ferramentas o artigo que Gérard Lenclud consagrou em 2006 à «antropologia e a sua disciplina», guardando sem cessar em mente esta idéia cardinal de uma disjunção entre saber e disciplina: os conceitos de saber e de disciplina não remetem, em efeito, à mesma ordem de realidade (Lenclud, 2006).

Este capítulo está organizado em três etapas. As duas primeiras são consagradas à maneira pela qual a disciplina «etnomusicologia» tem procurado constituir-se como um domínio específico, distanciando-se das ciências sociais de uma parte (primeira etapa), e da musicologia de outra parte (segunda etapa), correndo o risco de desenvolver um modo de conhecimento que a isola de outras disciplinas científicas. Reúno estas duas abordagens sob a designação de «abordagem a jusante», pois elas têm em comum o fato de considerar a música como um fato consumado que basta ser constatado. A terceira etapa sugerirá, ao

contrário, que «as idéias recebidas são idéias aprendidas» (Alain Testart, 1991) e que se são ontologicamente subjetivos, os fatos musicais são epistemologicamente objetivos. Estes podem então tornar-se objeto de uma *démarche* do conhecimento sob a condição que aceitemos descer a empreita de modelos nomológicos. Esta postura delineia uma *démarche* a montante que considera, numa perspectiva foucauldiana, que é a ação dos homens que faz com que algo seja, e não o inverso. Mas então, o que é a música?

Etnomusicologia e ciências sociais

Foi em 1977, no número 28 da revista *Musique en jeu*, que Bernard Lortat-Jacob e Jean-Jacques Nattiez reuniram um conjunto de contribuições sobre o tema da etnomusicologia. Na introdução deste número – que permanece uma referência cardeal sobre este tema –, eles evocaram a postura janusiana do etnomusicólogo que labora no enquadramento de uma «disciplina de síntese, assim disseram, cujos elementos são mais ou menos bem soldados» (Lortat-Jacob, Nattiez, 1977 : 2). A partir de então, constata-se uma posição institucional instável, posta como arcobotante entre etnologia e musicologia, que coloca esta interrogação portanto capital: como os outros fazem «música» ?

O debate não era novo. Um ano antes, durante o *Annual Meeting of the College Music Society* (Washington, 1976), Frederic Lieberman, da Universidade de Washington, tinha abertamente colocado a questão aos congressistas reunidos naquela ocasião: *Should Ethnomusicology be abolished ?*¹ Para dizer a verdade, ele conhecia a resposta: «Sim, é claro». Uma vez que a etnomusicologia é uma musicologia das músicas de tradição oral, nada justifica separá-la da musicologia: ela é uma província da musicologia.

1 [n. do trad.] – *Deve a etnomusicologia ser abolida?*

Mas os apoiadores da etnomusicologia não se satisfizeram com esta posição ancilar. Eles argumentaram: a etnomusicologia é portadora de uma contribuição distinta aos saberes sobre o homem. Ela é, certamente, «etnologia». Ela é, certamente, «musicologia». Mas ela se diferencia de uma e da outra. Tal é a mensagem que faz passar George List num artigo destinado a ocupar um lugar cardeal nas justificativas disciplinares e que a revista de referência *Ethnomusicology* publica no seu número de janeiro 1979, um artigo que List quer definitivo: «*Ethnomusicology: a discipline defined*»² (List, 1979).

Será preciso surpreender-se então de que estes postulados sejam encontrados nos critérios definidores de nossos dicionários e de nossas enciclopédias? Abramos um artigo que o *Dictionnaire de la Ethnologie et de la Anthropologie* organizado por Pierre Bonte e Michel Izard consagra em 1991 à palavra *Etnomusicologia*, entre *Ethnogénèse* et *Ethnopsychiatrie*. Sob a pluma de Simha Arom, lemos que no sentido amplo, «a etnomusicologia analisa o fenômeno musical em todas as culturas, à exceção da música culta ocidental» e que a coerência, que todo etnomusicólogo se esforça em deslindar neste mundo da música, «se manifesta sob dois aspectos complementares – extrínsecos e intrínsecos – ordenados sobre dois níveis: o mais geral, social e cultural, é definido pela função (tal música está associada a tal circunstância) e pelas representações que os utilizadores se fazem dela» (Arom, 1991: 250), mas esta coerência da «obra musical» deve ser buscada também num segundo nível: ao nível da «estrutura do próprio objeto, quer dizer música enquanto sistema formal» (*idem*).

Reencontramos, na definição de Simha Arom, esta «disciplina de síntese» da qual falavam Bernard Lortat-Jacob et Jean-Jacques Nattiez mais acima, esta disciplina mal instalada entre a *etno*- e a *musico*- de sua etimologia, que se ocupa do social querendo se distinguir das ciências sociais, e que se ocupa dos enunciados musicais querendo se distinguir

2 [n. do trad.] – *Etnomusicologia: uma disciplina definida*.

da musicologia: guardando a ambição de propor uma *logia* específica. Examinemos estes dois esforços de demarcação identitária.

O esforço mais obstinado em se trabalhar numa distinção da etnomusicologia (ou do folclore musical) das ciências sociais, e notadamente com a sociologia, é indiscutivelmente aquele que empreende Constantin Brailoiu naquela «*Esquisse d'une méthode de folklore musical*» que ele publica em novembro 1931 na *Revue de musicologie* e que abre o volume editado em 1973 por Gilbert Rouget (Brailoiu, 1973). É um artigo canônico, considerado como fundador de uma etnomusicologia européia, e no qual Brailoiu se esforça em ratificar a *distinção*³ entre musicologia e sociologia. Vemos aquele que fundou os *Archives Internationales de Musique Populaire* (Genève, 1944) deflagrar esforços consideráveis para evitar que se considere a música como uma atividade. Para Brailoiu, a música não deve ser considerada sob o ângulo de uma atividade constitutiva de sua condição de existência: só importa o resultado desta atividade, garantia do arrimo da etnomusicologia na musicologia sob a perspectiva de uma musicologia comparada. É a este preço que os estudos musicais serão preservados de um risco de reabsorção na sociologia. Examinemos agora o segundo perigo que ameaçaria a etnomusicologia: o risco de reabsorção na musicologia.

Etnomusicologia e Musicologia

A maior parte das músicas das quais se ocupam os etnomusicólogos são músicas de tradição oral. A partir deste momento, o processo do conhecimento que aí se encontra desencadeado remete-se à coleta e à análise dos enunciados (Cheyronnaud, 2002). Este processo do conhecimento delinea assim o lugar de uma especificidade e instaura uma singularidade: uma característica do objeto passa a especificar a

3 [n. do trad.] – No original, “*distingo*”, forma coloquial sintética utilizando somente parte do vocábulo, em geral a raiz etimológica da palavra, no caso a palavra “*distinção*”.

originalidade de um projeto científico e a garantir a distinção entre etnomusicologia e musicologia: «É a primazia da oralidade que estabelece a *distinção* entre etnomusicologia ou antropologia musical, e a musicologia», nos diz Simha Arom no artigo *Etnomusicologia do Dictionaire*. A esta última se remeteria tudo o que concerne o estudo das músicas cultas ocidentais, cuja consignação gráfica apresenta um caráter *prescritivo*. À musicologia comparativa e às suas herdeiras, remeter-se-iam as músicas «exóticas» e/ou populares e as transcrições com intuítos *descriptivos*» (Arom, 1992: 249).

Foi Charles Seeger quem inaugurou, no seu famoso artigo de 1958, esta distinção entre escrita prescritiva e escrita descritiva sobre a qual nossas instituições traçam hoje a linha divisória entre musicologia e etnomusicologia. Charles Seeger, aliás, não ficou por aí. Depois de ter lido o livro de Milton Metfessel, que em 1928 se esforçava para imaginar um aparelho capaz de realizar uma «fotografia dos sons das músicas populares», imaginou por sua vez um *Melograph* que transcreveria automaticamente os enunciados musicais. Num célebre artigo de 1951, ele postulava então que tal «aparelho de notação instantânea poderia nos dar um registro objetivo tão superior quanto a transcrição manual de um registro sonoro, que este registro seria ele próprio superior à notação manual feita de ouvido em campo» (Seeger, 1951: 106). Cinco anos mais tarde, em 1956, o aparelho é finalmente produzido, mas prontamente abandonado... «pela simples razão que ele jamais terá conseguido fazê-lo funcionar corretamente», nos revelará Bernard Lortat-Jacob. Este projeto de uma racionalização gráfica da música do mundo teria portanto se evaporado? Não exatamente. Visto não ser impossível que o sonograma introduzido por Gilbert Rouget no estudo de músicas de tradição oral e aperfeiçoado por Bernard Lortat-Jacob e sua equipe do *Musée de l'Homme* para rastrear a *quintina* de Castelsardo, seja a persecução deste trabalho de racionalização gráfica da música, que organiza a sua transferência do espaço auditivo em direção ao espaço visual para melhor a observar. Aqui, Claude Lévi-Strauss diria, um

trabalho de miniaturização que produz a condição necessária de toda operação que visa dotar o real de inteligibilidade. Esta transferência ao campo visual não seria portanto «uma simples projeção, um homólogo passivo do objeto; este constitui uma verdadeira experiência sobre o objeto [que] compensa a renúncia às dimensões sensíveis pela aquisição de dimensões inteligíveis» (Lévi-Strauss, 1962 : 38-39).

Charles Seeger, aliás, não foi o único a se entusiasmar por tal projeto. À sua maneira Alan Lomax compartilhou este entusiasmo. E da sua amizade nasceu a coleção dos bem conhecidos registros *Folk Songs, U.S.A.*, a partir da qual Alan Lomax elaborou o seu incrível «método cantométrico» que sugeria proceder a uma minuciosa codificação gráfica de traços melódicos e rítmicos, mas também agógicos, coreográficos e sociais de tradições musicais do mundo a fim de retomar a ambição primeira da etnomusicologia: uma musicologia comparada, uma «*vergleichende Musikwissenschaft*», na terminologia herdada dos trabalhos de von Hornbostel e do *Phonogramm Archiv* de Berlin nos primeiros anos do século XX.

A idéia era estender uma sistemática musical referente aos enunciados aos quadros de enunciação, e de ligar, numa tabela gráfica de legibilidade imediata, peças de música e condições sociais de produção. Howard Becker será o primeiro a se espantar com a ambição prometéica dum tal programa. «Como se a obrigação de estudar todas as músicas não era suficientemente duvidosa, escreveria ele a Charles Seeger em 1988, a etnomusicologia busca tão seriamente corresponder ao seu [próprio] programa, que é o de estudar a música em contexto, de tal forma que o caráter impraticável do empreendimento acaba por ser reforçado» (Becker, 1999: 27).

Esta tensão entre modelação do enunciado com finalidades de análise comparada e modelação dos contextos de produção musical onera a pretensão da etnomusicologia de se conjugar no singular e a constituir uma contribuição distinta dos saberes sobre a música. A au-

sência de consenso no seio da comunidade científica encarregada do setor colocaria em causa a existência da própria disciplina? Por que, enfim, qual é então esta etnomusicologia que desenham os nossos espaços institucionais do saber e que o mundo ocidental se empreendeu em escrever no singular (e na primeira pessoa): sua própria etnomusicologia, é claro (batizada musicologia), mas também aquela dos outros, sem etnomusicólogos nem arquivos? Trata-se desta atenção «frouxa» à música dos outros que notamos «pela primeira vez» como se gosta de dizer, no *Syntagma musicum* que Praetorius escreveu em 1619? Trata-se desta etno-musicologia imaginada por Jaap Kunst que, em 1950, cobriu com este nome as operações visando estudar «as músicas das raças humanas»? Trata-se ainda deste folclore musical depurado de toda sociologia a qual se inclina Constantin Brailoiu? Trata-se ainda desta «musicologia das músicas de tradição oral» como queria Charles Seeger e para quem uma especialização não se constitui numa disciplina e que não compreendeu porque foi constrangido a denominar a sociedade que fundou em 1949 como «Sociedade americana de etnomusicologia» e não «de musicologia»? Trata-se, ao contrário, desta etnomusicologia a qual Henry Kingsbury pensava, em 1997, que ela tinha definitivamente cortado as pontes com a retórica da fossilização musical da qual Seeger era, aos seus olhos, o eminente representante, para se emancipar da antropologia e da musicologia, e assim constituir um domínio de saber autônomo?

A cada um a sua etnomusicologia, seríamos tentados dizer. Mas aquilo que percebemos nesta cacofonia definitiva e este concerto de tensões institucionais é «uma certa indecisão, sobretudo estatutária do que programática» (Cheyronnaud, 2002 : 165), para retomar as palavras de Jacques Cheyronnaud, uma indecisão estatutária que remete às escolhas do local da escrita.

Que elas busquem se distinguir das ciências sociais ou da musicologia, estas abordagens tem de fato em comum chegar «após o

fato».⁴ Elas desencadeiam-se uma vez que a música esteja lá, e que elas estejam certas de atingirem o seu objetivo. A música é aqui um fato consumado que basta ser constatado, e encarregado ao etnomusicólogo, para lhe extrair uma coerência. Neste sentido, as suas *démarches* destacam aquilo que denomino como uma abordagem a jusante dos fatos musicais.

Esta abordagem a jusante não é um monopólio dos etnomusicólogos que consideram a etnomusicologia como uma musicologia de músicas de tradição oral. Ela é igualmente mobilizada pelos etnomusicólogos que analisam os enunciados ao mesmo tempo em que prestam atenção às condições da sua produção e que consideram, a justo título, que «é primeiramente e sobretudo pela forma pela qual ela é pensada e culturalmente qualificada que uma música assume o seu sentido » (Lortat-Jacob, *in* Vincent Dehoux, 2000 : 216).

A *démarche* do conhecimento se distingue por uma abordagem sistemática centrada sobre o enunciado musical. Aqui, o músico está no centro, mas o músico está no centro porque a música se encontra lá: a constatação da existência de fatos musicais no mundo é o fundamento da abordagem. «A música está presente em todas as culturas» (*idem* : 7), afirmam B. Lortat-Jacob e Myriam Roving Olsen na abertura do número *Musique et anthropologie de L'Homme*. E situam a sua expertise na perspectiva de uma apreensão «a jusante» da música: existem, pelo mundo, músicas e estas músicas, tão diversas quais sejam, são tanto quanto variedades de um objeto natural que tem por nome música. Assim «Música» torna-se, nos dois casos, um universal designando uma invariante.

4 [n. do trad.] = «après coup»

Mas então, como se gera uma situação de quiproquó como aquela que vivenciou o etnomusicólogo Jaume Ayats, entre outros, e da qual produziu uma saborosa descrição no diário de campo redigido quando da sua estadia com os Pumé da savana venezuelana (Ayats, 1996).

No verão de 1992, Jaume Ayats encontrou-se entre os Pumé com o objetivo de registrar a «sua música». Ele não fala a língua deles, se exprime em espanhol, e apresenta-se como *músico*. Eles não compreendem a palavra. Ele não se dá conta. Eles o tomam como um *médico*. E a sua estadia entre os Pumé vai decorrer de acordo com a lei implacável do quiproquó. Ele registra contudo preces que ele pode descrever mobilizando o vocabulário da análise musical (as alturas dos sons, as estruturas rítmicas em forma de ostinato, uma forma responsorial, um trabalho de timbre, uns jogos de âmbito...). Mas assim que toma consciência do quiproquó, que não era enquanto músico que os Pumé teriam vindo vê-lo no decurso de sua estadia, mais enquanto médico, dotado portanto de poderes mágicos, ele se apercebe que o que torna os cânticos do *mohê* «música», é o comentário que lhe acompanha, é o seu próprio discurso como músico. Para os Pumé, insensíveis a esta forma de análise, estes cantos não são «música», são preces. Jaume Ayats pensava ter descoberto uma música como os seus colegas etnólogos descobriram formas de habitat, técnicas agrárias ou estruturas de parentesco. Mas seria preciso impor «a música» aos Pumé enquanto estes não a queriam? Veja-se então que aqui, na savana venezuelana, o «fato musical» perde a sua evidência postulada. Não seria necessário abandonar o registro daquilo «que já está lá», o registro daquilo a jusante, para se posicionar a montante, no decurso das ações que produzem o som?

Numa *démarche* a jusante, uma vez que «a música» já está lá – e pouco importa, no fundo, que se privilegie então a *etno-* ou a *musi-* da etimologia –, trata-se de consagrar a estas ocorrências musicais uma série de operações cultas, as primeiras mais formalizadas do que

as segundas, sem dúvida, e logo de as classificar, de as comparar a outras ocorrências do mesmo tipo, de as alocar dentro de tipologias, de as arquivar, de lhes gerar a conservação, de obrar na sua difusão ou, pelo menos, na disponibilização a um público num quadro museográfico. Considerada desta maneira, a música torna-se a coisa a melhor distribuída no mundo: a ferramenta cria o objeto.

Sem dúvida, esta abordagem a jusante jamais foi mais bem resumida do que por John Blacking, que nota, na sua obra prima *Le Sens musical*, que «o interesse pelo som como um fim em si mesmo, ou o interesse pelos meios sociais para atingir este fim são dois aspectos indissociáveis da criatividade musical e ambos parecem estar presentes em diversas sociedades. Que se coloque a ênfase sobre o som humanamente organizado ou sobre a humanidade tonicamente organizada, sobre uma experiência de comunicação em relação aos sons, a função da música é de fortalecer certas experiências que têm assumido uma significação na vida social ou em nestas confrontar mais intensamente as pessoas» (Blacking, 1980: 111). Esta abordagem funcional é uma forte precaução trazida à abordagem a jusante, segundo se privilegie a *etno-* ou a *musico-*. Mas esta abordagem, que considera a música como um fato consumado, não constrange os etnomusicólogos a construírem a sua autoridade disciplinar na periferia do nosso mundo acadêmico? Tentemos, para concluir, uma outra abordagem sobre a análise dos fatos musicais: uma abordagem a montante que considera a ação dos homens como fio condutor.

A abordagem a montante

Ao raciocinar num vocabulário da etnometodologia herdado de Alfred Schutz, diria que agora tratar-se-ia de agir para passarmos do *actum*, como dado efetuado, em direção ao *actio*, como agir em curso (Schutz, 1987, como Laborde, 2005).

Ao revés da abordagem a jusante, a abordagem a montante se interessa realmente por aquilo que faz, no sentido mais estrito, ser a música, aqui ou acolá. Nessa abordagem a música não é um fato consumado uma vez que é precisamente este fato que se trata de observar e de analisar: o que faz ser, aqui, ou acolá, a música? Mas então percebermos que um tal posicionamento, que visa a fabricação da música mais do que a sua natureza, induz a um posicionamento de ordem ontológica, mesmo que as respostas a lhe serem trazidas não relevam somente do domínio das investigações conceituais da filosofia mas também das investigações conduzidas nas ciências humanas e sociais. Pois ninguém pode se poupar a um posicionamento de ordem ontológico, isto é, de uma interrogação sobre as categorias das coisas que nos rodeiam: identificamos as obras musicais, falamos sobre elas, lhe outorgamos um modo de existência e propriedades: como e porque o fazemos? Aí está o tipo de questões às quais nos confronta a ontologia.

Preocupados em mostrar «que uma obra musical é mais que, simplesmente, uma estrutura sonora *per se*» (Levinson, 1998: 45), o filósofo Jerrold Levinson propõe incluir os meios de execução no estatuto ontológico da obra: «As obras musicais devem ser de tal forma que os meios específicos de execução ou de produção sonora sejam-lhe partes integrantes» (*idem*: 62). Mas no meu entendimento, não se trata, para um etnomusicólogo como para um sociólogo, de endossar uma postura ontológica *a priori*, mas de examinar de que maneira nos encontramos, caso queiramos ou não, confrontados a esta questão. A partir daí, a ontologia não é um dado, é uma investigação.

Para aquele que adote a abordagem a montante, a atenção está bem evidentemente centrada sobre as práticas uma vez que são as práticas que fazem com que, aqui ou acolá, ontem ou hoje, a música exista (e não seja um exemplar de música). Estas práticas são à sua vez a parte emergida de um iceberg (aquilo que os homens fazem) e sua parte imergida (aquilo que os homens dizem, eventualmente, que fazem):

elas objetivam a música. Esta abordagem a montante poderia bem se aplicar a outra coisa do que à música. E é isto que a torna interessante: é o que permite desenclavilhar os estudos sobre a música do isolamento no qual eles se encontram depois de se ter, segundo Howard Becker, definido «um domínio de investigação e de pesquisa [que a] mergulhou progressivamente num impasse, sobre o plano teórico senão prático» (Becker, 1999: 133). Resta pôr em obra esta abordagem a montante.

Ora, ao privilegiar a prática em relação à mensagem, colocamos em primeiro plano os procedimentos, e não o resultado, sem para tanto desqualificar, evidentemente, o exame do resultado, mas sem contudo esquecer que este resultado resulta dos procedimentos.

É preciso reler estas páginas suntuosas que Tim Rice consagra à cantora Todora Varimezova, que improvisa à vontade canções em octossílabos (Rice, 1994: 11sq). É pela sua presença, ao tentar cantar com ela, que ele nota este deslocamento que ele não esperava: T. Varimezova canta «com o seu coração e não com os octossílabos. Ela não tem portanto a preocupação de cantar octossílabos. Ela canta. O octossílabo é uma questão para a etnomusicologia...». O resultado é, portanto, o produto destas práticas ontologicamente criadoras. Tal é o posicionamento ao qual nos conduz uma abordagem a montante.

Compreendemos então porque o processo de criação visto a partir da imissão do pesquisador no curso das ações que conduzem à fabricação da música é, por excelência, o território de análise de qualquer um que opte pela abordagem a montante. Compreendemos igualmente porque os trabalhos sobre as músicas de algures, ou sobre as práticas tradicionais, permeiam os trabalhos sobre as músicas cultas: desde que esteja em questão as práticas criativas, a questão do gênero musical não mais constitui uma linha de demarcação dos discursos da legitimidade institucional. Toda distinção entre música daqui e de algures ou entre música «culta» e música «popular» é não-pertinente:

porque fazer uma diferença entre o que se faz na [Sala] Pleyel,⁵ num vale de montanha ou numa clareira de uma floresta tropical? Observemos as práticas, nós veremos bem. E nada se opõe àquilo que englobamos, num mesmo projeto do conhecimento, Johann Sebastian Bach ou Thelonious Monk, Steve Reich ou os bertsulari Bascos. A abordagem a montante não busca consolidar uma disciplina, ela trabalha na invenção de projetos do conhecimento.

Esta posição fere a pleno fogo as tradições disciplinares. Visto que é evidente que a música assim concebida, isto é, não mais como um objeto natural mas o produto de um fazer, não como um objeto «singular» de um domínio à parte, legitimando assim a existência de uma sub-disciplina, é não mais do que mais um objeto entre outros objetos a serem estudados como quaisquer outros.

Ao mesmo tempo, estudar a música em se debruçando sobre o que a fez ser, exige um método e ferramentas. A etnomusicologia, que compartilha com a etnologia, a história e a sociologia o fato de não ter qualquer domínio sobre fatos propriamente, fornece o método: o método etnográfico. Mas para quem quiser se debruçar sobre a ordem das práticas constitutivas – as práticas que são as condições de existência dos fatos institucionais, segundo a linha divisória delineada por John Searle entre fatos intrínsecos e fatos institucionais (Searle, 1998) –, é também preciso ferramentas intelectuais. A etnomusicologia, em si mesma, não as fornece. É por isto que nos convém nos mostrarmos à vez curiosos e acolhedores, ao mesmo tempo assumindo o risco de nos colocarmos em situação de extraterritorialidade a fim de esgotar as ferramentas que permitem descrever muito positivamente aquilo que os homens fazem e contribuem, e por meio disto, a fazem ser.

Numa perspectiva foucauldiana, diríamos aqui que o que é feito – a música – se explica pelo fazer e não por meio daquilo que é feito.

5 [n. do trad.] – Salle Pleyel. Sala de concertos música culta ocidental, localizada em Paris, lar da Orchestre de Paris.

LABORDE, D. A etnomusicologia serve... *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 27-46

Adotar a abordagem a montante é considerar que não é um hipotético objeto natural «música» que determina a conduta dos homens, mas que é, ao inverso, as suas práticas que determinam a existência de uma música. Uma prática não é portanto uma resposta a um problema que se colocaria uma comunidade de seres humanos: como produzir a «nossa música»? Ao contrário, uma prática gera o objeto que lhe corresponde.

Compreendemos bem então que para engajar esta prova de descrição da prática, a etnomusicologia não precisa mais se interrogar sobre a sua própria legitimidade, ela não tem mais necessidade de se preocupar em desenhar para si um lugar no espaço registrado do nosso mundo acadêmico uma vez que neste momento uma disjunção se tem operado entre disciplina e saber, e que o projeto do conhecimento prevalece enfim sobre os intitulados institucionais. Inútil, neste estágio, perguntar-se se a etnomusicologia serve ainda para alguma coisa uma vez que, para retomar os termos mobilizados por Jean-Claude Passeron em *Le raisonnement sociologique*, a «forma disciplinar» – num texto recente fortemente discutido pela comunidade dos etnomusicólogos, François Picard fala assim de uma «disciplina que tem os seus referenciais, seus mestres, seus sucessos, os seus tiques e defeitos, seus lugares de exercício e suas instâncias de validação, suas capelas e seus papas» [<http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/ethno.html>] – é disjunta da «configuração epistemológica» unitária das «ciências da música», quer dizer destas ciências que têm a música como objeto. É então bastante inútil perguntar-se se a etnomusicologia serve ainda a alguma coisa uma vez que a própria sociologia, mas também a etnologia, a historia e a musicologia terão renunciado às paisagens salvaguardadas das evidências disciplinares e das «convenções de gênero» (Gérard Lenclud) para tomar enfim o risco de um vigor heurístico reencontrado.

Denis LABORDE, CNRS
Centre Marc Bloch
Schiffbauerdamm, 19
D-10117 Berlin

Referências citadas

AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*. Paris: SELAF, 1985, 2 vol.

_____. «Ethnomusicologie», in Pierre Bonte & Michel Izard (ed.), *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

AYATS, Jaume. «Identifier. Chez les Indiens Pumé de la savane vénézuélienne. Carnet de terrain», in D. Laborde (éd.) *Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musique*. Paris: L'Harmattan, 1996, p. 23–47.

BECKER, Howard. *Propos sur l'art*. Paris: L'Harmattan, 1999.

_____. *Paroles et musique*. Paris: L'Harmattan, 2003.

BECKER, Howard; FAULKNER, Robert; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. (ed.) *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and other Improvisations*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2006.

BLACKING, John. *Le sens musical*. Paris: Editions de Minuit [trad. de l'éd. angl. de 1973], 1980.

BRAILOIU, Constantin. *Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et présentés par Gilbert Rouget*. Genève: Minkoff Reprint, 1973.

CHEYRONNAUD, Jacques. *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*. Paris: L'Harmattan, 2002.

DEHOUX, Vincent. «Quelques certitudes et intuitions argumentées», Entretien avec Bernard Lortat-Jacob, *Cahiers des musiques traditionnelles*, 14, 2000, p.212-218.

FABIANI, Jean-Louis. «A quoi sert la notion de discipline?», in Jean Boutier, Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (éd.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris: Editions de l'EHESS, coll. Enquête, 2006, p. 11-34.

GOODMAN, Nelson. *L'Art en théorie et en action*. Paris: Éditions de l'Éclat [trad. de l'éd. am. de 1984], 1996.

LABORDE, D. A etnomusicologia serve... *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 27-46

_____ «L'Art en action», in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 41, 1992.

KINGSBURY, Henry. «Should Ethnomusicology Be Abolished? (Reprise)», *Ethnomusicology*, 41:2, 1997, p. 243-249.

KUNST, Jaap. *Musicalogica*, Amsterdam: Uitgave van het Indisch Instituut, 1950.

LABORDE, Denis. *La Mémoire et l'Instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Bayonne: Saint-Sébastien: Elkar, 2005.

_____ *Tout un monde de musiques*. Paris: L'Harmattan, 1996.

LENCLUD, Gérard. «Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps», in Denis Laborde (dir.), *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*, 2009, p. 221-248.

_____ «L'anthropologie et sa discipline», in Jean Boutier, Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (éd.), *Qu'est-ce qu'une discipline?*, Paris: Editions de l'EHESS, coll. Enquête, 2006, p. 69-93.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon, 1962.

LEVINSON, Jerrold. *L'Art, la musique et l'histoire*. Paris: Éditions de l'éclat [trad. de l'éd. am. de 1990], 1998.

LIRBERMAN, Frederic. «Should Ethnomusicology be Abolished?», Position Papers for the Ethnomusicology Interest Group at the 19th Annual Meeting of the College Music Society, Washington D.C., November 1976». [<http://arts.ucsc.edu/faculty/lieberman/profession.html>].

LIST, Goerge. «Ethnomusicology: A Discipline Defined», *Ethnomusicology*, 23, 1 (1979), p. 1-4.

LOMAX, Alan et al. *Selected Writings* (ed. by Ronald D. Cohen). New York: Routledge, 2005.

_____ *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science, 1968.

LORTAT-JACOB, Bernard; NATTIEZ, Jean-Jacques. «Ethnomusicologie»,

Présentation, Musique en Jeu, Ed. du Seuil, 28 (1977): 2-3.

LORTAT-JACOB, Bernard; ROVSING OLSEN, Myriam. «Argument. Musique et anthropologie: la conjonction nécessaire», *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172 (2004): 7-26.

METFESSEL, Milton. *Phonophography in Folk Music: American Negro Songs in New Notation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1928.

NATTIEZ, Jean-Jacques. «Le Paradoxe du sociologue», *Contrechamps*, 10 (1989): 140-169.

PASSERON, Jean-Claude. *Le Raisonnement sociologique*. Paris: Albin Michel [nouvelle édition augmentée], 2006.

PESCATELLO, Ann M. *Charles Seeger: A Life in American Music*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.

RAVET, Hyacinthe. «L'Interprétation musicale comme performance : interrogations croisées de musicologie et de sociologie», *Musurgia*, XII/4 (1992): 5-18.

RICE, Timothy. *May it fill your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994.

_____. «Toward the Remodeling of Ethnomusicology», *Ethnomusicology* 31 (1987): 469-88.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Editions du Seuil, 1983.

SCHAEFFNER, André. *Essais de musicologie et autres fantaisies*. Paris: Le Sycomore, 1980.

SCHUTZ, Alfred. *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

SEARLE, John. *La Construction de la réalité sociale*. Paris: Gallimard [trad. de l'éd. am. de 1996], 1998.

SEEGER, Charles. «Tractatus Esthetico-Semioticus: Model of the Sys-

LABORDE, D. A etnomusicologia serve... *Música em contexto*, Brasília, n. 1, 2008, p. 27-46

tems of Human Communication», in John W. Grubbs, *Current Thought in Musicology*. Austin : University of Texas Press: 1, 1976.

_____«Prescriptive and Descriptive Music-writing», *The Musical Quarterly* 44/2, avril (1958): 184-195.

_____«An instantaneous music notator», *The Journal of The International Folk Music Council* 3 (1951): 103-106.

TESTART, Alain. *Essai d'épistémologie*. Paris: Christian Bourgois, 1991.

