



MÚSICA EM CONTEXTO

Revista do Programa de Pós-Graduação
Música em Contexto da Universidade de Brasília

Ano XI - volume 1 - outubro de 2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Periódico do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

Revista Música em Contexto

Reitora, Márcia Abrahão Moura

Vice-reitor, Enrique Huelva

Decana de Pós-Graduação, Helena Eri Shimizu

Coordenador de Pós-Graduação

Daniel Junqueira Tarquínio

Editores convidados, Matthias Lewy e Hugo Ribeiro

Comissão Editorial

Beatriz Castro Magalhães

Hugo Leonardo Ribeiro

Delmary de Abreu Vasconcelos

Conselho Editorial internacional

Walter Aaron Clark (University of California – Riverside – EUA)

José Miguel Ribeiro-Pereira (E. S. Música e Artes do Espectáculo do Porto – Portugal)

Andreas Lehmann-Wermser (Universität Bremen – Alemanha)

Beatriz Senoi Ilari (University of Southern California – EUA)

Anna Rita Adessi (Università di Bologna – Itália)

Fernando Anta (Universidad de La Plata – Argentina)

Rogério Budasz (University of California – Riverside – EUA)

Patricia A. González-Moreno (Universidad Autónoma de Chihuahua – México)

Ulrik Volgstén (Örebro Universitet – Suécia)

Conselho Editorial nacional

Fausto Borém (UFMG – Belo Horizonte)

Alberto Ikeda (UNESP – São Paulo)

Marcos Vinício Nogueira (UFRJ – Rio de Janeiro)

Luciana Del Ben (UFRGS – Porto Alegre)

Maurício Dottori (UFPR – Paraná)

Teresa Mateiro (UFSC – Santa Catarina)

Paulo de Tarso Sales (USP – São Paulo)

José Eduardo Fornari (NICS/UNICAMP – São Paulo)

Heloísa Duarte Valente (MusiMidi – São Paulo)

Mônica Vermes (UFES – Espírito Santo)

Pablo Sotuyo Blanco (UFBA – Salvador)

Adeilton Bairral (UnB – Brasília)

Comissão de Pós-Graduação (2016-2017)

Daniel Junqueira Tarquínio

Beatriz Magalhães Castro

Delmary de Abreu Vasconcelos

Ricardo Dourado Freire

Capa

Pintura de um tocador de violino de cabeça de cavalo (horse head fiddle player)

Autor anônimo, China

Foto de Gisa Jähnichen, 2005

Editoração eletrônica

Diagramação: Hugo Leonardo Ribeiro

Revisão: Hugo Leonardo Ribeiro e Matthias Lewy

Contato

Campus Universitário Darcy Ribeiro

Prédio SG-4 – Sala AT-44/8

CEP 70.910-000, Brasília, DF

<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica>

e-mail: ppgmusicaemcontexto@gmail.com

Telefone: (61) 3107-1113

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília para efeito de citação.

MÚSICA EM CONTEXTO – Ano XI, volume 1, outubro de 2017

Brasília: Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Mestrado UnB, 2017.

Anual
ISSN 1980-5802

1. Música: periódicos; 2. Universidade de Brasília. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música.

CDU 78(05)



 Sumários.org
CENTRO DE RECURSOS EDUCACIONAIS



Répertoire International de Littérature Musicale
International Repertory of Music Literature
Internationales Repertorium der Musikliteratur

 Dialnet

Sumário

	EDITORIAL	
	Matthias Lewy e Hugo Ribeiro	5
	ARTIGOS CIENTÍFICOS	
<i>Beyond the leiwah of Eastern Arabia Structure of a possession rite in the longue durée</i>	Maho Sebiane	13
<i>Uma análise multi-perspectiva de dados videográficos sobre a performance de possessão espiritual no Vodú Dominicano</i>	Yvonne Schaffler e Bernd Brabec de Mori	45
Real Camels, Unreal Monkeys, and Man Made Sound: An Elaboration on the Context of Curiosity	Gisa Jähnichen	85
Local Sources and the Limits of Music Scholarship: The Case of Syriac Chant	Tala Jarjour	111
Música nos tempos coloniais: um olhar a partir da prática musical em Minas Gerais hoje	Barbara Alge	143
Uma proposta prática de como abordar o repertório da música do Século XX no ensino superior de música	Hugo L. Ribeiro	173
A Retrospective Listening Through Archival Material	Marie-France Mifune	203
Cilindros de cera en la Sierra Madre Occidental: el diálogo en la retribución de los archivos sonoros de K. Th. Preuss a los náayeri del Occidente de México	Margarita Valdovinos	219
Suportes e materiais etnográficos como possibilidades de construção de conhecimento em etnomusicologia: gravações sonoras e fotografias	Líliam Barros e Ricardo Pamfílio de Sousa	237
“Com o arquivo de volta ao campo”. A reinterpretação e recontextualização das gravações de Koch-Grünberg (1911) entre o povo Pemón	Matthias Lewy	251
	SOBRE OS AUTORES	289



EDITORIAL

Matthias Lewy e Hugo Ribeiro

Fontes históricas na (etno)musicologia

Esta edição centra-se em fontes históricas na (etno)musicologia com o objetivo de apresentar novas e/ou outras perspectivas para as diferenças nos campos da etnomusicologia e musicologia, sendo o primeiro termo principalmente definido como o campo das comunidades recentes e da tradição oral, e este último concentrando-se mais na história da música escrita (européia).

Além da perspectiva temporal, também é preciso discutir a questão do local. Então, depende também do espaço onde o pesquisador está localizado ou se autodefine, que pode ser um grupo nacional, étnico ou de pares, como uma sociedade acadêmica. Este local precisa ser entendido na relação com o indivíduo ou com a comunidade em que se concentre o pesquisador. Portanto, o termo “etno” também pode passar a ser entendido como uma referência à alteridade. Um conceito que se encaixa na idéia de Nicolas Cook (2006), ao dizer que todos os musicólogos são, finalmente, “etnomusicólogos”. Isso também se refere ao vasto campo da etnografia, que não se limita ao trabalho de campo clássico, pois o estudo das fontes etno-históricas é o melhor exemplo que, mesmo na etnomusicologia, a história é importante.

Os então mencionados eixos do tempo e espaço geram, na maioria das vezes, a alteridade. Mas, em um mundo glocalizado, não é fácil definir os espaços de pertencimento. (Etno)musicólogos são constantemente transformados ao “estar no mundo” (Titon 2008), cujas vivências se misturam ao processo de ressonância com as idéias do mundo acadêmico, refletindo na descrição de sua experiência no campo e/ou na análise de fontes etno-históricas.

Ao analisar as seguintes contribuições, o tema unificador seria melhor definido como “o estudo das fontes históricas dos outros”. No entanto, ainda mais importante é a questão “Para quê e como as fontes históricas podem servir para nosso campo?”.

Assim, uma parte considerável dos seguintes artigos inclui não apenas a discussão sobre o eurocentrismo e a descolonização, mas também o antropocentrismo na (etno)musicologia. Ao lado das questões de tempo e espaço na relação de pesquisadores/pesquisados, surgem considerações sobre as interações interespecíficas. É preciso sublinhar que o fenômeno do “ser no mundo” não se limita a uma interação som humano/humano, mas também a um ser humano/não humano.

Além disso, antes é preciso esclarecer o que são as fontes históricas. É importante mencionar que o ponto inicial para esta questão foi a 21ª reunião do Grupo de Estudo do ICTM (*International Council for Traditional Music*) sobre fontes históricas de música tradicional, em Paris, em março de 2016. Os textos de Marie-France Mifune, Maho Sebiane, Tala Jarjour e Matthias Lewy apresentados nesse encontro, estão publicados aqui. Este grupo de estudo,

Concentra-se em qualquer tipo de materiais de origem na história (documentos escritos como crônicas, relatórios de vida diária, cartas, tratados de música, notações, fonogramas e gravações antigas de sons, materiais iconográficos e documentos de filmes históricos, escavações ou outros achados de instrumentos e outros), o que pode contribuir para um maior conhecimento sobre a história da música transmitida oralmente, por exemplo, para desenvolvimentos históricos de gêneros de música popular, portadores de tradições musicais, estilos locais regionais, nacionais e internacionais de música vocal e instrumental, música de arte, música da corte e da igreja, assim como música suportada pelo poder secular, religiões e seitas,

comércio, serviços e ações militares, emigração, evacuação e reassentamento, supressão cultural e influxo estrangeiro – para citar apenas alguns itens. (International Council for Traditional Music n.d.)

Todas as contribuições tratam, de alguma maneira, com essa definição tais como notações, fontes escritas, fonogramas e gravações antigas de sons, documentos de filmes, e até o estilo de composições contemporâneas de compositores europeus, a partir de uma perspectiva brasileira em uma classe de composição, são discutidos. Os artigos também têm em comum que eles não estão apenas descrevendo fontes (etno)históricas, mas contextualizando-as em conceitos metodológicos e teóricos ao repensar termos (etno)musicológicos para reflexões sobre descolonização e considerações ontológicas.

Maho Sebiane aplica uma análise histórica à dança *ramsat-al-leiwah* do povo *Zunùj*, que fazem parte da população africana no mundo árabe oriental. Seu artigo revela como as práticas culturais de povos que foram escravizados, são enfraquecidas pelas instituições culturais dos estados do Golfo. Em sua contribuição ele torna visível a perspectiva ontológica dos espíritos *sawahili* envolvidos, bem como os nomes e a morfologia dos instrumentos usados. Sebiane conclui que o *ramsat-al-leiwah* precisa ser descrito como uma dança de possessão com suas dimensões simbólicas de rituais de terapia e celebrações agrícolas, em vez de somente uma prática de entretenimento.

Yvonne Schaffler e Bernd Brabec de Mori analisaram um material videográfico arquivado no *Phonogrammarchiv* da *Academia Austríaca de Ciências*. A terceira pessoa envolvida foi José, que é um participante iniciado em Vodou. O artigo inicia com os comentários de José e, devido à possibilidade de repetir o material em vídeo, José muda para um ponto de vista mais analítico, ao criticar o desempenho

dos espíritos e seus meios humanos após várias repetições do vídeo. Essa idéia se aproxima da perspectiva do arquivista, o etnomusicólogo Bernd. Ele aplica uma análise baseada na *Actor-Network Theory* (ANT), centrada no papel dos espíritos em interação com o humano, mas mais do ponto de vista da sociedade acadêmica. Por sua vez, o antropólogo médico (Yvonne) se concentra em discutir uma tipologia mais geral das possessões.

Gisa Jähnichen exemplifica sua experiência e pensamento com não-humanos usando conceitos ecomusicológicos e/ou da ecologia do som em relação a animais como camelos, ou representações de animais, como a dança da águia e estatuetas de macacos. Ela também se refere a uma documentação em vídeo, na qual um pastor toca seu violão de cabeça de cavalo e sua esposa canta para acalmar uma mãe camelo. Ao lado da discussão sobre a autenticidade do filme, Gisa reflete sobre os valores ontológicos dessas transferências de conhecimento dentro do coletivo humano/não humano e as dúvidas, ignorâncias e transformações sobre esses temas dentro e fora da sociedade acadêmica.

Tala Jarjour pega as fontes escritas de Gabriel As'ad e Nouri Iskandar sobre o tema da música siríaca na segunda metade do século XX, para mostrar que os paradigmas mencionados, como por exemplo locais/europeus, sagrados/seculares e a distinção nós/eles precisam ser repensados. Portanto, ela demonstra como um pensamento acadêmico de música local redefine essas categorias. Ele modela, por exemplo, uma “religiosidade étnica” por meio de detalhes teóricos-musicais.

Barbara Alge chega a uma conclusão semelhante quando compara narrativas sobre música nos tempos coloniais, como, por exemplo, fontes escritas dos arquivos Curt Lange, com as quais vários autores criam estruturas e contra-estruturas conceituais. Com base em

sua pesquisa de campo com uma comunidade em Morro Vermelho (Caeté, Belo Horizonte, Minas Gerais), ela conclui que os conceitos de som da música colonial são, e talvez sempre foram, idiossincráticos, determinados localmente e importantes em certos contextos para certas pessoas.

Uma espécie de etnomusicologia reversa pode ser identificada no artigo de Hugo Ribeiro. O autor reflete sobre suas experiências de ensino da música europeia contemporânea na Universidade de Brasília (UnB), a partir de três referenciais teóricos: 1) a abordagem C(L)A(S)P (composição, literatura, audição/escuta, aquisição de habilidades e desempenho) de Swanwick; 2) a autonomia de aprendizagem de Paulo Freire; 3) as práticas de auto-aprendizagem de Pedro Demo. Com a ajuda de tais princípios norteadores, ele pretende sensibilizar os participantes de sua classe para composições incomuns e fenômenos de som fora de seu *habitus* musical. Assim, ele discute o processo de resensibilização de estudantes brasileiros até ficarem confortáveis com as fontes europeias do início do séc. XX, vivenciando-as em amostras de composições curtas.

As quatro contribuições de Marie-France Mifune, Margarita Valdovinos, Liliam Barros e Matthias Lewy unificam o método de voltar para o campo com gravações de arquivos.

O ponto inicial de Marie-France Mifune para fazê-lo, foi suas sessões de gravação com Yannick Essono Ndong, um músico *Fang* com quem gravou várias peças de seu repertório de harpa em 2006 e, em 2015, seu gesto instrumental. Durante as últimas sessões de gravação ele ouviu as gravações de 2006, e disse que “não gostava de sua execução” de dez anos antes. Isso trouxe-lhe a idéia de analisar esta micro-história de mudanças no musicar e, com isso em mente, Mifune realizou sessões de escuta retrospectivas com outros músicos *Fang*. Assim, ela lhes apresentou gravações de 50 anos atrás, feitas por Pierre Sallée. Sua comparação demonstra as diferenças no estilo de

tocar e as letras, concluindo que o material de arquivo pode ser parte de uma tradição de música viva, inspirando-os e transformando-os.

A contribuição de Margarita Valdovino trata da repatriação das gravações feitas pelo antropólogo alemão Theodor Preuss nos primeiros seis meses de sua expedição de 1905 a 1907, entre os povos indígenas Cora e Huichol (México). Margarita reflete sobre as dificuldades de receber e devolver o material do *Berliner Phonogramm-Archiv* de volta à Sierra Madre Occidental. Sua análise das gravações de Preuss com um especialista indígena e a comparação com seu próprio material sobre o *mitote* (2008) revela, por um lado, certa incompletude das músicas rituais gravadas por Preuss devido às limitações técnicas do fonógrafo que, por outro lado, serve para uma melhor compreensão de várias características de canção no contexto ritual como repetições, seqüenciamento ou marcadores espaciais.

O artigo de Liliam Barros e Ricardo Sousa discute o processo de repatriamento de gravações do *Berliner Phonogramm-Archive* para os indígenas da Amazônia. Na primeira parte, os autores descrevem a grande jornada dos etnomusicólogos Angela Lühning e Ricardo Sousa, desde o ponto de partida, um primeiro contato com a instituição alemã em 2000, até as primeiras sessões de audição realizadas em 2011 com indígenas de Tupari, Aruak e Makurape, na Alta Floresta d'Oeste (Rondônia, Brasil), re-contextualizando várias partes faltantes de músicas e informações das gravações de Emil Snethlage com um especialista indígena. Na segunda parte, os autores traçam uma imagem da situação dos indígenas hoje e como eles interagiram com eles, organizando exposições de fotos e sessões de audição sobre as gravações de Koch-Grünberg de 1913, bem como suas coleções de desenhos de 1905. Assim como Margarita e Marie-France, ele concluem que o ato de repatriação serve não só para uma

descolonização, mas também para um rico diálogo epistemológico e compreensão da prática musical.

Finalmente, Matthias Lewy começou sua repatriação pessoal ao mesmo tempo que Margarita, Liliam e Ricardo, no início dos anos 2000. Apesar das gravações de Koch-Grünberg (*Berliner Phonogramm-Archive*) estarem arquivadas como herança cultural brasileira, ele percebeu que os descendentes das pessoas registradas na verdade estão instalados na Venezuela. Ele explica como seu sentimento de inquietação, por ser parte de uma sociedade colonial, contribuiu para a idéia de trazer as gravações para as pessoas às quais elas pertencem. Ao realizar sessões de audição com vários especialistas Pemón (Venezuela), ele identificou cinco pontos para analisar as gravações históricas como: 1) entidades políticas e sociais; 2) iniciadora de ressonância; 3) fontes para reconstruir contextos históricos e seus problemas; 4) entidades de recepções múltiplas e; 5) entidades ontológicas.

Referências Bibliográficas

Titon, Jeff Todd. 2008. "Knowing fieldwork." In *Shadows in the field*, edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley, 25-41. Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicolas. 2006. "Agora somos todos (etno)musicólogos." *Ictus* 7: 7-32.

International Council for Traditional Music. n.d. "ICTM Study Group on Historical Sources of Traditional Music." Acesso em 1 Junho 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

BEYOND THE *LEIWAH* OF EASTERN ARABIA STRUCTURE OF A POSSESSION RITE IN THE *LONGUE DURÉE*

Maho Sebiane
National Museum of Natural History (MNHN),
Paris and Research Center for Ethnomusicology (CREM),
National Center for Scientific Research (CNRS), Nanterre, Paris
m.sebiane@gmail.com

Abstract

Along the shores of the Persian Gulf and especially in Eastern Arabia, the *leiwah* is a possession rite involving music and dance. It is practiced by descendants of East African slaves named the *Zunûj*. They consider it as native from the Swahili coast (*Bilâd as-sawâhil*). Indeed, their presence in this region dates from the late nineteenth century as a result of the Indian Ocean Slave trade. However, the *leiwah* is known best as an entertaining dance and perceived by the young Arab urbanized generation as a secular and local tradition of Arabic inspiration. This situation is partly due to the fact that the presentation of this practice by the Gulf States cultural institutions minimize all its links to Africa and do not mention the history of the *Zunûj* slavery. What, then, does *leiwah* mean for those who practice it? What are the *cultural influences* on which it was established, as well as the specificities of this practice in Eastern Arabia, given that the old generation of the *Zunûj* considers the *leiwah* as an East African cultural expression and it is basically a rite of possession? This article focuses on the study of the *leiwah* in a diachronic perspective. The purpose being, on one hand, to replace in a historical perspective some anthropological and musicological elements observed in synchrony, and on the other, to clarify its *cultural influences* that would contribute to a better understanding of how and from what this practice was elaborated in Eastern Arabia.

Keywords: Eastern Arabia, East Africa, possession ritual, *Zunûj*, *leiwah* Dance.

Resumo

Ao longo das margens do Golfo Persa e especialmente no leste da Arábia, o *leiwah* é um rito de posse envolvendo música e dança. É praticado por descendentes de escravos da África Oriental chamados *Zunúj*. Consideram-na como nativa da costa da *Swahili* (*Bilād as-sawāhil*). De fato, sua presença nesta região data do final do século XIX como resultado do comércio de escravos do Oceano Índico. No entanto, o *leiwah* é mais conhecido como uma dança de entretenimento e percebida pela jovem geração árabe urbanizada como uma tradição secular e local, de inspiração árabe. Esta situação deve-se em parte ao fato de que a apresentação desta prática pelas instituições culturais dos Estados do Golfo minimizaram todos os seus laços com a África e não mencionam a história da escravidão *Zunúj*. Então, o que significa *leiwah* para aqueles que a praticam? Quais são as *influências culturais* nas quais foi estabelecida, bem como as especificidades desta prática no leste da Arábia, dado que a velha geração do *Zunúj* considera o *leiwah* como uma expressão cultural da África Oriental e é basicamente um rito de posse? Este artigo foca o estudo do *leiwah* numa perspectiva diacrônica. O objetivo é, por um lado, substituir numa perspectiva histórica alguns elementos antropológicos e musicológicos observados em sincronia e, por outro, esclarecer suas *influências culturais* que contribuiriam para uma melhor compreensão de como e a partir do que esta prática foi elaborada na Arábia Oriental.

Palavras-chave: Arábia Oriental, África Oriental, Ritual de posse, *Zunúj*, dança *leiwah*.

Introduction

The first academic publication about the *leiwah* in Eastern Arabia dates from 1967¹. The author, Poul Roving-Olsen, describes

1 Eastern Arabia is the most easterly zone of the Arabian Peninsula and in the South of the Persian Gulf region. It includes United Arab Emirates and Sultanate of Oman nation-states. The entertainment practice of *leiwah* named "*leiwah* dance" (*raqsat-al-leiwah*) is known on the whole coast of the Persian Gulf from southern Iraq to Baluchistan including Hadramut in Yemen.

this music and dance practice in the United Arabs Emirates and Bahrain as an African dance performed by the local black slave descent population – named the *Zunûj* – In connection with the spirit possession belief². According to his observations, the *leiwah* is apparently an entertainment dance, but sometimes it becomes a possession rite (Rovsing-Olsen 1967, 31; 2002, 129). The various works about this practice from the Arab states of the Persian Gulf subsequently published between the mid-seventies and nineties, have tried to determine its provenance. Largely, they all agree that this dance has foreign “origins” from the Arabian Peninsula. The “*leiwah* dance” was qualified as an African “immigrant” practice (*wâfida* in Arabic). This dance is presented as festive without links to possession and it was disseminated in the Persian Gulf through the Omani merchants after their return from East Africa. But from these various works, it is difficult to determine if this dance has African or Omani provenance as the information presented about this practice do not overlap, as we can see from Qayed (nd), Duwîb (1982), Stone (1985), Al-Khan (1989, 1996), Shawqi & Christensen (1994) and Handal (1995) for example³.

Today, following the patrimonial process in the Arab Gulf nation-states, this dance seems dissociated from all that relates it to Africa and their national cultural institutions came to consider it as “national” (Sebiane 2011; 2015b). In fact, the actual citizens of African descent in the Gulf States – Including the *Zunûj* – are mostly the descendants of enslaved Africans brought from East Africa between the 17th and 19th century. The slave status of their ancestors is not

2 See also Hassan (1980) for the area of Basra in Iraq. The term *Zunûj* is a denomination in classical Arabic since the Middle Ages to designate the entire black population native from East Africa. See for references: Southagte (1984). In the Persian Gulf, the *Zunûj* is an African slave descent group, Sebiane (2011; 2015a; 2015b).

3 I focus in this introduction to consider these works in their historical and cultural context of production. Their respective scientific contributions allow us today to query the object of study in a different perspective.

represented in the local nations' historiography, and references to their African ancestry and slavery are absent from the cultural and social space. This situation participated to make invisible this population and the singularity of their culture. Nevertheless, their music and dances are exhibited in festivals and national commemorations, completely decontextualized from their initial signification (ibid.). In the United Arabs Emirates for example, it is perceived by the young urbanized generation as a secular tradition and even as an Arabic cultural expression⁴. The situation is even more unclear than the *Zunûj* musicians are exceptionally cautious and discreet to describe, outside their cultural group, if the *leiwah* is an entertainment dance or a possession rite or both⁵. What, then, does *leiwah* mean for those who practice it? What are the *cultural influences* on which it was established, as well as the specificities of this practice in Eastern Arabia, given that the old generation of the *Zunûj* of the rural areas in the Sultanate of Oman considers the *leiwah* as an East African cultural expression and it is basically a rite of possession? This questioning arising from my previous research work in the Persian Gulf to understand the issues of this practice both in its ethnomusicological, anthropological and historical perspective. For this last point, it follows the work of Edward A. Alpers (2000), a historian of slavery in East Africa, who considered the music, songs, dances, medicine healers, language and folklore of the Black African

4 According to Godelier (2010, 106), the word "culture" means "all representations and principles which consciously organize the various areas of social life, and the values attached to these ways of acting and thinking". This concept falls within "the ideational only truly exists when the ideational elements - principles, representations, which are values- up the associated specifically with social practices and material to which they give meaning" (ibid.). For an overview of notions of "culture" and "cultural identity" that flow from it, but also the theoretical aspects since Tylor (1871), see Galaty and Leavitt (1991, 190-196).

5 In fact, when *Zunûj* (ritual adepts and musicians) define differential relations of their *leiwah* practice, they are also engaged in the definition of a differential relation at the articulation between what is realized inside and outside their cultural group. See Sebiane (2015a).

slave descendants that spread over the shores of the Indian Ocean are “traces” which constitute a kind of proof recalling Africa. According to him

*The African presence in the Indian Ocean world represents one of the most neglected aspects of the global diaspora of African peoples. Yet very significant numbers of people of African descent today inhabit virtually all the countries of the western Indian Ocean littoral. It is evident, however, that African voices have been actively silenced in this diaspora both by the cultural contexts of their host societies and by the way in which the scholarly production of knowledge has reflected such cultural domination*⁶. (Alpers 2000, 83)

In this perspective, the approach developed during my research in Eastern Arabia allowed to me determine the various levels of signification of the *leiwah* object as both entertainment dance and possession rite through the slave trade history in the Indian Ocean (Sebiane 2015a). I conducted my study in the Sultanate of Oman and in the United Arab Emirates (UAE) among the *Zunûj* from 2006 to 2011. The data were collected through participant observation during different types of events, as well as formal and informal interviews with musicians and people at large in the survey areas (Barth 1969; Stokes 1994). This discourse approached from an ethnolinguistic angle, has been viewed as a production which expressing a personal representations in relation to *Zunûj* group, their beliefs and their perception of their history (Bornand and Leguy 2013). My approach was then based on the categories of thought of my interlocutors, both in conducting my interviews and formulating a hypothesis that allows me to identify the “symbolic values” of the *leiwah* components in the eyes of the *Zunûj*⁷. The analytical work was carried out from the

6 See Bilkhair (2006) about the cultural assimilation of African slaves in the host society of Dubai (UAE).

7 It is understood here that the term "symbolic values" refers to the culturally meaningful meanings of the gestures and words of the concerned people. See also

classificatory criteria provided by my interlocutors. The classificatory relevance was established on the basis of a cross-examination of the used semantic field on a historical point of view (Braudel 1958; 1969), on linguistic and anthropological studies of the concerned geographical areas.

Therefore, this article focuses on the study of the *leiwah* in a diachronic perspective. The purpose being, on one hand, to replace in a historical perspective some anthropological and musicological elements observed in synchrony, and on the other, to clarify, through this historical perspective, its *cultural influences* by proposing a hypothesis which allows a better understanding of how and from what this practice was elaborated in Eastern Arabia⁸. Thus, I will first introduce how the *leiwah* entertainment dance is ultimately a festive expression of a possession rite for the *Zunûj*. Then, from the cross-checking between the characteristics of some of its components as musical stages, spirits names, musical instruments names and morphology, I will propose how it is possible to envisage the underlying history of this African possession rite in Arabia.

1. From an entertainment dance to the *leiwah* possession ritual complex

The *leiwah* practiced by the descendants of East African slaves is best known in the Persian Gulf region to be an entertainment dance performed in a circle, in a festive occasion as weddings, festivals and official celebrations. This dance is performed by a group of dancers-singers comprising only men in UAE, and men and women in the

Rouget (1980, 56).

8 I mean by "influences" all progressive actions of any nature (ideational and material) which act on the expression modes being understood here in an ethnomusicological perspective. See *infra*: Godelier (2010).

Sultanate of Oman. These dancers-singers surround five musicians: four percussionists who play drums as *msondo* – In Oman – or *mshindo* – In the UAE –, *kasir* and *rahmani*⁹, an idiophone named *tanak*, and finally an oboist playing *zamr*. The dancers move around the musicians in an anticlockwise direction. The realization of this dance requires the participation of a significant number of dancers. All the dancers also sing responses to the melodies played by the *zammar*, the oboist. The lyrics are sung in vernacular Arabic mingled with some terms of address and phrases in Swahili language.

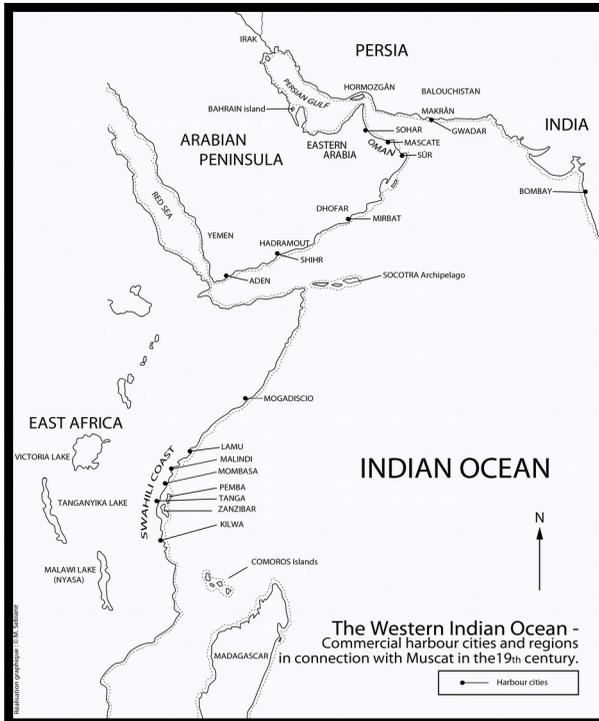
In the Sultanate of Oman, the *Zunûj* consider the *leiwah* practice as native from the Swahili coast. According to them, it has been brought from East Africa by their ancestors who were slaves of the Arabs. In effect, their presence in Eastern Arabia dates from the late nineteenth century as a result of the Indian Ocean Slave trade practised by the Omani merchants (See map1).

This Eastern Slave Trade expands in parallel to the Omanis maritime and commercial expansion in the Western Indian Ocean after the expulsion of the Portuguese from Mombasa (Kenya) in 1698. Thus, during the nineteenth century the demand for East African slaves on the coast of Oman was stronger than anywhere else in Eastern Arabia (Wellsted 1838; Palgrave 1865; Lorimer 1915; Miles 1919; Thomas 1931, 1932; Sheriff 1987; Nicolini 2006; Hopper 2006; Vernet 2009). This was mainly due to the development of the dates palm grove agriculture as in the Batinah region of the current Sultanate of Oman¹⁰. The dates were exported to the Persian Gulf, but

9 The *rahmani* and *kasir* denominations are commonly used to designate a type of cylindrical membranophones with two skins. Their names differentiate them in relation to their size and their musical function. The *kasir* is the smaller of the two.

10 The Batinah it is a northern region of the Sultanate of Oman of which the capital is Sohar. It is delimited in the north by the international border with the United Arab Emirates and in the south by Muscat agglomeration: the capital of the Sultanate of Oman.

also to the rest of the world especially in Europe and North America (Hopper 2006).



Map 1: General view of the Western Indian Ocean.

This slave transoceanic commercial monopoly continued officially until the ratification of a treaty of total abolition of the maritime trafficking, signed by the Sultan of Zanzibar in 1873, and the institution of the British protectorate on the island in 1890. However,

that did not stop this trade from continuing, firstly fraudulently between the east coast of Africa and Arabia, and on the other hand, at the regional level in the Persian Gulf until the end of World War II (Thomas 1931; Al-Fares 2001; Hopper 2006). The abolition of slavery in the Persian Gulf began in 1950 and ended in 1970 with the emergence of the current Nation-states. At that time, the East African ex-slaves no longer had contact with their native region for almost two generations (Sebiane 2015a).

However, the study reveals that the *leiwah* dance, regarding the festive expression that we have known for more than forty years, is ultimately an offshoot of a possession rite named *ramsat -al-leiwah* [what is hidden from the *leiwah*] by the *Zunûj* (Sebiane 2015a). It is an element that is part of a wider structure including two other ritual achievements: the *tanzilah* [the descent / the revelation] and the *fatha* [the opening]. These three rites constitute the overall architecture of a therapeutic ritual complex named *leiwah* by the *Zunûj*. Moreover, in the Batinah region, there is no doubt for the *Zunûj* that the *ramsat-al-leiwah* possession rite or simply *ramsa*, comes from the current Swahili coast, as they call *bilâd as-sawâhili* [Country of the coastal people] despite the fact that they had no more links with Africa for more than a century. The spirit possession of this ritual complex are qualified as *Habayeb*, which means "Winds" and named *as-sawâhili* by them accordingly to their geographic and cultural provenance¹¹ (ibid.). It should be added that if the *ramsat-al-leiwah* is fundamentally considered by the actual *Zunûj* as a therapeutic rite, the main purpose of this practice is ambivalent based on the facts we have observed. Indeed, the entertainment dimension of the *ramsat-al-leiwah* dance cannot be ignored as we can see in the notorious

11 It is an Arabic term whose root [SHL] designates the seashore, the coast (*sâhil*), *sawahili* being an adjective qualifying the persons, meaning "those of the coast". In the case that concerns us, *sâhil* refers to the East African coasts and everything that comes from this region. Its vernacular use in Eastern Arabia, by extension, refers to an African origin, the black color, different mores, uncivilized and paganism.

festive *leiwah* practice in the Persian Gulf. Furthermore, this ritual practice is closely subordinated to the dates palm grove agricultural calendar. Most of the *ramsa* rites are performed during the harvest season between May and October, while today this period is not exclusive. This indetermination suggests to us that the *leiwah* ritual complex, especially the *ramsat-al-leiwah*, was or is at the crossroads of three symbolic dimensions: (1) ritual therapy (2) agricultural celebration (3) entertainment dance, among the *Zunûj* society. This is the main hypothesis that we will go into more details from now¹².

1.1 The musical stages of the *ramsat-al-leiwah*

The various *ramsat al-leiwah* realizations among the *Zunûj* of the Batinah were mostly held in the open air, in the village and in the neighbourhood where the patient family lives. These rites involve the active participation of all close relatives of the patient. In practice, these *ramsa*, taking place over two days. It involves the preparation of ritual dishes and the consumption of an alcoholic ritual beverage. This latter is prepared from fermented dates coming from the annual local harvest. This rite must be open to all and it is not necessary to be believe in the spirits to take part. According to all my *Zunûj* interlocutors, the presence of many participants and spectators is essential to achieve a successful *ramsa*. These guests: families, close friends, neighbours and spectators are encouraged to participate in the dancing and singing. The dance takes the form of a round and incorporates male and female participants as we can observe it in the entertainment dance expression of this rite in Oman.

The dance is one of the central achievement of the *ramsa* possession rite. It is performed three times in the final phase of the

12 It is understood here that the “symbolic dimension” designates all the elements that have value only by what they express or what they evoke within a given society.

rite. Each one has a duration that varies between 20 and 40 minutes. They comprise three musical stages that mark the progression towards the collective possession which takes place at the end. These three stages, as identified by the *Zunûj*, are: the *leiwah* dance (the same name as the generic denomination of the *ramsat-al-leiwah* dance for its entertainment performance), the *sabata* dance and the *mendondo* dance. The passage from one musical stage to another follows a gradual acceleration of the tempo, from slowest to fastest (*accelerando*). The *Zunûj* identify each musical stage according to the tempo and the type of dance steps executed: **1.** The first musical stage of the rite is the *leiwah* dance, where the dancers are side by side in a circle (a dance round). They perform slow large-body movements. These simple and slow movements are made in the axis of rotation of the dance round and in an anticlockwise direction. At this stage, the round dance (the circle) is wide. **2.** The second musical stage, the *sabata* dance, the tempo has accelerated. The round dance tightens. The singers-dancers modify their dance steps. Always side by side, they progress in the round dance by making lateral steps while stomping the ground with their feet. **3.** In the final musical stage, the *mendondo* dance, the tempo has accelerated again. The round dance tightens even more. The dancers progressively change their dance movement by putting themselves one behind the other while stomping the ground with their feet. The dance round becomes a formless group with a collective possession of the rite participants (See Figure 1). It should be emphasized that these musical stages are musically similar to those performed in the entertainment dance expression of this rite with one exception; the *mendondo* dance/ stage is rarely performed in a festive context as family celebrations, wedding, and never during official commemorations, national day or festivals. It is executed only during the ritual context to proceed to the possession. On a formal level, it is this last musical stage that clearly differentiates the entertainment dance from the possession rite.

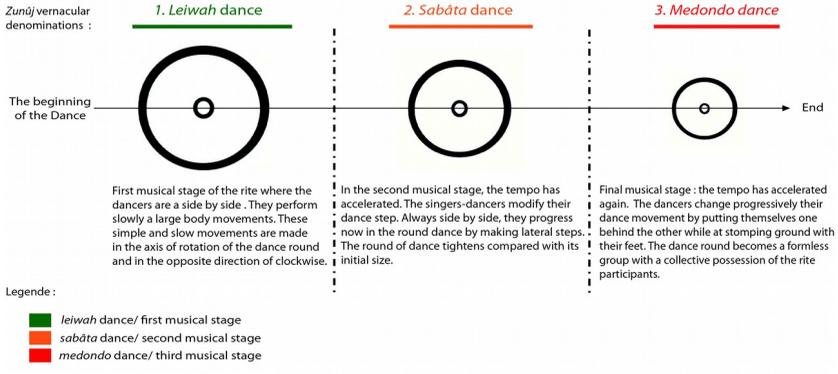


Figure 1: The formal progression of one *ramsat-al-leiwah* dance with its musical stages-dances (Eastern Arabia)

2. The East African Kinship of the *ramsat-al-leiwah*

2.1. The cultural links between East African and Eastern Arabian spirits possession

The understanding of the *leiwah* practice in Eastern Arabia gets complicated when we consider the question of spirit possession. In fact, in the state of our knowledge there are two categories of spirit possession in this region of the Arab-Islamic World: first, we have the *Junun* (Jinns) whose existence is recognized by the Islamic religion. It is the only category of immaterial entity that has the power to possess the human bodies. Then, we have the *Habayeb*, the winds (another category of immaterial entity) of which only the *Zunûj* proclaim the

existence within the framework of their possession rite. But for the Muslim exegetes the winds are considered as false gods and those who believe in them are perceived as polytheist¹³. In consequence, the *Zunûj* never mention their existence outside their ritual practice, more so as the *Habayeb* spirits of the *leiwah* are named *as-sawâhili* according to their cultural and geographical provenance. Finally, the semantic analysis of the notion of wind for the *Zunûj* indicates that their concept is based on an African cultural conception of spirits possession and apart from all monotheist consideration as we can find it in Islam especially in Eastern Arabia. The *Habayeb*, wind spirit, for the *Zunûj* are similar by nature to those found in East Africa for defining the notion of spirit possession named *Pepo*. This analysis corroborates the African denomination that we can note among the *sawâhili* spirits of the *leiwah* ritual complex as *mshenzi* and *wanyasa* which we can find in both some East African possession rites and *leiwah* rites (Sebiane 2015a, 2015b). It must be stressed that their behavior during these rites and the *Zunûj* discourse about them are very close to what has been noticed by Giles (1987, 240; 1995, 90; 1999, 148) and Bacuez (2007, 3; 2008, 6) on the Swahili Coast.

Furthermore, we note that some of the names of these *leiwah sawâhili* spirits correspond to East-African ethnonyms and, for others to East-African toponyms. This phenomenon was also reported by Alpers about the slaves' names and possession spirits that can be found among the African diaspora of the Indian Ocean (2000, 91-93). This situation suggests that *Zunûj* of Eastern Arabia is a heterogeneous group of people originally native to East Africa (See tab.2.1). This possibility is corroborated notably by the testimonies of Burton (1860) and Livingstone (1866) about African regions where

13 The existence of the *jinn* is recognized in the *Quran* (Surah 55 verse 15). However, calling out to these spirits is interpreted by the Muslim exegetes as an association (*shirk*) to another god than Allah (Surah 4 verse 4 and 116) and in opposition to the idea of God's uniqueness (*tawhid*). The association to another god is considered as a sin by the Muslims and similar to polytheism and idolatry (see Al-Zein 2009).

blacks were captured, but also by the recent work of historians on slavery as for example Sheriff (1987), Alpers (2000), Deutsch (2006), Hopper (2006), Lovejoy (2012), Vernet (2013) and Médard (2013). This diversity of slaves descendants among the black population of the Batinah may suggest the particular structure of the Swahili society described by Ingrams (1931), Prins (1967), Eastman (1971), Giles (1987), Le Guennec-Coppens (2002), and especially with Linda Giles (1987, 145; 1999, 156), which defines the Swahili society by its "special syncretic character" given that this society brings together numerous different groups of people with their specific ritual practices, but united in a "syncretic and particular Muslim culture of this region (the Swahili coast)".

Table 1. The *sawahili* spirits names and their referral to identified populations and places in Eastern Africa

<i>sawahili</i> spirits	Population Group Name	Geographic Location Group
<i>Wanyasa / Mnyasa</i> (Ki-nyasa)	Nyasa	Mozambique - Malawi - Tanzania
<i>Wagindo</i> (Wa-gindo)	Gindo	Rufiji - Mafia- Tanzania
<i>Wadigo</i> , (Wa-digo)	Digo	Mijikenda and Mrima
<i>Mshenzi</i> (Ma-shenzi)	Wa-shenzi	Hinterland Swahili coast
<i>Warima</i> (Wa-rima)	Rima	Mrima-0 Kenya / Tanzania
<i>Makwani</i> , (Makuani)	Makwani	Makua- Mozambique
<i>Myao</i> (M-yao)	Yao	Mozambique-Malawi-Tanzania
...etc.	...etc.	

The contribution of Giles to the study of spirit possession in East Africa seems as decisive for our exploration of the *leiwah* historical and symbolic background understanding in Eastern Arabia. It allows us to corroborate the shared traits between the Eastern Arabian *leiwah* and the East African ritual and musical practices especially from the Mrima Swahili coastal region. The general aim of

Giles's work is to show "[...] how the history and identity of the Swahili coast are represented in the world of spirits and in the symbolic sphere of specific types of spirits" (Giles 1999, 145). She describes the world of the Swahili spirits as a categorization system structured around two major oppositions; 1) Between the *kiislamu* spirit and *kafiri* spirit or *kishenzi* respectively civilized Muslim spirit opposed the uncivilized or pagan spirits. 2) Between the spirits of the interior, the *bara* spirits¹⁴, and those of the coast, the *kiarabu* and / or *kipemba* (ibid., 148, 155, 156). For the Swahili, the *kipemba* spirits are spirits from the island of Pemba and the Tanga coastal area; the Mrima region (ibid., 148, 155, 156). In this way, the spirits categories represent for Giles the conceptualization made by the Swahili of the various groups of people which were in touch with them throughout their history. These categories can be of external or internal contribution to the Swahili world. But far from being fixed, the boundary between these contributions is by definition extremely permeable (ibid., 148). The Swahili coast society appears in the spirit world as inclusive rather than exclusive (ibid.). This proposition is very interesting for the *leiwah* case in Eastern Arabia. It allows us to consider, that insofar as the *leiwah* has an East African provenance as *Zunûj* proclaim it, that the same process of "permeability" can be observed among their ritual practice. So, this characteristic needs to be examined by having Eastern Arabia as a reference point

2.2. The material links between *kipemba* and *leiwah* possession rite

The comparative study of ceremonial components between the *kipemba* and *leiwah* rites show us the existence of a number of similar elements as musical instruments having equivalent name and morphology, but also the possibility to have the same "symbolic

14 The word *bara* is a swahilization of the Arabic term *bar* meaning "mainland; campaign" (Kazimirski 1860, 103), which is also found in the Vernacular Eastern Arabic meaning "hinterland".

values" in the musical context despite geographical and temporal distance. In effect, we note that in the two ceremonies – *kipemba* and *leiwah* – the presence of an aerophone: an oboe named *zumari* in Swahili and *zamr* in Arabic, and an idiophone: named *upatu* in Swahili. For Giles, these musical instruments are specific to the *kipemba ngoma* orchestration both for the feasts and for the possession rites realization¹⁵ (Giles 1999, 153, 156). Among the *Zunûj*, they are part of the *leiwah* rite instruments. The *upatu* idiophone has the appearance of a metal disc or a Can of kerosene used in most Swahili dances in Zanzibar and Pemba (Ingrams 1931, 400; Racine-Issa 2001). It is in this latter form that it is known under the name of *patu*, *pato* or *tanak* in the Eastern Arabian *leiwah* (Hassan 1980; Al-Khan 1989; 1994; Shawqi and Christensen 1994; Sebiane 2004; 2007). Concerning the oboe, if it has probably a similar musical use in *kipemba* and *leiwah* ceremonies, there are significant morphological differences between Swahili *zumari* and the Eastern Arabian *zamr*. The *zumari* seems to have a smaller length as compared to its equivalent in Arabia. It has six holes while the *zamr* has seven. Finally, its conical bore is smaller. But in the both case the oboe appears as the lead for the melodies proposition while the dancers-singers are the choir that will respond to it (Le Guennec-Coppens 1980).

On another side, the *msondo* drum is also inseparable from the *leiwah* as the *zamr* and the *patu /tanak*. This massive drum in the shape of chalice was also noted in Iraq among the black population of Basra (Hassan 1980, 34-35, 150-151). In the Sultanate of Oman, the term "msondo" among the *Zunûj* is specific to designate their *leiwah* main drum, while it is used generically to describe a class of

15 The word *ngoma* in Swahili means at first a drum as the one universal accompaniment of all merrymaking, and ceremonial; *ngoma* is extended to include (1) any kind of dance, (2) music in general. But also: beat a drum; join in a dance; dancing for amusement; dance for the exorcizing of a spirit (Madan 1903, 290). For contextualized descriptions see also (Campbell and Eastman 1984; Eastman 1986; Fair 1996; Giles 1999; Askew 2002).

membranophones among the Swahili (Askew 2002, 213). The term *msondo* in Swahili means "conduct" the dance (ibid.). It is used to designate the musical accompaniment during the possession rites and *ngoma* dances performed along the Swahili coast. These dances are mixed-gender (Ingrams 1931; Askew 2002; Fair 1996; Topp Fargion 2002; Eastman 1986). According to Ingrams (1931, 399-419), the *msondo* drum and *mshindo* drum was widely known among the Mijikenda groups of Mrima region and Tanga¹⁶, in the islands of Pemba and Zanzibar in the early twentieth century¹⁷. They were used both in the spirits cult practices and in entertainment music practices during the feasts (ibid., 401-419; Skene 1917), like that is observable in the *leiwah* practice in the Persian Gulf nowadays. Moreover, other sources (Rovsing Olsen 1967; Hassan 1980; Al-khan 1989; Sebiane 2004; 2007) also mention the term *pipa* as a common name for this type of the *leiwah* drums in the Persian Gulf. This term is derived from the Swahili word *pepo* meaning "wind" and "spirits" (Giles 1987; Bacuez 2007; Alpers 2000; Racine-Issa 2001) as aforementioned. Concerning, the two cylindrical drums with two skins, *rahmani* and *kasir*, we can also find the use of the name *tshambua* for the *rahmani* in UAE (Sebiane 2004; 2015a; 2015b) and that of *mchapuo* in certain regions of Oman, for the *kasir*. This term (*mchapuo*) is phonetically very close to the word *chapuo*, a name for a category of small drums used in the *ngoma* of Pemba and the coastal East-Africa (Ingrams 1931, 399). *Chapuo* has morphological and technological characteristics very close to these both membranophones of Arabia.

Finally, the similarities that emerged on different fields like the possession spirits conception, spirits names, musical instruments

16 A Bantu-speaking population composed of nine groups: *Digo, Chonyi, Kambe, Duruma, Kauma, Ribe, Rabai Jibana* and *Giriama*. The Mijikenda are established behind the coast of Kenya (in the hinterland of Mombasa) and Tanzania.

17 The *mshindo* drum in UAE has the same musical function as the *msondo* in Oman; it is a wide cylinder which rests on three feet. Its morphology is similar to what was mentioned by Ingrams (1931, 399-419).

names and morphology are common traits. These traits indicate that the historical and the cultural boundaries between the black populations of Eastern Arabia and the Swahili Coastal people including the Mijikenda of Mrima region are relative. They allow us to envisage, and it shows, in a more concrete way, structural filiations on the cultural and historical level. It is in this perspective that we can consider the hypothesis of a probable continuity of the ceremonial practices between the two regions. These ceremonies are probably not identical in their concretisation, but the symbolic signification of their components are enough to signify on the symbolic level the maintenance of a cultural and historical continuity to the eyes of the *Zunûj*.

3. The East African symbolic connections of *ramsat-al-leiwah* rite

At the junction between the *Zunûj* discourse, the *ramsa* possession rite observations, on linguistic and anthropological studies of the concerned geographical area, it can be noted that the *ramsa* dances names and probably the realization of its musical stages come from the Mijikenda musical and ritual practices of the Mrima region. Indeed, on this topic, the research avenue privileged is the same as it is used previously on the ethnolinguistic level for the possession spirits conception, spirits names and instruments names. I propose now to highlight some preliminary observations which indicate the probable symbolic dimension underlying this possession rite in Eastern Arabia (See Figure 2).

The name of the first musical stage of the *ramsat -al-leiwah* is *leiwah*: the first dance among the *Zunûj*. This word is a transliteration made by Poul Roving-Olsen (1967). It is a phonetic transcription of

the verbal locution *lewah* or *lewa* used by some old East African ex-slaves in Eastern Arabia. According to Shawqi research on this practice in Sultanate of Oman during the late of the seventies, the term “*lewah*” means “to get drunk” in Swahili. “It seems that the coastal people (the black people in Oman) used to invite each other to drink a traditional fermented brew before performing this old African dance. The words used to invite others for drinks are “*ki lewah*”, or “*ko lewah*”. The first syllable was dropped and the name of this tradition became *lewah*” (Shawqi and Christensen 1994, 105). This indication is not unrelated to the fact that during the *ramsa* rite, the participants consumed an alcoholic beverage. Indeed, the Swahili word to mean “be drunk” or “to become drunk” is *lewa* (Madan 1903, 195; Krapf 1882, 186; Sacleux 1939, 471). It is the same word that was used at the end of the nineteenth century to designate a rite of possession named *Pepo wa lewa* in the Mrima region. For Velten (1903, 159-161) and Allen (1981, 107-109), *Pepo wa lewa* -translated in English by Allan as *The Dizzy Spirit*- was a therapeutic possession rite practiced by the Coastal people of the Mrima region in the 19th century between the cities of Bagamoyo and Mombasa. The dance of this rite was performed with sticks during five or seven days carried out primarily for women patients. We can note also the use of the three drums: two *chapuo* (as aforementioned); one *mrungura*¹⁸ and *zumari*.

The second musical stage – the second dance – of the *ramsa* rite is called “*sabâta*” among the *Zunûj*, it seems that this term is a vernacular adaptation in Arabic of the Swahili entertainment dance named “*msapata*” used in Tanga area of the Mrima Region. For Krapf (1882, 246), Madan (1903, 246) and Rechenbach (1967, 354) *msapata*

18 According to Ingrams (1931, 399), a *mrungura* drum is “A Pemba drum [...] Small [...] on three or four legs which are all on a stand”. For Sacleux (1939, 592) it is a kind of drum used to tell the workers the beginning and the end of work on a plantation. For Lenselaer (1983, 322) it is a large drum used to bring people together, but it is also used for the dance with other drums. These testimonies suggest that this word is a Swahili generic denomination for a type of membranophones regardless of their size.

means a kind of Swahili dance. According to Rechenbach (ibid), Mbangale (2008, 232) and Kiraithe and Baden (1976), this Swahili word was borrowed from the Portuguese language; it is a phonetic adaptation of the term *sapatear* (shoes) used to designate the percussive footwork -hit the ground with his feet shod- called *sapateado* in Portuguese and *zapateado* in Spanish (Castro Buendía 2014). In the Mrima region, the Mijikenda groups use metal rattles on their feet for their entertainments dances and possession rituals. They ring their rattles by trampling the ground with their feet¹⁹. This passage from one language to another, particularly from Portuguese to Swahili suggests that this dance was known since 16th century during the *Lusophone* presence in East Africa, but also the particular feature of this dance (the percussive footwork) is a significant element underlying the use of that name. It should be emphasized that this dance denomination is completely unknown in the rest of the African descendants population of the Persian Gulf except the *Zunûj* group of Oman.

At last, the "medondo" denomination for the third musical stage of the *ramsa*, is similar to what we can find in the Mrima region. This term is used locally to designate the rolling drum or a particular type of musical execution. According to Madan (1903, 222), the word "mdundo" means a rolling, rumbling sound, as of drums or a band. For Krapf (1882, 200), the term "mandôndu" means a large drum related to *ngoma ya msondo* musical practice. For Rechenbach (1967, 309) "Mdundo" refers to the sound of a drum and a kind of drum. Thus, if the *Zunûf* have not expressed to me the signification of this word, however, one can observe that the *leiwah msondo* player realizes a specific rolling drum with his hands at this musical stage. This play is

19 See Orchardson-Mazrui (1998) as example for the use of rattles among Mijikenda Society.

totally different from what we can see in the other stages, where he always uses drumsticks to beat this drum. Would it be a coincidence?

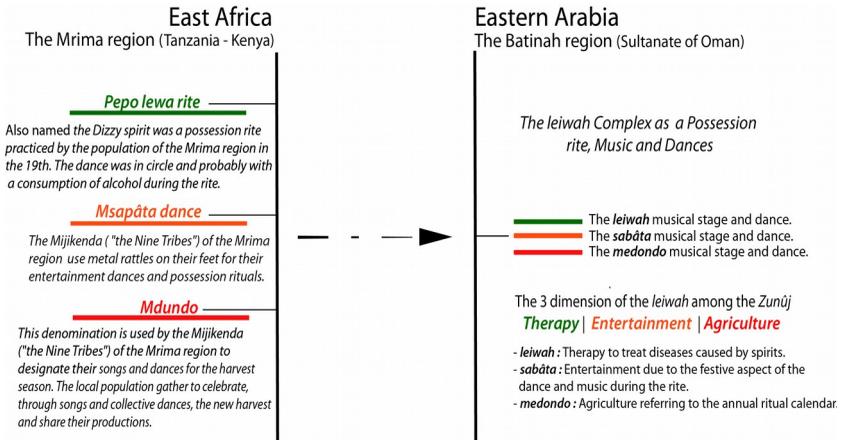


Figure 2. The *ramsai-al-leiwah* three symbolic dimension hypothesis.

Finally, according to some interlocutors of Arab descent from Zanzibar (Tanzania), it is within the Mijikenda group, particularly in the subset of *Digo*, that this denomination is still used today to designate their music and dances related to their agricultural activities or the seasonal harvest celebration. In some villages of the hinterland of Mombasa, the local population gathers to celebrate, through songs and collective dances, the new harvest and share their agricultural productions. Thus, besides the probable historical link between the *Digo* and the *Zunûj* mentioned above, this oral information invites us to think that there would be a cultural continuity between these two population groups, notably with regard to the symbolic agricultural dimension underlying the *leiwah* ritual practice and its history in

eastern Arabia. But, at this stage of the research, it is not possible to confirm the accuracy of this assertion. We arrive at the limit of what we can learn from the interviews and the written consulted sources at the historical level. From this point, the “trace” gets lost. A detailed field study in East Africa appears necessary to clarify more broadly these relations or connections.

Epilogue

As we have seen, if the *Zunûj* of Eastern Arabia constitute probably a heterogeneous group of people maybe not totally native from the Mrima region given the difficulty to trace their provenance after the slavery Era, their *leiwah* possession rite practice expresses the “traces” of their African cultural background and history²⁰. Thus, we can estimate that the *ramsat-al-leiwah* is a cultural expression, even if it is not completely verbalized by the *Zunûj* regarding to their particular history in Eastern Arabia (Sebiane 2015a). It does not reflect a non-conceptualization of their history on their part. It is appropriate to consider that it is through the organization of their ritual and its realization that this history is sketched. As we have seen, to the extent that we find common traits in terms of musical stages, spirits names, musical instruments names and morphology, but also in term of symbolic dimension: (1) ritual therapy; (2) agricultural celebration; (3) entertainment dance. We can consider that we are not in the presence of a fortuitous phenomenon. For the *Zunûj*, these elements are inextricably linked to their *ramsat-al-leiwah* practice. It implies that their ritual may appear as the perpetuation of “symbolic value” shared within the Swahili society more than a century ago and despite the

20 See E. Alpers point of view (Alpers 2000, 83) mentioned in the introduction to this article.

break in the cultural and material links between the both populations since that time.

Indeed, the hypothesis developed here is not unfounded given that the *Zunûj* possession ritual practice structured around three distinctive dances/musical stages seem neighbours -if they share also the same cultural substratum- with three known dances of different Swahili groups of the Mrima region and dedicated to particular social functions among the Mijikenda society. Following this finding, it should be emphasized that it is not possible to affirm that the *leiwah* practice in Eastern Arabia reflects a specific foreign “cultural identity” or “origin” as we can see through the few attempts to solve this problematic in the Gulf nation-states. The *leiwah* ritual complex, including the *ramsat-al-leiwah* and the *leiwah* entertainment dance, probably carry some information that the *Zunûj* consider relevant to maintain their social organization as a native and specific cultural group alongside the other local cultural groups such as the Arabs, Persians, Kutchi, Banyans and Baloch. The *Zunûj* discourses never express that they consider themselves as an exogenous East African cultural group grafted in eastern Arabian societies. This appears to indicate that the identity dynamic among the *Zunûj* today, is not specifically related to Africa and what it represents as a cultural reference, as we can see among some other groups of slave descendants in the western world.

In a broader perspective, the *ramsat-al-leiwah* and all the meanings which it underlies appears partly as a synthesis of various contributions from different East African cultural groups. It is, therefore, likely that this realization results from complex processes of borrowing and appropriation – as Linda Giles’s notion of permeability (1999, 148) suggests it - involves both “symbolic values” (as we saw it), but also artefacts (as the instrumentation for example). The meaning has been probably transformed according to specific statutory

conditions of the *Zunûj* during the slavery era as well as the dominant cultural space and the new natural environment which surrounds them. In this summary, we can perceive how the *Zunûj* adapted their way of thinking and acting since their settlement in Eastern Arabia. The *leiwah infrastructure*²¹ as a particular cultural expression is a subject to the fact that "The own of the Culture is to mutate and to be transformed" (Jullien 2016, 5, 45). Everything suggests that if the *leiwah* of the *Zunûj* sketches some aspects of its past, it always stays in interaction with its present. This finding invites us to explore more broadly how it is established in Eastern Arabia and how it can become something else in terms of its significations through time. This opens a very different perspective to the study of musical or ritual objects in context of cultural transfer in Eastern Arabia following the *leiwah* example.

To go even further, I endorse Godelier's (2009, 60) view of the importance of anthropology also valid for ethnomusicology which perfectly summarizes the approach developed in this case study: "The anthropology is necessary more than ever in the world we live in. Practiced in the field by being conscious of the place we occupy there, and by leading systematic long-lasting investigations, with the cooperation and the intelligence of those among whom we came to live and to work, by submitting its methods, its analyses and its conclusions in a permanent critical reflection, the anthropology is an essential discipline to understand one can better the globalised world in which we live and shall continue to live". This approach of the Mankind societies associated to a critical historical perspective in the *longue durée* allows to lift the veil of phenomena at work escaping to the immediate understanding. In other words, if it is possible to envisage the underlying history of the *Zunûj* possession rite in Eastern

21 I mean by "infrastructure", all of the hidden or obscure facts underlying a perceptible reality. See also Merleau-Ponty (1945, 65).

Arabia and its *cultural influences* after almost half a century of questioning, it results from the listening with understanding of the concerned first ones: the *Zunûj*. It is clear for our comprehension at this stage that their *leiwah* takes its sources beyond Eastern Arabia and that its history is not yet finished.

References

Al-Fares, Mohammad Fares. 2000. *Al-awdâ' al-iqtissadiyyah fi imârât as-sâhil (Dawlat al-imârât al-'Arabîyya al-Muttahida hâliyyan) 1862-1965* [The Economic conditions in the Emirates coast (the nation of the current UAE) 1862-1965]. Abu Dhabi: Emirates Center for Strategic Studies and Research.

Allen, John. W. T. and Bin Mwinyi Bakari Mtoro. 1981. *The customs of the Swahili people: the Desturi za Waswahili of Mtoro bin Mwinyi Bakari and other Swahili persons*. Berkeley: University of California Press.

Al-Khan, Waheed A. 1989. *Mûsiqa al-laywah fi-l-khalij* (The laywah music in the Gulf). Doha: Markaz al-turâth al-sha'bi li-duwal al-khalij al-'arabi (The Arab Gulf States Folklore Centre).

_____. 1994. The Leewah in Bahrain as an art form: A textual analysis of the Leewah Dance- Songs. *Al-Ma'thûrât al-sha'biyya* (Popular Heritage) 21: 7-29. Doha: The Arab Gulf States Folklore centre.

Alpers, Edward A. 2000. Recollecting Africa: Diasporic Memory in the Indian Ocean World. Special Issue on the Diaspora, *African Studies Review* 43 (1): 83-99.

Al-Zein, Amira. 2009. *Islam, Arabs and the Intelligent World of the Jinn*. Contemporary Issues in the Middle East. Syracuse: Syracuse University Press.

Askew, Kelly. 2002. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press.

Bacuez, Pascal. 2007. Djinns et sorcellerie dans la société swahili, *Journal des africanistes* 77 (1): 7-27.

_____. 2008. *Les Djinnns dans la société swahilie : hybridité et entre-deux*. unpublished.

Barth, Fredrik. *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Oslo: Universitetsforlaget, 1969.

Khalifa, Aisha Bilkhair. 2006. African influence on culture and music in Dubai. *International Social Science Journal* 58: 227–235.

Bornand Sandra, and Cécile Leguy. 2013. *Anthropologie des pratiques langagières*. Paris: Armand Colin.

Braudel, Fernand. 1958. Histoire et Sciences sociales: La longue durée. *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 13e année (4): 725-753.

_____. [1969] 2013. *Écrits sur l'histoire*. Paris: Champs-Flammarion.

Burton, Richard. 1860. *The Lake Regions of Central Africa a Picture of Exploration*. New York: Harper & Brothers Publishers.

Campbell Carol A., and Carol M. Eastman. 1984. Ngoma: Swahili Adult Song Performance in Context. *Ethnomusicology* 28 (3): 467-493.

Castro Buendía, Guillermo. 2014. Música e historia del Zapateado. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa* 7(8): 22-37.

Christensen Dieter, and Salwa El-Shawan Castelo-Branco. 2009. *Traditional Arts in Southern Arabia Music and Society in Sohar*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, Intercultural Music Studies (14).

Deutsch, Jan Georg. 2006. *Emancipation without Abolition in German East Africa (c.1884-1914)*. Oxford: James Currey.

Duwîb, Khalifa. 1982. *Aghânî al-a'râss fi dawlat al-imârât al-'arabiyyah al-muttahidah* [The weddings songs in the UAE nation]. Abu-Dhabi: Wizârat al-i'lâm wa-t-thaqâfah [Ministry of Information and Culture].

Eastman, Carol M. 1971. Who Are the Waswahili? *Journal of the International African Institute* 41 (3): 228-236.

_____. 1986. Nyimbo za Watoto: The Swahili Child's World View. *Ethos* 14 (2): 144-173.

Fair, Linda. 1996. Identity, Difference, and Dance: Female Initiation in Zanzibar, 1890 to 1930 , *Frontiers: A Journal of Women Studies* 17 (3) : 146-172.

Galaty John, Leavitt John. 1991. Culture. In *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, edited by Pierre Bonte, and Michael Izard, 190-196. Paris: Presses Universitaires de France

Giles, Linda L. 1987. Possession Cults on the Swahili Coast: A Re-Examination of Theories of Marginality. *Journal of the International African Institute* 57 (2): 234-258.

_____. 1995. Sociocultural Change and Spirit Possession on the Swahili Coast of East Africa. *Anthropological Quarterly, Possession and Social Change in Eastern Africa* 68 (2): 89-106.

_____. Spirit Possession & the Symbolic Construction of Swahili Society. In *Spirit Possession. Modernity & Power in Africa*, edited by Heike Behrend, and Ute Luig, 142-164. Madison: The University of Wisconsin Press, 1999.

Godelier, Maurice. 2009. *Communauté, société, culture, trois clefs pour comprendre les identités en conflits*. Paris: CNRS Edition.

_____. [2007] 2010. *Au fondement des sociétés humaines : ce que nous apprend l'anthropologie*. Paris: Flammarion.

Handal, Fâlih. 1995. Al-tarkib al-sukkâni li-mujtama' al-Imârât fi marhalat mâ qabla al-naft [The demographic structure of the UAE society before the oil period]. *Dirâsât fi mujtama' al-Imârât* [Studies on Emirates society] 11: 339-355.

Hassan, Shéhérazade Qassim. 1980. *Les instruments de musiques en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle*. Paris: EHESS (Cahiers de l'Homme).

Hopper, Matthew S. 2006. *The African presence in Arabia: Slavery, the world economy, and the African Diaspora in Eastern Arabia, 1840- 1940*. PhD diss., University of California.

Ingrams, William H. [1931] 2007. *Zanzibar: its history and its peoples*. London: Stacey International.

Jullien, François. 2016. *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Paris: l'Herne.

Kazimirski de Biberstein, Albert. 1860. *Dictionnaire Arabe-français, tome I & II*. Paris: Maisonneuve et Cie.

Krapf, Johann L. 1882. *Dictionary of the Suahili language*. London: Trübner & Co.

Kiraithe, Jacqueline. M., and Nancy. T Baden. 1976. Portuguese influences in East African languages. *African studies* 35(1): 3-31.

Le Guennec-Coppens, Françoise. 1980. *Kenya: musique de mariage à Lamu, LP*. Paris: Selaf/Orstom.

_____. 2002. Les Swahili : une singularité anthropologique en Afrique de l'Est. *Journal des Africanistes, Afrique-Arabie, d'une rive à l'autre en mer Erythrée* 72 (2): 55-70.

Lenselaer, Alphonse. 1983. *Dictionnaire Swahili-français*. Paris: Karthala.

Livingstone David, and Charles Livingstone. 1866. *Exploration du Zambèse et de ses affluents et découverte des lacs Chiroua et Nyassa: 1858-1864*. Paris: Hachette.

Lorimer, John G. 1907. *The Gazetteer of the Persian Gulf: Oman and Central Arabia, tome I & II*. Calcutta: Superintendent Government Printing.

Lovejoy, Paul E. 2000. *Transformations in Slavery: A History of Slavery in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

Madan, Arthur C. 1903. *Swahili-English dictionary*. Oxford: The Clarendon Press.

Mbangale, Machozi Tshopo. 2008. Estudo morfológico dos empréstimos portugueses integrados no suaili. *Africanologia 1, Revista Lusófona de Estudos Africanos*.

Medard, Henry. 2013. La plus ancienne et la plus récente des traites: panorama de la traite et de l'esclavage en Afrique orientale et dans l'océan Indien. In *Traites et esclavages en Afrique orientale et dans l'océan Indien*, edited by Henry Medard et. al., 65-118. Paris: Karthala.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Miles, Samuel Barrett. 1919. *The countries and tribes of the Persian gulf*, vol. 1&2. London: Harrison & Sons.

Montigny, Annie. L'Afrique oubliée des noirs du Qatar, Afrique-Arabie. D'une rive à l'autre en mer d'Erythrée. *Journal des Africanistes* 72 (2): 214-225, 2002.

Nicolini, Beatrice. 2006. The Makran-Baluch-African Network in Zanzibar and East Africa during the XIXth Century. *African and Asian Studies* 3-4 (5): 347-370.

Orchardson-Mazrui, Elizabeth. 1998. Expressing Power and Status through Aesthetics in Mijikenda Society. *Journal of African Cultural Studies* 11 (1): 85-102.

Palgrave, William Gifford. 1865. *Personal Narrative of a Year's Journey through Central and Eastern Arabia (1862-1863)*, vol. I & II. London: Macmillan & Co.

Prins, Adriaan Hendrik Johan. 1967. *The Swahili-speaking Peoples of Zanzibar and the East African Coast. Ethnographic Survey of Africa. East Central Africa*, Part XII. London: International African Institute.

Qayed, Hassan. n.d. *Bâdiyât al-imârât, taqâlid wa 'âdât*, [The desert of the UAE, traditions and customs], Abû Dhabi: Muassasat Al-ittihâd lil-nashr wat-tawuzi' [Al-Ittihad Institution for the press, publishing and distribution].

Racine-Issa, Odile. 2001. Le mwaka de Kojani-Pemba. *General Linguistics, African Language and Culture in Historical Perspective Essays* 38 (1-4): 199-229.

Rechenbach, Charles W. 1967. *Swahili-English Dictionary*. Washington: The Catholic University of America Press.

Rouget, Gilbert. 1980. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard.

Rovsing-Olsen, Poul. 1967. La musique Africaine dans le golfe Persique, *Journal of the International Folk Music Council* 19: 28-36.

_____. 2002. *Music in Bahreïn, Traditionnal music of the Arabian Gulf*. Aarhus/Bahrain: Aarhus University Press.

Sacleux, Charles. 1939. *Dictionnaire Swahili-Français*. Paris: Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie.

Sebiane, Maho. 2004. *Fann al-leiwah: une tradition musicale dans le cadre associatif de Dubai*. Master thesis, Université Paris-X Nanterre.

_____. 2007. Le statut socio-économique de la pratique musicale aux Émirats arabes unis: la tradition du leiwah à Dubai. *Chroniques yéménites* 14: 117-135.

_____. 2011. La patrimonialisation des musiques traditionnelles aux Émirats Arabes Unis : état des lieux et enjeux d'une politique culturelle en mutation (1971-2010). *MUSICultures* 37: 61-74.

_____. 2015a. *L'invisible : esclavage, sawahili et possession dans le complexe rituel leiwah d'Arabie orientale (Sultanat d'Oman - Émirats Arabes Unis)*. Phd diss., Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

_____. 2015b. Entre Afrique et Arabie : les esprits de possession sawâhili et leurs frontières. *Journal des Africanistes* 84 (2), 2014 : 48-79.

Shawqî, Yûsuf, and Dieter Christensen. [1989]1994. *Dictionary of Traditional Music in Oman*. Intercultural Music Studies 6. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag Wilhelmshaven.

Sheriff, Abdul. 1987. *Slaves, Spices & Ivory in Zanzibar: Integration of an East African Commercial Empire into the World Economy, 1770–1873*. London: James Currey.

Skene, Robert. 1917. Arab and Swahili Dances and Ceremonies. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 47: 413-434.

Stone, Ruth M. 1985. Oman and the African Diaspora in song, dance and aesthetic expression, The complete documents of the International Symposium on Traditional Music in Oman, Muscat. *The Omani Centre for Traditional Music*: 53-66.

Stokes, Martin, ed. 1994. *Ethnicity, Identity and Music: the Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.

Southgate, Mino. 2009. The Negative Images of Blacks in Some Medieval Iranian Writings. *Iranian Studies* 17 (1): 3-36.

Thomas, Bertram. 1931. *Alarms and Excursions in Arabia*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.

_____. 1932. *Arabia Felix: Across the "Empty Quarter" of Arabia*. New York: Charles Scribner's Sons.

Topp Fargion, Janet. 2002. The Music of Zanj: Arab-African crossovers in the music of Zanzibar. *Journal des africanistes* 72 (2): 203-212.

UNESCO. 1980. *Historical relations across the Indian Ocean, Report and papers of the meeting of experts at Port Louis, July 1974*. Mauritius: UNESCO.

Vernet, Thomas. 2009. Slave trade and slavery on the Swahili coast (1500-1750). In *Slavery, Islam and Diaspora*, edited by Behnaz A. Montana, Ismael M. Mirzai, and Paul E. Lovejoy, 37-76. Trenton: Africa World Press.

_____. 2013. Avant le giroflier. Esclavage et agriculture sur la côte swahilie, 1590-1812. In *Traites et esclavages en Afrique orientale et dans l'océan Indien*, edited by Henry Medard et. al. 245-306. Paris: Karthala.

Velten, Carl. 1903. *Desturi za Wasuaheli na khabari za desturi za sheri'a za Wasuaheli*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Wellsted, James Raymond. 1838. *Travels in Arabia*, vol. 1 & 2. London: John Murray, Albemable-Street.

UMA ANÁLISE MULTI-PERSPECTIVA DE DADOS VIDEOGRÁFICOS SOBRE A PERFORMANCE DE POSSESSÃO ESPIRITUAL NO *VODU* DOMINICANO¹

Yvonne Schaffler
Medical University of Vienna
yvonne.schaffler@meduniwien.ac.at

Bernd Brabec de Mori
University of Music and Performing Arts
bernd.brabec@kug.ac.at

Resumo

O artigo trata da possessão espiritual durante celebrações públicas de *Vodu* no sudoeste da República Dominicana. Por meio da análise de materiais videográficos arquivados no *Phonogrammarchiv* da Academia Austríaca de Ciências, as características do *Vodu* Dominicano são descritas a partir de três perspectivas interconectadas, com ênfase especial na representação do divino. Entre essas perspectivas estão o ponto de vista da pesquisadora, uma antropóloga médica, bem como as interpretações de um especialista local na performance desse gênero e as percepções e associações de um musicólogo que trabalha no *Phonogrammarchiv* da Academia Austríaca de Ciências, preparando a coleção para depósito e eventual acesso ao arquivo pelos clientes. Com base nessas múltiplas perspectivas, o artigo apresenta uma descrição detalhada da possessão espiritual, incluindo uma perspectiva mais ampla que faz referência a questões teóricas de diferentes áreas culturais e disciplinas de pesquisa, e finalmente explora o que constitui uma performance de possessão bem sucedida.

Palavras-chave: Possessão espiritual, República Dominicana, Performance, Multiperspectividade.

1 Traduzido por Paula Zimbres (UNB).

Abstract

The article is concerned with spirit possession during public Vodou celebrations in the Southwest of the Dominican Republic. By analyzing videographic material archived at the *Phonogrammarchiv* of the Austrian Academy of Sciences, features of Dominican Vodou are described from three interlocking perspectives, with particular emphasis on the enactment of the divine. These perspectives include the view of the researcher, a medical anthropologist, as well as the interpretations of a local specialist in the performance of the genre, and the perceptions and associations of a musicologist working at the *Phonogrammarchiv* preparing the collection for deposit and eventual access by archive patrons. Based on this multiperspectivity, the article provides a detailed description of spirit possession, including a wider perspective by referring to theoretical issues from different cultural areas and research disciplines, and it finally explores what constitutes a successful possession performance.

Keywords: Spirit Possession, Dominican Republic, Performance, Multiperspectivity.

1 Introdução

O presente artigo analisa materiais videográficos sobre rituais de possessão na República Dominicana. O material coletado foi gerado para fins metodológicos no contexto de um projeto mais amplo sobre “Modos e Função da Possessão Espiritual”, financiado pelo Fundo Austríaco para a Ciência, e arquivado no *Phonogrammarchiv* da Academia Austríaca de Ciências.² O objetivo

2 Yvonne Schaffler gostaria de agradecer ao Fundo Austríaco para a Ciência (FWF; projeto T525-G17) por financiar sua pesquisa desde 2011. Ambos os autores agradecem também ao *Phonogrammarchiv* por arquivar nossas gravações em vídeo e áudio desde 2001, por nos fornecer equipamentos de gravação e aconselhamento técnico, e por nos convidar para contribuir com o número atual do Anuário do *Phonogrammarchiv*, *International Forum on Audio-Visual Research*.

deste trabalho é apontar as características mais proeminentes do *Vodou* Dominicano durante celebrações públicas em termos de sua estrutura e fenomenologia, com ênfase especial na prática da possessão espiritual, a partir de três perspectivas complementares baseadas em três áreas de conhecimento diferentes. Um objetivo secundário é descrever algumas características do próprio material e as circunstâncias nas quais foi produzido como informação de base para pesquisadores que pretendam usar o material para pesquisas futuras.

Após alguns comentários introdutórios sobre o contexto etnográfico, apresentaremos (i) uma análise do ponto de vista da pesquisadora e coletora do material em vídeo, uma antropóloga médica. Primeiro, ela descreve a pesquisa subjacente e discute alguns aspectos metodológicos. Em seguida, ela apresenta uma tipologia dos comportamentos e interações durante a possessão em celebrações públicas de *Vodou* com base no paradigma dos estados alterados de consciência. Subsequentemente, apresentaremos (ii) uma visão local dando espaço à interpretação de José,³ praticante de longa data do *Vodou* Dominicano. Enquanto assistia e refletia sobre o material coletado durante sessões semanais juntamente com a pesquisadora, pediu-se que José explicasse o significado cosmológico daquilo que podia ser visto durante os rituais gravados. Além disso, comentou sobre conceitos locais de força espiritual, conhecimento, motivação e autenticidade que ele interpretou a partir da observação de situações específicas do comportamento de possessão.⁴ Finalmente, (iii) um musicólogo que arquivou o material e criou um registro de conteúdo apresentará as suas interpretações. Ele próprio vem trabalhando no

3 A proteção de dados em conformidade com a declaração de Helsinque e com o comitê de ética responsável em Viena não permite que o nome verdadeiro de José seja revelado. De outra forma o considerariamos o terceiro autor do presente trabalho.

4 Todos os comentários feitos por José foram coletados e transcritos pela pesquisadora.

contexto da antropologia médica, conduzindo trabalho de campo sobre canções de cura e feitiçaria nas planícies Amazônicas ocidentais. Além disso, ele já conhecia a pesquisadora desde colaborações acadêmicas anteriores, e havia trabalhado no arquivo das suas gravações de áudio de viagens de campo à República Dominicana (2003-2006) anteriores. Seu ponto de vista baseia-se na intenção de compreender o que acontece nas gravações em termos muito gerais para tornar o material acessível à clientela do arquivo.

1.2 Fundo etnográfico

O *Vodu* é uma tradição da diáspora Africana composta de elementos das religiões Africanas, do catolicismo e do espiritismo Europeu. É praticado nos dois países localizados na Ilha de Hispaniola: a República Dominicana, em outros tempos colonizada principalmente pela Espanha, e a nação adjacente do Haiti, anteriormente colônia Francesa (Deive 1996 [1975]). Devido à troca de conhecimentos entre praticantes de *Vodu* de ambos os países, a tradição do *Vodu* Dominicano é influenciada pela do Haiti, mas os praticantes consideram a sua religião um caminho diferente, referido como *Las 21 Divisiones*. Quanto à diferença entre as duas tradições, *Las 21 Divisiones* (ou *Vodu* Dominicano) não é tão popular na República Dominicana quanto o *Vodu* no Haiti, e não possui uma estrutura tão rígida. Há apenas alguns centros (altares) abertos e acessíveis, e os praticantes conduzem cerimônias e manifestam os espíritos (*misterios*) de formas bastante flexíveis (Davis 1987).

1.2 Possessão espiritual

A possessão espiritual tem um papel importante no *Vodu*, assim como em muitas outras religiões do mundo (Boddy 1994;

Bourguignon 1973). Uma vez que um espírito descende sobre um praticante, acredita-se que o corpo do praticante é usado pela entidade como meio de expressão, resultando em uma alteração transitória de identidade em que a identidade normal do indivíduo é temporariamente substituída pela do espírito. Acredita-se que os espíritos sejam capazes de fazer profecias sobre eventos ou situações futuras relacionadas ao possuído, também chamado “*Cavalo do espírito*” (*caballo de misterio*). De acordo com a tradição local, os praticantes não tem lembranças do que ocorreu durante um episódio de possessão e, de fato, quando o espírito possuinte deixa o corpo, o *Cavalo* sente-se exausto e se pergunta o que aconteceu durante sua ausência. Embora a possessão possa ser uma experiência cansativa, os voduístas a veem como uma habilidade inata e um sinal de eleição.

O conceito de “força espiritual” (*fuera espiritual*) é central para a compreensão local da possessão espiritual. A força espiritual é aquilo que conecta o reino espiritual com a humanidade e o que perpassa lugares, objetos e humanos quando se tornam bases para os espíritos. Por vezes é descrita como uma corrente de energia, como algo que, nas palavras de um *Cavalo*, sente-se como se “entrasse em você pelos pés, depois o toma pela barriga, depois sobe para a sua cabeça; te deixa tonto e depois você cai, você perde a cabeça.” A força espiritual está associada a sensações corporais tais como calafrios, arrepios ou sensações na região do estômago, que podem tanto marcar o início da possessão quanto indicar um estado de “ser tocado pelos espíritos.” Este último é imaginado como um estado de proximidade aos espíritos, também chamado estado de “visão clara” (*vista clara*), durante o qual um indivíduo pode receber informações importantes que normalmente não estão disponíveis aos humanos.

1.3 Celebrações Voduístas

Cavalos (*caballos*) experientes que possuem um altar e organizam rituais de *Vodu* são conhecidos localmente como *servidores*. Estes podem invocar a possessão espiritual em ambas em situações públicas ou mais privadas. Celebrações públicas (*fiestas de misterios, maní* ou *velaciones*) servem para honrar os espíritos e envolvem tambores e cânticos. Podem ser celebrações periódicas relacionadas ao(s) principais espírito(s) (*misterio de cabeza*) de um Servidor, normalmente associadas à data da morte e ascensão aos céus de um Santo, ou pautadas como pagamento de uma promessa pessoal a um Santo que tenha respondido aos pedidos de ajuda de alguém. Tipicamente, depois de aberta a cerimônia com orações, os voduístas invocam os espíritos proferindo mais orações, versando libações, borrifando perfumes e começando a dançar quando os percussionistas iniciam um ritmo agitado. Enquanto os toques dos tambores se intensificam, também se intensificam os movimentos dos dançarinos, que se perdem no ritmo e no aroma profundo do incenso e do perfume. Para garantir que uma *fiesta* tenha vários momentos de possessão tornando-a “quente,” o organizador normalmente convida outros Servidores que sejam reconhecidos por sua capacidade de manifestar espíritos. Esses Servidores, que são ao mesmo tempo líderes espirituais (*trancos*), trazem seus noviços (*ramas*), a quem oferecem mentoria espiritual. Assistentes dos rituais (*plazas*) ajudam a manifestar os espíritos invocando-os com instrumentos rituais, orações e oferendas. Entre os convidados de uma *fiesta* estão ainda muitos dos clientes do organizador, que são devotos dos espíritos celebrados, bem como vizinhos e espectadores cuja relação com os espíritos não é tão próxima. Embora tais espectadores normalmente não têm intenção de manifestar os espíritos, ainda assim é possível que os espíritos “montem” neles espontaneamente. Uma celebração é

lembrada como bem sucedida quando muitas possessões acontecem simultaneamente – quanto mais adiantada a hora, mais espirituosa a atmosfera. As *fiestas*, especialmente, também têm fins publicitários. A proprietária, que é também a principal organizadora de uma *fiesta*, exibe publicamente sua relação íntima com os espíritos, e, ao mesmo tempo, seus devotos e possíveis novos clientes aproveitam a oportunidade para entrar em contato com os espíritos e participar de um espetáculo divertido. Outros tipos de cerimônia têm a finalidade de fazer o luto pelos mortos (*rezo*), penitência ou indução ao culto (*bautismo*).⁵ Para sessões que têm como finalidade resolver problemas pessoais, apenas Servidores e noviços são convidados, e os espíritos são invocados para “trabalhar com” e não para dançar e celebrar; conseqüentemente, as suas ações visam lidar com as preocupações do seu devoto de forma direta.

2 Desde a perspectiva do pesquisador

2.1 Metodologia e marco teórico

A observação verificável oferece uma base sólida para o conhecimento analítico do mundo, permitindo a descrição detalhada, a observação de atividades simultâneas e possibilitando superar o problema da capacidade de atenção limitada. Gravações em vídeo podem chamar a atenção para processos que não foram percebidos à primeira vista, ou seja, durante a participação no evento a ser estudado. Além disso, a videografia permite a observação repetida dos dados gravados, o que facilita uma abordagem microanalítica de sequências de ações (Knoblauch 2000, 169). Teorias do conhecimento e da ação são fundamentadas sobre evidências empíricas, e

5 Para uma distinção e descrição mais detalhada dos acontecimentos, ver Piper (2012, 197-218).

generalizações são feitas a partir de registros de atividades específicas, que ocorrem naturalmente (Jordan and Henderson 1995).

No nosso atual projeto, a videografia foi conduzida em conjunção com o trabalho de campo etnográfico. Os registros, com duração de mais de 31 horas, foram coletados durante três episódios de trabalho de campo em sua maior parte em ambientes urbanos no sudoeste da República Dominicana entre 2009 e 2012, sobre um período de cerca de dez meses. No total, 113 ocorrências de possessão espiritual foram registradas, 59 das quais foram completamente filmadas do início ao fim. Embora este artigo foca a possessão espiritual durante celebrações públicas, deve-se notar que outros tipos de eventos também foram registrados, tais como peregrinações, ritos de iniciação e cerimônias privadas. Especialmente na etapa inicial da pesquisa, filmei qualquer tipo de ação ritual disponível com o objetivo de me familiarizar com o *Vodú* de forma geral. Mais tarde, meu interesse concentrou-se sobre o registro de interações entre pessoas possuídas e outros participantes dos rituais em detrimento da gravação de cerimônias inteiras. Ao ainda restringir o meu interesse de pesquisa, comecei a me especializar na possessão inicial, ou seja, na possessão por indivíduos inexperientes, segmentando estes fenômenos em possessão inicial que causa ou não causa sofrimento (ver p.ex. Schaffler 2012, 2013). De forma a fazer essa distinção, baseei-me também em entrevistas biográficas. Ao analisar estas entrevistas, escolhi alguns indivíduos para estudo de caso,⁶ e daí em diante concentrei-me neles mais do que em outros. No que diz respeito à análise dos vídeos, os parâmetros analíticos das interações selecionadas foram direcionados para o foco da atenção, a mímica facial e linhas de visão, posturas corporais e distâncias entre os atores. Além disso, o posicionamento

6 Essas histórias biográficas serão apresentadas e analisadas em uma obra futura de Schaffler.

no espaço bem como a formação de grupos e as mudanças sofridas por um grupo ao longo da interação, tornaram-se preocupação central.

Na literatura, a possessão é muitas vezes descrita como um estado alterado de consciência ou transe (dissociação; ver Bourguignon, 1973,1976; Klass 2003; Rouget 1985). Transe de possessão se refere a uma alteração temporária da consciência caracterizada por mudanças comportamentais e pela substituição do senso habitual de identidade pessoal por aquela de um espírito (Cardena et al. 2009). A seguir, delinearei algumas das minhas observações sobre o comportamento de possessão, baseadas nas filmagens de celebrações públicas.

Entre os fatores que moldam o comportamento de possessão estão o tempo, a experiência, a personalidade do espírito e demandas emergentes do ambiente ritual, mas também variações na profundidade do transe em um contínuo entre leve transe, de um lado, e dissociação profunda, de outro. Ampliarei aqui o que já foi observado por Bourguignon (1976: 40).

2.2 Fatores que moldam o transe comportamental de possessão

2.2.1 Tempo

Os procedimentos da possessão, em geral, mudam perceptivelmente entre o seu início e seus episódios ulteriores, quando vários processos simbólicos são realizados. Antes da chegada do espírito, o olhar da pessoa prestes a ser possuída se volta para dentro. Convulsões iniciais sinalizam um espírito que se aproxima e por vezes são acompanhadas por gemidos. Enquanto a transição de um estado normal para o transe de possessão envolve uma atitude introspectiva com pouca consciência do ambiente circundante e, por

vezes, com comportamento convulsivo, nas etapas seguintes de uma possessão, de acordo com a mitologia, o espírito se manifesta inteiramente na mente da pessoa possuída (fig. 1).⁷ Este estágio é caracterizado por um comportamento extrovertido e mais organizado, e por uma percepção aumentada do ambiente. Durante esse segundo estágio, a pessoa possuída realiza ações simbólicas tais como a saudação do altar, a benção da soleira da porta, assim como a oração, canto, dança, gestual, e emoções específicas do espírito incorporado. Em um terceiro estágio, ela interage com outros participantes do ritual, fazendo saudações rituais e erguendo a jarra ritual que lhe é oferecida. Além disso, ela pode expressar cuidado empático com os outros por meio do toque de mãos ou de aconselhamento espiritual (ver fig. 2). Entretanto, a interação com outros participantes do ritual pode também envolver a crítica verbal ou, muito raramente, até mesmo casos de ataques físicos. Esse estágio de interação é seguido por outro estágio de ação simbólica, envolvendo gestos de adeus, e levando ao fim da possessão. Episódios de possessão envolvendo todos os estágios (transição-ação simbólica-interação-ação simbólica) só podem ser observados entre os praticantes de longo prazo plenamente iniciados.

7 No Candomblé brasileiro, o processo de transição é chamado de *irradiação*, e é descrito com características semelhantes (Frigerio 1989; Halloy 2012a, 2012b).



Fig. 1: Hábil manifestação do espírito *Santa Marta la Dominadora* ou *Lubana* durante uma celebração pública. Foto de Jorge Vicioso.

2.2.2 Personalidade mitológica

Boa parte do comportamento da pessoa possuída depende de qual personalidade mitológica imagina-se ter adentrado o seu corpo. Assim, a categoria (*división*) a que o espírito possuinte pertence define se o possuído vai seja progredir pelos estágios descritos acima ou não apresentará muito comportamento ritualizado. Este último caso ocorre por vezes com espíritos “Indígenas” que tendem a resistir à cooperação com outros participantes do ritual pela sua suposta selvageria e “falta de cultura.”⁸ Além disso, espíritos do grupo *petró* podem parecer raivosos, esquentados e frenéticos e, da mesma forma, resistir à cooperação, pelo menos enquanto não forem apaziguados

8 Para uma descrição mais detalhada do conceito de “Espírito Indígena” ver Schaffler (a ser publicado).

com oferendas e promessas. De forma geral, espíritos femininos se expressam de forma gentil e sua presença é mais sutil e tranquila nos seus movimentos. Espíritos masculinos tendem a ser operados de forma mais energética, e surgem mais fortes e até mesmo agressivos na sua natureza; a sua presença é mais visível nas ações do possuído. Há espíritos que caem aos prantos quando se manifestam (*La Virgen Dolorosa* ou *Metresilí*),⁹ e outras tendem ao flerte (*Santa Ana* ou *Anáisa*) ou a travessuras e mau comportamento (*San Expedito* ou *Guedé Limbó*). Alguns espíritos surgem como crianças pequenas que querem doces e brinquedos e choram em voz alta se seu desejo é negado (*Santo Niño Jesus de Atocha* ou *Candelito*).



Fig. 2: O espírito *Guedé Luis* (direita) voltando-se para uma visitante. Foto de Yvonne Schaffler.

- 9 La Virgen Dolorosa e Metresilí fazem referência ao mesmo ser espiritual com dois nomes diferentes, um nome católico e um nome de *mistério*, ambos intimamente relacionados pelo sincretismo religioso (Piper 2012, 123-131; Schaffler 2009, 49-68). Portanto, daqui em diante a maior parte dos espíritos são mencionados com seus dois nomes.

2.2.3 (In)experiência

A qualidade da possessão depende fortemente do nível de experiência da pessoa possuída. O comportamento de possessão de uma pessoa inexperiente não tem organização e por isso é referida como possessão selvagem (*caballo lobo*, literalmente “*Cavalo-lobo*”).¹⁰ Se alguma ação simbólica exista, ela é apenas sugerida, e um cuidado empático é mais bem necessitado pelo possuído do que oferecido aos outros. Um *Cavalo* Espiritual inexperiente tende a não ter controle, desde não acertar o momento da sua possessão, até o de entrar em possessão apenas por um curto período (ver fig. 3). Ela pode cair no chão ao que pareceriam ser convulsões, às vezes se debatendo violentamente. Os assistentes dos rituais lhe ajudarão a recuperar o equilíbrio.



Fig. 3: Noviça ao Vodú durante "possessão selvagem." Foto de Jorge Vicioso.

10 Falei do *caballo lobo* por exemplo em Schaffler (2012, 2013).

Há uma tendência que as pessoas inexperientes em transe de possessão dissociam-se durante os primeiros estágios de uma *fiesta*, quando ainda há poucos participantes presentes e nenhum destes esteja ainda embriagado. Isso permite que recebam o máximo de apoio dos assistentes de rituais. Além disso, na maior parte do tempo, participantes leigos também parecem observarem-se cuidadosamente de forma a minimizar o risco de lesões durante episódios de transe. Se surgirem indicações de que uma pessoa está prestes a cair em um transe de possessão possivelmente violento, os espectadores abrem os braços, por exemplo, para evitar que a cabeça da pessoa em transe bata na parede. Além disso, pessoas em transe violento são muitas vezes cercadas por uma parede de pessoas que assim impedem que elas caiam ou se machuquem de outra forma. Aqueles que experimentam emoções negativas enquanto são *montados* pelos espíritos são apaziguados com gestos ternos.

2.3 Experiência ideal

Indivíduos plenamente iniciados e experientes frequentemente dispõem do que denominarei habilidade em possessão. Sua performance tende a coincidir com uma atmosfera de energia, e conta com um alto grau de apoio dos assistentes de rituais, dos tocadores de tambores e do grupo como um todo. Quando uma pessoa possuída está totalmente imersa em seu papel espiritual, sua performance cria foco. Os tocadores de tambores voltam a sua atenção para ela e apoiam a sua ação executando os cantos e ritmos correspondentes. Além disso, membros do grupo circundante tendem a focar a sua atenção sobre uma pessoa cujos movimentos são rápidos e carregados de significado religioso, com a sua consciência em paralelo fortalecendo a experiência de coesão do grupo. Quando o *Cavalo* atinge o centro da atenção e se sente encorajado

positivamente por todos os meios que o ambiente do ritual possa lhe oferecer, ela pode ceder ao que é descrito na psicologia como *flow*.¹¹ Durante esse tipo de experiência, a pessoa em transe “automaticamente” (não-conscientemente) e consistentemente realiza comportamento previamente observado, o qual para ela parece estar sendo movida por uma força externa.

2.4 Demanda excessiva

Um outro tipo de possessão atraiu a minha atenção por sua longa duração e sua intensidade variante. O que chamarei, daqui por diante, de “peça central de possessão” tende a ocorrer quando o salão já está lotado de convidados e devotos, um momento estrategicamente favorável para receber um máximo de atenção. A peça central de possessão é a possessão realizada pela própria organizadora de uma celebração pública, quando ele manifesta sucessivamente os espíritos honrados naquela ocasião. Esse tipo de possessão inclui saudações a um grande número de pessoas, distribuição de comida e possivelmente carregando objetos rituais com força espiritual. Quando o organizador realiza uma peça central de possessão, a sua atenção muitas vezes oscila entre o foco sobre o seu papel espiritual e as (re)ações do público. Tal performance – uma vez que manifestações espirituais muitas vezes se misturam – pode durar horas, talvez começando com atributos hábeis em possessão, mas notavelmente cedendo na intensidade de concentração ao longo do tempo. Quando a organizadora de uma *fiesta*, por exemplo, tenta prevenir que seja danificada a decoração do salão, ao instruir os seus assistentes, ou no caso em que simplesmente fique cansada por causa

11 O *flow* é uma variedade de transe que está relacionada a uma qualidade elevada de performance, e que exige um conjunto claro de objetivos e progresso, um retorno claro e imediato e confiança na capacidade do executante (Csikszentmihalyi 1990). Outros traços característicos da possessão competente são descritos em Schaffler (2015, no prelo).

da demanda excessiva do ritual, o seu estado de consciência alterada anterior pode temporariamente se transformar em um estado de consciência normal, e seu comportamento se tornar indistinguível daquele do cotidiano.

Esse fenômeno pode levar até mesmo ao fracasso do ritual, como aconteceu durante uma série de celebrações anuais, que eu pude filmar repetidamente, dedicadas a San Santiago (a entidade celebrada como Santo Católico) ou Ogún Balenyó (seu equivalente de raiz Africana): O organizador se sentia comprometido em celebrar em honra deste santo todo ano por causa da sua obrigação religiosa pessoal (*promesa*) com o santo, e continuou o fazendo quando a sua mãe morreu. Apesar da grande fama que tais celebrações tinham obtido enquanto a mãe do organizador ainda era viva, depois da sua morte ele não foi mais capaz de administrar ambas as suas obrigações como anfitrião e os requisitos performáticos implícitos. A sua performance cada vez mais pobre traduziu-se em decréscimo do apoio financeiro provido pelos devotos do altar. Consequentemente, o altar não podia mais ser decorado da forma mais distinguida, e havia menos comida e bebida para oferecer respectivamente aos visitantes e espíritos. Durante o banquete anual, os convidados expressavam a sua insatisfação ao não prestarem muita atenção na peça central de possessão do anfitrião, e ao zombarem das suas saídas de personagem, do revirar dos seus olhos, movimentos duros e gesticulação nervosa. A derrota de sua performance atingiu um ápice quando a banda de músicos zombou-se dele ao tocar nos momentos em que o espírito manifesto queria falar. E de forma contrária, se recusavam a tocar quando o espírito queria dançar, e muitos convidados expressavam em alto e bom som as suas dúvidas sobre a autenticidade da possessão. Quando fui filmar o evento pela última vez, o número de convidados tinha caído de centenas para somente alguns poucos.

3 Uma reação local ao material

A seção seguinte é dedicada à perspectiva de José, um praticante de longa data. Nascido em uma família de agricultores rurais em uma região remota do sudoeste da República Dominicana, sua carreira espiritual se iniciou cedo quando começou a ler cartas. Aos dezoito anos de idade, seu longo processo de iniciação no *Vodu* terminou com uma cerimônia formal de encerramento no Haiti. Na época em que frequentou sessões semanais de interpretação com a pesquisadora, ele tinha por volta de quarenta anos e era proprietário de um altar em uma favela suburbana, onde devotos do *Vodu* o consultavam enquanto manifestava espíritos. Para complementar a sua renda, ele também trabalhava informalmente como jardineiro.

Partindo do seu rico comentário êmico, muito se poderia escrever sobre o significado de objetos e ações rituais, ou sobre as características e natureza dos espíritos durante a possessão. Decidimos, no entanto, focar sobre os seus comentários correlacionando o comportamento de possessão a parâmetros tais como força espiritual, nível de conhecimento e experiência e traços pessoais. Deve-se acrescentar que José conhecia pessoalmente muitos dos protagonistas filmados e suas histórias, influenciando a sua análise sobre o comportamento de possessão.

3.1 Força espiritual

Para José, a “habilidade” na possessão depende principalmente da quantidade de força espiritual permeando no corpo de um indivíduo enquanto é possuído. José descrevia o aspecto visível da força espiritual como “firmeza”; uma força tensorial e dinâmica que caracteriza a postura, os gestos e os movimentos. Se, ao contrário, os movimentos de um *Cavalo montado* fossem fracos, até mesmo ao ponto de não se poder impedir que ela caísse e rolasse no chão, José

supunha que este não dispunha da quantidade certa de força espiritual para animar o seu corpo. Apenas indivíduos que fossem “doces” aos espíritos disporiam da quantidade necessária de força espiritual. Esta predisposição seria em parte herdada e em parte fortalecida pela indução ao culto (*bautismo*), bem como pela participação regular em celebrações ou peregrinações onde os espíritos conferiam sua força aos devotos.

José escolheu, em especial, um evento de possessão filmado como “muito pronunciado e belo.” Mostrava uma mulher de cerca de trinta anos manifestando um espírito feminino chamado *Santa Marta la Dominadora* ou *Lubana*, representando uma mulher forte e determinada de pele escura, cabelos longos e com uma cobra enrolada ao pescoço. José se referiu ao espírito que se manifestava como uma “versão selvagem e desregrada” de “origem 100% Africana” (no *Vodu*, alguns espíritos aparecem em diferentes manifestações, conhecidas localmente como *siete vueltas*), fazendo assim uma conexão entre “Africanidade,” “selvageria” e um alto grau de força espiritual. Os movimentos da mulher possuída eram vigorosos, e o seu olhar firme estava voltado a um ponto distante, enquanto interagia com o assistente de ritual, fazendo saudações rituais (fig. 1). Ela bateu agudamente três vezes no chão em referência ao lugar onde espíritos como ela habitam, e em seguida girou rapidamente três vezes, em resposta aos movimentos paralelos do assistente de ritual. Os lábios da mulher possuída vibravam enquanto ela revolia os olhos e punha a língua para fora movendo-a para frente e para trás enquanto fazia ruídos sibilantes em referência à cobra que acompanha o espírito. Depois de vestir o seu manto púrpura e amarrar o seu turbante com habilidade, seu olhar sinalizou a projeção de força espiritual sobre o assistente de ritual, cuja parte superior do corpo começou a tremer como se tivesse sido sujeita à indução de um impulso elétrico. José considerou esses movimentos evidência visível de uma força que era

contagiosa e tão forte que, segundo sugeriu, até mesmo a pesquisadora deve tê-la sentido enquanto filmava a cena.

3.2 Conhecimento e experiência

Parece que a possibilidade de se observar repetidamente a possessão à distância mudou a visão de José no sentido em que se tornou bastante crítico ao longo do tempo. Quanto mais ele assistia os seus colegas em uma tela, ou seja, sem estar envolvido no ritual e sentindo sua atmosfera, mais ele começava a reconhecer falhas nos procedimentos da possessão dos seus colegas. Depois de assistir gravações de vários eventos de possessão pelo mesmo tipo de espírito, mas “em cabeças” de diferentes indivíduos, José notou que eles não realizavam nem as saudações rituais nem outras ações de forma consistente. Alegou que essa inconsistência ocorria devido a uma falta de conhecimento e treinamento.¹² Uma vez que um espírito podia facilmente danificar o corpo de um humano inexperiente ao adentrar com muita força, um *Cavalo* deveria estar bem familiarizado (*preparado*) para a carga de espíritos. Desse modo, era necessário um segredo do culto (*conocimiento*), que seria transmitido durante o processo de iniciação. Rituais de iniciação chamados “refrescamentos de cabeça” (*refrescamientos de cabeza*) consistiriam em despejar oferendas líquidas sobre a cabeça de um noviço para que essa região do corpo se tornasse convidativa aos espíritos. Enquanto um noviço frequentasse regularmente celebrações *Voduístas*, os próprios espíritos a supervisionariam, dançando e oferecendo-lhe seus gestos (e.g., as saudações rituais) para evocar a imitação.¹³ Os noviços

12 Em um desses casos, ele sugeriu que muitos *Cavalos* dominicanos se beneficiariam muito com uma visita ao Haiti – como ele fez, quando passou pela iniciação ritual – porque considerava que o país vizinho era um importante centro de força e conhecimento espiritual.

13 Desde uma perspectiva cognitiva, esse tipo de aprendizado pode ser definido como aquilo que Mauss (2006, 81) chamou de “imitação prestigiosa,” também mencionada no “aprendizado observacional” de Bandura (Bandura 1979). Para uma

adquiririam ainda conhecimento observando a forma como os seus colegas mais experientes lidam com os espíritos. Sem adentrar em detalhes, os exemplos seguintes darão uma ideia sobre as técnicas disponíveis para manipular a qualidade e o tempo da possessão:¹⁴ durante atividades rituais, o corpo humano e certas partes do corpo (testa, barriga, pescoço, olhos) têm especial importância. José explicou que os pés são o lugar por onde os espíritos associados à morte entram no corpo. A barriga é a região por onde esses espíritos passam. Outros espíritos, vistos como Anjos e Santos, supostamente chegam por cima, e levantar uma das mãos serve para canalizar esse tipo de força espiritual. A nuca, juntamente com a cabeça, é a área onde todos os tipos de espíritos eventualmente se assentam quando tomam por completo o possuído. Os olhos de um indivíduo possuído podem transmitir a sua força espiritual, assim como o seu toque.¹⁵ E vice-versa, empurrando o plexo solar ajuda a expulsar um espírito perdido vindo por baixo que não foi capaz de ocupar a sua posição de direito na nuca de um *Cavalo*. As técnicas usadas por *Voduístas* para programar não apenas o momento mas também a qualidade da possessão espiritual incluem meios acústicos e olfativos, como o toque de um pequeno sino e ritmos dos tambores, bem como a aplicação de perfumes sobre áreas sensíveis tais como a nuca e a testa. Além disso, oferendas de comida e bebidas alcoólicas (chamadas de *levantamiento*) servem para atrair espíritos. Tais ações resultam no incremento da força espiritual animando o corpo de uma pessoa possuída. Ademais, a forma de manifestação dos espíritos, seja

análise de processos cognitivos durante rituais de possessão, ver Halloy (2012a).

- 14 Deve-se acrescentar que José não foi a única pessoa sobre cujas informações os autores se basearam, e que outros *Cavalos* como também a própria observação (do vídeo) confirmou aquilo que José nos havia dito sobre conhecimento e treinamento.
- 15 Uma vez que a testa e as mãos são vistas como ponto de entrada e saída da força espiritual, o transe é muitas vezes induzido por meio de sensações táteis na testa. Desde uma perspectiva psicológica, é comparável à técnica de indução à hipnose por meio do toque.

de forma inofensiva (*manso*) ou ardente (*caliente*), pode ser manipulado pelo tipo de libações oferecidas no início de uma cerimônia.¹⁶

3.3 Autenticidade

Muitas das censuras de José tinham implicações morais, e algumas chegavam até a questionar a autenticidade da possessão. Uma vez que, de acordo com sua compreensão moral e cosmológica, os espíritos não teriam comportamentos moralmente inadequados tais como “dançar muito perto dos devotos,” “ter aparência sexualizada,” “executar movimentos gays” ou “linguagem vulgar,” ele concluía que tais ocorrências resultariam da personalidade dos indivíduos filmados que “vazava” através da possessão.” Ele notou que, aparentemente, durante aquilo que foi acima descrito como peça central de possessão, os espíritos possuintes saíam repetidamente do corpo humano. Em tais casos, os executantes preenchiam essas lacunas temporais na possessão imitando o habitus dos espíritos, porém com “um tom de voz e uma prosódia puramente semelhante à do *caballo* ao invés da do espírito.” Ele chamava isso de *mímica*.

Um exemplo claro do que José identificava como possessão incompleta, mostrava uma mulher rica da capital que tinha vindo visitar uma celebração pública organizada por um conhecido líder espiritual. Ela chegou no início da tarde, cuidadosamente vestida. No momento em que pegou o sino no altar e o tocou para dar boas-vindas aos espíritos, a sua postura começou a sinalizar a possessão. Entretanto, sua performance parecia afetada e impotente, e pouco rica em simbolismo. Embora tivesse incorporado um espírito

16 Para traduzir esse tipo de interação em termos psicológicos, podemos falar também de sugestão (nos casos onde uma pessoa aplica os meios rituais para guiar os pensamentos, sentimentos ou comportamento de outra) ou autossugestão (nos casos onde os meios rituais são aplicados pela própria pessoa que faz a invocação).

masculino, seus membros pendiam, soltos. Quando o assistente de ritual foi tirar os seus sapatos para permitir que o espírito adentrasse seu corpo com força, ela esticou os pés em sua direção. Como se encontrava em um estado inicial de possessão, e os espíritos não prestam atenção no ambiente, José identificou esse gesto como muito atípico. Além disso, ele achou que a mulher não parecia mentalmente ausente em nenhum momento, o que entendeu como outra evidência da sua possessão incompleta (uma vez que a “consciência humana” não permaneceria no corpo durante a possessão). José não necessariamente considerou a possessão incompleta como um tipo de fraude, apesar do fato que alguns indivíduos certamente fingiam a possessão para transmitir uma melhor imagem de si mesmos. Na maior parte das vezes, a possessão incompleta ocorreria porque o estado de “ser tocado pelos espíritos” seria confundido com uma possessão bem-sucedida. Neste caso em particular, os participantes do ritual contribuíram ativamente para a ilusão da mulher porque ninguém reclamou sobre a (falta de) qualidade da sua performance. José acrescentou que, em geral, pouco se fala sobre a questão da possessão incompleta. Ao contrário, os *servidores* ajudariam os seus colegas inexperientes no seu desenvolvimento espiritual até que pudessem manifestar os espíritos com sucesso.

4 O que o arquivista enxerga

No *Phonogrammarchiv* de Viena, os arquivistas são designados a certos projetos, e se possível, de forma que as suas respectivas proficiências em línguas, áreas de pesquisa e interesses coincidam com o material e os objetivos da pessoa que os coletou. No caso do material apresentado neste trabalho, o musicólogo não apenas é

proficiente em Espanhol (ainda que tenha experimentado algumas dificuldades passageiras com as particularidades da pronúncia e da expressão Dominicanas) e dispõe de algum conhecimento básico sobre questões rituais, mas a sua relativa familiaridade com a pesquisadora vai além das modalidades usuais de comunicação durante o trabalho arquivístico.

Dito isso, quando confrontado pela primeira vez com as gravações de vídeo discutidas aqui, o arquivista já estava familiarizado com o contexto social e cultural e com algumas das ideias da pesquisadora sobre possessão e performance; entretanto, nunca tinha visto os processos de possessão conforme descritos acima. Esse primeiro contato visual foi realmente uma experiência desconcertante: fiquei instantaneamente fascinado com a profundidade da posição da câmera da pesquisadora em relação aos personagens filmados. Sua familiaridade de longa data com seus assistentes locais de pesquisa, incluindo muitos especialistas em rituais e possessão, permitiu que obtivesse imagens quase íntimas das ações e expressões dos protagonistas. As frequentes tomadas em primeiro plano dos ritualistas – seja entrando, experienciando ou saindo de estados de possessão – resultam tanto do interesse da pesquisadora em uma análise interacional quanto da situação do evento: nos lugares pequenos e lotados que abrigam tais ações rituais, seria possível ou filmar “desde fora,” proporcionando uma visão totalizada do que acontecia no lugar como um todo mas perdendo assim a maior parte das facetas interacionais só percebíveis de perto; ou, como a pesquisadora preferiu, filmando este último enquanto perdendo a maior parte do primeiro.

A fascinação emanando desses retratos especialmente íntimos de personalidades mutáveis foi complementada com a minha consciência de ser um arquivista: trabalhando com a indexação das gravações, produzindo registros de conteúdo e contextualizando-os

com metadados incluindo a imaginação das possíveis perspectivas de outros pesquisadores, pessoas que poderiam acessar o material arquivado no futuro. Para os registros e os metadados, tentei descobrir não apenas os nomes e breves biografias dos especialistas filmados (bem como iniciados e outros participantes) como também dos espíritos (*misterios*) invocados. Tal deveu-se a interesse pessoal,¹⁷ como ponto da iniciativa, mas também assumido a fim de proporcionar uma visão comparada do material quando se necessitasse, por exemplo, procurar todas as gravações mostrando possessão por *San Miguel* (o espírito como Santo Católico e Arcanjo), ou *Belié Belcán* (o equivalente de raiz Africana de São Miguel) buscando pelos termos correspondentes, visando também ajudar a pesquisadora com esse tipo de índice.

A denominação e registro de protagonistas não-humanos em gravações também causou alguma confusão entre colegas arquivistas: será legítimo incluir santos e espíritos na lista de pessoas gravadas? Seria demais preencher “*mistério*” no campo “profissão” do banco de dados, ou pedir que “Sto.” fosse incluído na lista de títulos e graus? Além de tais incertezas administrativas, outros desafios surgiram ao transcrever os arquivos e registrar os protagonistas: em alguns casos, *San Miguel* aparecia clara e explicitamente, era saudado pelo nome e venerado com uma “canção de San Miguel” executada pela orquestra de *palo*. Contudo, em muitas instâncias permanecia totalmente obscuro para não iniciados se uma possessão realmente ocorria ou tão-somente um transe descontrolado. De qualquer forma, minha identificação ou palpite tinha que ser verificado com a pesquisadora,

17 Motivado pelo meu próprio envolvimento com as questões de agenciamento, ontologias e uma antropologia para além do humano (Latour 2013, Descola 2005, Kohn 2013), em Julho de 2015 organizei uma mesa redonda na 43ª Conferência Mundial do Conselho Internacional de Música Tradicional [ICTM] intitulada “A performance dos espíritos: uma antropologia auditiva de criação de movimento e som.”

ela própria consultando as suas anotações das sessões de interpretação com José. De qualquer forma, a partir do meu trabalho teórico prévio e atual (Brabec de Mori 2013 e 2015), considerei os *misterios* manifestos como uma ocorrência concreta, um motivo empiricamente observável de ação e interação, e assim lhes atribuí meios de agenciamento. A qualidade de agenciamento e a competência de ação que incorporam pareciam depender da coerência do *misterio* e da disposição do *Cavalo* no momento da possessão; o que José denominava “força” (*fuerza espiritual*).

4.1 Coreografias

Um ponto que gostaria de fazer diz respeito à coreografia das celebrações em questão. Como musicólogo, intuitivamente presto muita atenção a estes aspectos. Embora aparentemente qualquer participante possa se mover livremente a qualquer lugar durante um ambiente de festa como este, testemunhei que em um sentido espacial, uma coreografia implícita guiava estes movimentos de forma estritamente definida a um determinado lugar: em torno do altar principal, o “proprietário” da celebração estava quase sempre presente com seus ou suas assistentes (*as plazas*), interagindo com os santos no altar e com os especialistas convidados. Em torno deles, seus pupilos e parentes ficavam em torno da cena, enquanto devotos não tão envolvidos e finalmente os passantes e espectadores formavam o perímetro da ação ritual. Os músicos (normalmente quatro, tocando três tambores cilíndricos de diferentes tamanhos chamados *palos*, um raspador metálico chamado *güira* e cantos em estilo pergunta/resposta) também ficavam no perímetro, talvez por razões de espaço: eles precisavam de alguns metros quadrados livres para montar sua bateria.

Em um sentido temporal, a música tocada também não era arbitrária. As canções devocionais *palo* eram executadas na maior

parte do tempo, mas os intervalos eram frequentes e às vezes bastante longos, permitindo pausas em toda a cena de ação. No início de uma celebração, os intervalos tendiam a ser mais longos, e os músicos pareciam “testar” o ambiente social, como as pessoas respondiam e quais canções recebiam mais atenção (era permitido e muitas vezes incentivado que os participantes cantassem junto). Em algumas das gravações, observei fases no meio da festividade, depois que as primeiras possessões haviam ocorrido, em que o conjunto tocava música dançante (*merengue* num caso), e as pessoas pareciam passar de um ritual sagrado dançante para uma festa dançante comum e em seguida voltar depois de meia hora talvez, quando o estilo musical mudava de novo.

Em um nível mais micro-musicológico, chamou-me atenção quanta interação estava envolvida entre os músicos e o especialista do ritual enquanto executava a ação ritual. Embora nunca fosse óbvio (note que frequentemente não havia uma linha de visão livre entre o conjunto e os protagonistas), a sincronização de ações musicais, tais como mudanças nas letras cantadas, padrões rítmicos ou breves interlúdios, coincidindo com a coreografia na entrada a estados de possessão era intrigante.¹⁸ Durante performances bem trabalhadas, a música parava subitamente no momento em que a possessão era completamente manifesta, quando o *misterio* começava a falar. As fases nas quais o *misterio* manifesto interagia com o altar e com os devotos eram musicalmente silenciosas, mas quando a música recomeçava (com canções específicas ao *misterio* manifesto ou relacionadas em conteúdo) o *misterio* partia para ações mais “mundanas” tais como fumar um charuto, andando vagamente

18 No Vodú dominicano, no entanto, os ritmos são razoavelmente constantes e provavelmente não estão relacionados com as entidades mencionadas nas letras. Ao contrário do Candomblé brasileiro, no Vodú não há ritmos específicos dedicados a entidades específicas (Daniel 2005, 13; Lühning 1990).

abençoando o salão ou interagindo com as pessoas de maneira mais informal. A sincronização da performance musical com o estado de possessão abre um novo campo de investigação, o qual no entanto está além do escopo do presente artigo.

4.2 O ambiente da celebração

A manifestação dos *misterios* foi tratada de maneira bastante singular pelos participantes das festividades e pelos colegas especialistas presentes: total normalidade. Foi surpreendente ver um evento que parecia uma festa razoavelmente normal de dança e diversão, onde as pessoas levavam as suas crianças e bebês, um festim que incluía comida e bebida, socialização e flerte; e em um algum momento uma pessoa era arremessada ao chão por uma força puramente convulsiva, tremendo e se debatendo, e - embora as pessoas tenham realmente reparado - elas continuavam com suas atividades habituais, riam e comentavam com graça sobre o evento num clima muito bem humorado em geral. A direta implicação de uma religião praticada dentro de um ambiente de festa onde as pessoas se comportam de uma forma que não é normalmente associada à vida ritual é peculiaridade do *Vodu* Dominicano. Da mesma forma, um alto grau de simbolismo sexual chama a atenção do observador: tanto entre pessoas que flertam e dançam, desde jovens garotos que zombam dos seios balançantes de uma mulher entrando em transe, até o próprio comportamento de certos *misterios*; por exemplo, quando uma jovem mulher foi possuída pelo *Indio Bravo*, o "índio selvagem," que exerce o estereótipo de um primitivo, sexualizado Indigenismo, ou nos casos em que *Cavalos* homens eram "montados" por um *misterio* feminino, por exemplo *Santa Marta La Dominadora*, a qual, como indicado acima por José, pode estar associada a um imaginário igualmente estereotipado de Africanidade "selvagem." Esta performance interconectada do sagrado, o

(tran)sexual, e o entretenimento, possivelmente incluindo excessos em algumas das fases posteriores das celebrações, em um âmbito considerado totalmente “normal” pelos participantes locais, causou uma experiência largamente surpreendente ao assistir as gravações desde um ponto de vista externo. Note que ambos a pesquisadora com também o especialista local não comentaram sobre estes aspectos, porque pareciam estar envolvidos na já mencionada aura de “normalidade” desses ambientes cerimoniais.

Em tais situações, o efeito do agenciamento dos *misterios* entre os participantes se torna mais tangível: os espíritos estão envolvidos na “vida real,” se manifestam no mesmo lugar e na mesma hora em que processos essenciais da vida, como socializar, comer, beber, divertir-se, flertar, fazer música, e rezar e cantar ocorrem. Os *misterios* nunca estão distanciados dos fiéis, da mesma forma como os Santos estão distanciados de um Católico Europeu: uma das suas principais tarefas como um “bom” católico é o de lidar fielmente com a sua própria incerteza sobre a existência e as ações de Deus e dos Santos. Os participantes no *Vodu* Dominicano, por outro lado, estão sempre para além da dúvida: eles sentem, veem, tocam, e são tocados (física e emocionalmente) pelos Santos manifestos e outros espíritos (ver fig. 2). Portanto, o sistema no qual tais celebrações ocorrem não deve ser compreendido como um campo social que inclui alguma “crença” distante; a crença dos devotos se aproxima da certeza. Essa certeza constitui a base para a conduta de vida dos devotos, orienta suas ações práticas fora do ritual com base em suas experiências do agenciamento dos espíritos durante as celebrações. Portanto, o que os espíritos fazem e dizem no ritual se torna relevante muito além do âmbito da celebração e molda um sistema de orientação para os devotos. Como sugeriu William Sax para os rituais indígenas de cura, “De qualquer maneira, agentes não-humanos são cruciais para o funcionamento do sistema, os quais perderiam a sua coerência sem

eles” (Sax 2009, 134; ver também Blanes and Espírito Santo 2013). Torna-se tarefa crucial, sob essas circunstâncias, compreender as diferenças graduais entre performances onde um praticante ou uma pessoa inexperiente em transe pretende impressionar os presentes ou cumprir um certo papel esperado pelo coletivo local,¹⁹ e as performances - em algum ponto além do limiar do significado - em que a performance se torna tão convincente que os devotos percebem que o *Cavalo* está de fato sendo *montado* por um espírito.

4.3 Protagonistas humanos e não-humanos

Ao registrar as entidades possuintes como personagens filmados, percebi certas preferências: parecia que os sacerdotes experientes tinham *misterios* “favoritos.” Tais preferências também eram visualmente evidentes devido à localização central das estátuas ou ícones correspondentes no altar principal exibido na cerimônia. *San Miguel*, por exemplo, parecia ser o principal *misterio* para uma especialista feminina que tendia a incorporá-lo com considerável vigor, enquanto que um *caballo* masculino que aparecia muitas vezes nas filmagens parecia gostar especialmente de *Guedé Limbó* (*San Expedito*), um *misterio* caracterizado por seu comportamento moral “incorreto” (ver fig. 4). Este também era incorporado com muita dedicação e atenção e, em ambos os casos, um observador poderia ter a impressão que a pessoa (enquanto ambos *caballo* e *misterio*) se regozijava muito de toda situação. Especialmente estas impressionantes performances intuitivamente me levaram a julgar a qualidade da possessão: pareceu-me, baseado na minha intuição, haver possessões “boas” (num sentido artístico e não moral) que prendiam o olhar e a respiração do observador, em contraste com possessões menos espetaculares ou mesmo falhas. Essas “boas”

19 Note aqui que também os locais, como podemos ver pelos comentários de José, percebem e discutem essa distinção gradual entre “ser tocado por um espírito,” emulando uma possessão, e uma possessão verdadeira e “autêntica.”

performances, quando conferidas, tendiam a ser exatamente as mesmas que haviam sido consideradas como competentes pela pesquisadora e carregadas de “força espiritual” pelo praticante José. Neste contexto, a pesquisadora disse-me que os iniciados estão sendo “batizados” para um espírito central que será então, como o chamaria, o “favorito” do praticante (*misterio de cabeza* ou “Espírito de Cabeça”), embora mais tarde em sua vida outros *misterios* possam ser adicionados a esta categoria. Qual *misterio* é escolhido para ser o “Espírito de Cabeça” de um noviço depende principalmente de seus colegas mentores, que buscam ler a personalidade do seu protegido, e assim reconhecer a sua verdadeira identidade baseada em uma conexão profunda com aquele espírito, que normalmente é também a primeira entidade que tomou possessão.²⁰ Ao observar e refletir sobre isso, também conjecturei sobre a questão dos papéis de gênero. A densa sexualidade e os aspectos transgênero mencionados acima eram aspectos preponderantes e me levaram a observar quem incorporava quem em tais celebrações. O que chamou a minha atenção foram as muitas jovens mulheres que entravam em transe inexperientes (ou “selvagens”) durante os primeiros estágios da festividade quando comparado com homens.²¹ Tais tipos de transe descontrolado pareciam quase ser o seu domínio inerente. Isso leva a

20 Ver também Schaffler (2009, 48f.).

21 Essas predominantemente mulheres em transe eram acompanhadas por devotas também mulheres (que não entravam em transe, e frequentemente eram clientes dos principais personagens da celebração). Também havia devotos homens, mas novamente tive a impressão de que a maioria eram mulheres. A pesquisadora, no entanto, explicou que isso parecia ser um artefato criado pelos grupos específicos de pessoas com os quais ela mais trabalhou durante suas sessões de filmagens. Entre outros grupos, os homens eram mais predominantes, o que resultou em uma pesquisa quantitativa num índice igual de gênero entre 47 participantes (Schaffler et al. 2016). Note que Piper (2012, 513) reconheceu um aumento no número de médiuns espirituais homens. Pode ser importante aqui notar que existem comunidades gays de classe média urbana que frequentam altares específicos (os quais são portanto dominados por homens), uma noção que também pode estar associada ao que se segue (ver especialmente a próxima nota de rodapé).

poucas delas sendo iniciadas, e algumas delas sendo então amarradas a um *Indio* como o seu espírito “favorito.” Isso sugere que os rituais podem oferecer amplo espaço de experiência para jovens mulheres que de outra forma podem ter sua liberdade de ação restringida em uma sociedade onde o *machismo* é pronunciado, como no caso do *mainstream*²² Dominicano.²³

Entre os praticantes iniciados e experientes, tive a impressão de que os *misterios* “favoritos” também não eram escolhidos arbitrariamente. José indicou que a personalidade do praticante e o *misterio* tinham que estar de alguma forma “afinados.” Acredito que isso se deva ao já citado *misterio* “favorito” ou principal com o qual um praticante é “batizado.” Se esse espírito central for sabiamente escolhido durante o processo de iniciação, essa correspondência estará disponível “automaticamente,” e a pessoa *caballo-misterio* poderá desfrutar da sua performance de possessão. Aqui chamou-me a atenção que apesar de uma provável distribuição equitativa de gênero entre todos os *misterios* disponíveis, uma preferência transgênero parecia predominar. Frequentemente (em “boas” performances), protagonistas mulheres incorporavam espíritos masculinos, enquanto que praticantes homens gostavam de “ser” um espírito feminino. Ao perguntar sobre isso, parece que uma porcentagem significativa dos praticantes homens são “conhecidos” por serem homossexuais,²⁴ embora nenhuma das mulheres sejam consideradas lésbicas.

22 Nota do editor. Embora evitamos anglicismos, mantivemos o termo *mainstream* – corrente principal de uma cultura – por não haver equivalente em português.

23 Isso se encaixa bem com a abordagem etno-psicanalítica de Kubik (2003) sobre o que chama de *fenômeno de conversão* (“*Konversionsphänomene*”) – sugerindo uma relação entre a supressão da sexualidade feminina e a predominância de episódios de “possessão.”

24 Sua homossexualidade pode ser somente adivinhada, na maioria das vezes não se assumem, o que, na sociedade *mainstream* Dominicana, ainda é considerado algo altamente problemático e acompanhado de estigma social.

Outras sugestões sobre a coincidência entre traços de personalidade e as qualidades conhecidas dos espíritos puderam ser encontradas na categorização êmica. Em um altar, pode-se ver os Santos moralmente “bons” colocados no topo (*la división blanca*), enquanto há também estátuas ou ícones colocados abaixo da mesa, muitas vezes cobertos com um pano; estes são os escuros (*la división negra*). Há também alguns intermediários, como os *Índios* (que são associados à água e mais frequentemente colocados em uma bacia ao lado do altar principal). Foi novamente surpreendente como os participantes da cerimônia reagiram indiscriminadamente em relação a quem era incorporado pelos protagonistas. Os Santos eram bem recebidos, mas igualmente os espíritos escuros ou os “Índios.” Aqui, especialmente a subseção dos *guedés*, uma seção de espíritos “escuros” (mas não necessariamente “demoníacos”) é de interessante. Havia praticantes que demonstravam atitudes engraçadas, muitas vezes irônicas da vida cotidiana, que pareciam preferir *Guedé Limbó* como seu *misterio* “favorito.” *Guedé Limbó* é notório pelo seu comportamento trapaceiro, pela promiscuidade sexual, gluttonia e por uma tendência geral de ridicularizar os participantes das sessões. Estas contribuem especialmente para a já mencionada atmosfera de “diversão” nas ocasiões sagradas de celebrações rituais, e têm uma grande vantagem por angariar muita atenção.²⁵ Alguns especialistas eram prodigiosos em divertir as pessoas, não apenas incorporando espíritos malandros, mas também fazendo graça de forma geral,

25 Julgo gratificante investigar mais profundamente a diversão executada em dado contexto (ver também Piper 2012, que notou uma acentuada orientação à dança e a festas na música ritual contemporânea) e nos rituais em geral. Propus uma “antropologia do fator da diversão” em meu livro recente sobre a música indígena da Amazônia Ocidental (Brabec de Mori 2015a, 206ff.). O ambiente do Vodú Dominicano parece especialmente adequado a tal iniciativa uma vez que o interesse na bebida e nas festividades aumentou durante as últimas décadas. A tal ponto que os líderes espirituais começaram a reclamar que as *fiestas* haviam sido corrompidas pelo álcool e estavam perdendo o seu foco religioso (Piper 2012, 517f.).

zombando de outros protagonistas, obviamente remedando possessões falhadas, e aplicando quaisquer outras formas de entretenimento. Pode-se ter razoável certeza de que seu *misterio* “favorito” não era um dos Santos mais nobres.²⁶

5 Conclusão

O presente artigo considerou o ambiente ritual, as modalidades da performance e a interação durante eventos de possessão espiritual no *Vodu* Dominicano a partir de três perspectivas diferentes.

Atualmente, as celebrações públicas são caracterizadas por uma atmosfera festiva, que inclui bebidas, diversão e flerte, permitindo que as pessoas permutem de um ritual sagrado dançado para uma festa dançante regular e vice-versa, já que especialmente à tarde o estilo musical se alterna por vezes entre *salve* e *merengue*. A possessão transgênero acontece frequentemente, e contribui para variadas imagens de habitus sexualizado durante a celebração. Quanto mais avançada a hora, maior o número de convidados, com a frequência de eventos de possessão também aumentando. Enquanto que no início de uma *fiesta* o palco pertence basicamente a pessoas inexperientes no transe, os *Cavalos* mais experientes tendem a realizar sua performance quando a *fiesta* já está lotada para provocar o máximo de atenção daqueles à sua volta. No centro de uma *fiesta*, o organizador domina com mestria a difícil tarefa de incorporar o(s)

26 Também Mischel & Mischel (1947) notaram em relação ao culto *Shango* em Trinidad que o comportamento de possessão não pode ser rigidamente separado dos papéis seculares das pessoas já que às vezes envolve uma extensão ou distorção do comportamento cotidiano. A identidade de uma pessoa, seu autoconceito e seus papéis sociais são influenciados pelo tipo de *Cavalo* que é, e pelos espíritos que habitualmente o/a possuem.

espírito(s) que são celebrados na mesma ocasião sob os olhares críticos de colegas e observadores.



Fig. 4: Manifestação da divindade burlesca *Guedé Limbó* (esquerda). Foto de Yvonne Schaffler.

Para analisar a qualidade variante do comportamento de possessão, a pesquisadora empregou um paradigma psicológico, usando o conceito de transe ou dissociação, que pode ter diferentes graus de profundidade; também afirmou que o efeito de treinamento faria uma diferença qualitativa significativa. Uma possessão bem sucedida não requereria apenas as habilidades para executar códigos culturais de forma esteticamente satisfatória e inteligível aos outros, mas também circunstâncias (inclusive o retorno positivo por parte do grupo à sua volta e um bom equilíbrio entre os desafios percebidos e a percepção de suas próprias habilidades) apropriadas para se

permitir um estado ininterrupto de transe ou no caso de uma experiência ideal: *flow*. Em contraste, o fracasso do ritual seria caracterizado por uma falta de foco no papel espiritual como resultado de demandas excessivas e de uma falta de apoio do grupo.

Desde uma perspectiva êmica, o especialista local José atribuiu a principal causa para uma possessão bem sucedida à quantidade certa de “força espiritual” que anima o corpo do sujeito possuído. Por um lado, a intensidade dessa força dependeria de fatores tais como a virilidade ou “selvageria” da entidade possuinte e, por outro lado, alguns humanos seriam mais atraentes aos espíritos do que outros, a sua “doçura” promovendo contato espiritual intenso. Para dominar o perigo de ser subjogado por uma força demasiado forte para ser gerida, certas técnicas para controlar o momento e a intensidade da possessão seriam adquiridas durante o processo de iniciação ritual. Assim como a pesquisadora, José também reconheceu que indivíduos em possessões bem sucedidas experimentavam um estado alterado de consciência. Entretanto, via apenas como um sintoma de que a consciência humana havia deixado o corpo para dar lugar a um espírito possuinte.

Quando o etnomusicólogo arquivou e assistiu ao material, ele sentiu, como José, um desejo de julgar a possessão pela sua qualidade. Achou que as performances de possessão “boas” mais evidentes, especificamente aquelas que a pesquisadora designou como “peças centrais de possessões,” pareciam ser aquelas em que um praticante manifestava o seu espírito “favorito.” Pare ele, a observação de José de que ao invocar a personalidade do humano influenciaria a performance da possessão era uma consequência lógica da instalação de um espírito em particular na posição central do comportamento de possessão futuro do iniciado durante o processo de iniciação (ou mais tarde, quando também outros espíritos fazem conexões profundas).

A interpretação do arquivista segue uma abordagem baseada no ator-rede que trata os espíritos como agentes sociais que contribuem ativamente para manter vivo o sistema de referências que os devotos usam para orientar as suas decisões durante a vida prática fora do ritual. Esse terceiro ponto de vista busca uma posição entre a abordagem um tanto personalizada e de base psicológica da pesquisadora e a visão espiritual, centrada sobre crenças, de José: ao se afastar da noção de ação simbólica e, ao invés, atribuindo agenciamento às entidades incorporadas (cf. Blanes & Espírito Santo 2013), a personalidade dessas entidades pode interagir com a personalidade dos *Cavalos* e assim co-criar a atmosfera típica de experiências religiosas convincentes.

Todas as três interpretações giram em torno da questão se um transe específico, uma situação de possessão, pode ser considerada uma performance de possessão competente (pesquisadora), forte (José) ou boa (arquivista). O que certamente pode ser deduzido das três abordagens do material em questão é que para que uma tal possessão convincente aconteça não basta que o praticante que a executa o faça bem. O ambiente cerimonial como um todo interage, começando pelos espíritos que podem também ser bem sucedidos - ou não -, passando pelos músicos, assistentes cerimoniais, especialistas convidados, devotos presentes, até mesmo a decoração “correta” do espaço ritual, especificamente do altar onde a colocação e a representação icônica dos Santos tem que estar em ordem. O que seja talvez mais promissor para pesquisas futuras, indica-se não interpretar o transe como um estado interno de um praticante específico mas como um fenômeno social: para que aconteça um transe bem sucedido, a aptidão da pessoa que entra em transe é somente um pré-requisito que seria insuficiente por si só; a pessoa que entra em transe precisa estar em boa disposição não apenas com os espíritos (e aqui não importa se eles são compreendidos como

Santos literais, como agentes sociais ou como representações de estados internos), mas igualmente com a totalidade dos agenciadores sociais e coletivos que constituem a celebração ritual.

Referências

Bandura, Albert. 1979. *Sozial-kognitive Lerntheorie*. Stuttgart: Klett.

Blanes, Ruy e Diana Espírito Santo. 2013. *The Social Life of Spirits*. Chicago: Chicago University Press.

Boddy, Janice. 1994. Spirit Possession Revisited: Beyond Instrumentality. *Annual Review of Anthropology* 23: 407-434.

Bourguignon, Erika, ed. 1973. *Religion, Altered States of Consciousness and Social Change*. Columbus: Ohio State University Press.

_____. 1973. *Possession*. San Francisco: Chandler and Sharp.

Brabec de Mori, Bernd, ed. 2013. The Human and Non-human in Lowland South American Indigenous Music. *Ethnomusicology Forum* 22 (3).

_____. 2015a. *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal (Westamazonien)*. Innsbruck: Helbling.

_____. 2015b. Sonic Substances and Silent Sounds: an Auditory Anthropology of Ritual Songs. *Tipití - Journal of the Society of the Anthropology of Lowland South America*, Special Issue: The Alchemical Person, 13 (2): 25-43.

Cardeña, Etzel, et al. 2009. Possession/Trance Phenomena. In *Dissociation and the Dissociative Disorders: DSM-V and Beyond*, edited by Dell, Paul and John O'Neil, 171-81. New York: Routledge.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row.

- Daniel, Yvonne. 2005. *Dancing Wisdom. Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Davis, Martha Ellen. 1987. *La otra ciencia: El vodú Dominicano como religión y medicina populares*. Santo Domingo: UASD.
- Deive, Carlos Esteban. 1996 [1975]. *Vodú y magia en Santo Domingo*. 4a. ed. Santo Domingo: Taller.
- Descola, Philippe. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Éditions Gallimard.
- Frigerio, Alejandro. 1989. Levels of Possession Awareness in Afro-Brazilian Religions. *AASC Quarterly* 5 (2-3): 5-11.
- Halloy, Arnaud. 2012a. Gods in the Flesh: Learning Emotions in the Xangô Possession Cult (Brazil). *Journal of Anthropology* 77 (2): 177-202.
- _____. 2012b. Percibir la presencia de los dioses. La danza de posesión en un culto afro-brasileño. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 10: 30-47.
- Jordan, Brigitte and Austin Henderson. 1995. Interaction Analysis: Foundations and Practice. *The Journal of the Learning Sciences* 4 (1): 39-103.
- Klass, Morton. 2003. *Mind Over Mind: The Anthropology and Psychology of Spirit Possession*. Oxford: Rowman and Littlefeld.
- Knoblauch, Hubert. 2000. Workplace Studies und Video. Zur Entwicklung der visuellen Ethnographie von Technologie und Arbeit. In *Arbeitskulturen im Umbruch. Zur Ethnographie von Arbeit und Organisation*, edited by Götz, Irene and Andreas Wittel, 159-73. Münster etc.: Waxmann.
- Kohn, Eduardo. 2013. *How Forests think. Toward an Anthropology beyond the Human*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Kubik, Gerhard. 2003. Konversionsphänomene. Theorie und Materialien im Kulturvergleich. In *Wiener psychoanalytische Vereinigung, Hysterie*, 77-159. Vienna: Picus Verlag.

Latour, Bruno. 2013. *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*. Cambridge/ MA: Harvard University Press.

Lühning, Angela. 1990. *Die Musik im candomblé nagô-ketu. Studien zur afrobrasilianischen Musik in Salvador, Bahia*. Hamburg: Wagner.

Mauss, Marcel, and Nathan Schlanger. 2006 [1935]. *Techniques, technology and civilization*. Berghahn Books.

Mischel, Walter and Frances Mischel. 1947. Psychological Aspects of Spirit Possession. *American Anthropologist* 60 (2): 249-59.

Piper, Daniel Clifford. 2012. *Urbanization, Gender, and Cultural Emergence in the Music of Dominican Popular Religion: Palos and Salves in San Cristóbal*. Ph.D. diss., Brown University.

Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*. Chicago: Chicago University Press.

Sax, William. 2009. *God of Justice: Ritual Healing and Social Justice in the Central Himalayas*. Oxford: Oxford University Press.

Schaffler, Yvonne. 2009. Vodú? Das ist Sache der anderen! Kreolische Medizin, Spiritualität und Identität im Südwesten der Dominikanischen Republik. *Wiener Ethnomedizinische Reihe*, 7. Viena & Zúrique: LIT-Verlag.

_____. 2012. Besessenheit in der Dominikanischen Republik im Frühstadium: "Wilde" Besessenheit (caballo lobo) aus psychodynamischer und praxistheoretischer Perspektive. *Curare* 35 (1-2): 72-84.

_____. 2013. El caballo que se volvió lobo. Análisis del fenómeno de "posesión espontánea". In *Etnografías de América Latina: ocho ensayos*, (Colección Estudios del Hombre, 30), edited by Eveline Sigl,

Yvonne Schaffler and Ricardo Ávila, 133-164. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

_____. 2017. "Wild" Spirit Possession in the Dominican Republic: From Expression of Distress to Cultural Expertise. In *Dominicanidad* (Schriftenreihe America Romana), edited by Christine Felbeck and Andre Klump. Frankfurt am Main: Peter Lang, 221-237.

Schaffler, Yvonne, et al. 2016. Traumatic Experience and Somatoform Dissociation among Spirit Possession Practitioners in the Dominican Republic. *Culture, Medicine and Psychiatry* 40 (1): 74-99. Accessed October 20, 2017, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/26427849>.

REAL CAMELS, UNREAL MONKEYS, AND MAN MADE SOUND: AN ELABORATION ON THE CONTEXT OF CURIOSITY

Gisa Jähnichen
Shanghai Conservatory of Music
gisajaehnichen@web.de

Abstract

This exploration of how a specific environment shapes research is to remind ourselves of some core tasks of academic thinking. I am an academician. Academicians are given space, time, and often material support to do what they are meant to do. On the one hand, it is surely a shame how academicians are often devalued by non-academic decisions and bureaucratic actions even in the most developed and supposedly civilized societies. On the other hand, as it is challenging to become an academician, many of us may think that the material support has already been earned just by being an academician thus not showing much commitment to engage with further research activities. This is a fruitless approach, a dead end. Support in whatever shape is always a credit given based on trust and hope into one's own intrinsic capacity for curiosity. It is not usually given through an official institution or awarding body. I think, no authority or religious belief can ever completely eradicate a sense of adventurous curiosity among people all over the world. Surely, only a few dare to satisfy it. Therefore, despite the real dimensions of supportive behavior practiced in institutions, universities, or families, the credit given in advance is in any case an investment in the betterment of life, in the creation of knowledge or of tools to gain knowledge, that facilitate understanding even of some seemingly useless matters and their potential application. Notwithstanding analyzing some patterns of contemporary research idealism (Cacioppo et al, 1996), the story is about some very simple observations on the fringe of a journey into the center of the Asian continent, into a city that is in each direction more than 5000 km from the sea: Urumqi and its surroundings. The journey took place 10 years ago and with this time distance and the experiences of later encounters, some humble questions can be raised

that will help to individualise and also broaden a historical understanding of communications between man and beast. I start with my report.

Keywords: curiosity, ecomusicology, knowledge management, Central Asia, Xinjiang.

Resumo

Esta investigação de como um ambiente específico molda a pesquisa serve para lembrar-nos de algumas tarefas básicas do pensamento acadêmico. Sou uma acadêmica. Os acadêmicos recebem espaço, tempo e, muitas vezes, suporte material para fazer o que eles devem fazer. Por um lado, certamente é uma pena que os acadêmicos sejam muitas vezes desvalorizados por decisões não-acadêmicas e ações burocráticas, mesmo nas sociedades mais desenvolvidas e, supostamente, civilizadas. Por outro lado, como é um desafio tornar-se um acadêmico, muitos de nós pode pensar que a ajuda material é merecida apenas por ser um acadêmico, não mostrando muito compromisso em participar de atividades de pesquisa adicionais. Esta é uma abordagem infrutífera, um beco sem saída. A ajuda em qualquer forma é sempre um crédito dado com base na confiança e esperança na própria capacidade intrínseca de ser curioso. E essa capacidade não é obtida por meio de uma instituição oficial ou de financiamento. Eu acredito que nenhuma autoridade ou crença religiosa pode erradicar completamente a sensação de curiosidade aventureira entre pessoas de todo o mundo. Certamente, apenas alguns se atrevem a satisfazê-la. Portanto, apesar das dimensões reais do apoio praticado por instituições, universidades ou famílias, o crédito antecipado é, em qualquer caso, um investimento no melhoramento da vida, na criação de conhecimento ou de ferramentas para obter conhecimento, que facilitem a compreensão mesmo de algumas questões aparentemente inúteis e sua potencial aplicação. Apesar de analisar alguns padrões de idealismo da pesquisa contemporânea (Cacioppo et al, 1996), a história é sobre algumas observações muito simples à margem de uma viagem ao centro do continente asiático, em uma cidade que é, em cada direção, mais de 5000 km do mar: Urumqi e seus arredores. A viagem ocorreu há 10 anos e,

com essa distância temporal e as experiências de encontros posteriores, algumas questões humildes podem ajudar a individualizar e também ampliar uma compreensão histórica das comunicações entre homens e animais. Eu começo com meu relatório.

Palavras-chave: curiosidade, ecomusicologia, gestão do conhecimento, Ásia Central, Xinjiang.

Report 1

Urumqi, China. A sunny day in September 2006. I could not smell anything at all. The air was so clean and dry that my lips were getting chapped after I inhaled a few times without having covered my face. All other kinds of prevention failed. The odorless air was a new and strange experience that seemed to be useful in an odd way. In a European zoological garden, one could smell a camel enclosure from far away. Not so in Urumqi. Only standing right in front of this ship of the desert and looking into its eyes can one become aware of its presence. The eyes into which I have looked at the central market of Urumqi were big, round and not entirely black. They gave me an impression of honesty. The beast was already aged, not very tall, and of a sublime calmness.

Every day, I guess, it has to carry a lot of curious people. Among them wildly jumping or crying children, overtly anxious ladies or very heavy gentlemen. That may have contributed to its serenity. Its fur was strong and firm. Finally, it was really relaxing to sit on its natural saddle and ride up and down the main road for a while. It felt as if all the stress of the journey suddenly dropped from my shoulders. How would it be to sit on a camel for a long ride through the desert or the mountains? Alone the thoughts of missing comfort and body pain brought back the stress. I got down then and buried my hands in the camel's thick fur. It suddenly looked at me as though it wanted to chat

a bit. I whispered a thank you in its right ear and went off. My colleagues were waiting for me.



Fig. 1: Bactrian camel, painting by Anne Kerber (by courtesy).

Later I was told that in desert and steppe communities people love their camels above everything, however, in a completely different way from those infatuated Europeans like me. Camels are essential and close to the people's lives. Therefore, they are personified as being mostly of a cheerful character, having special physical and mental skills, being from time to time emotional or stubborn. No camel is like the other. The people around Urumqi, Uyghurs, Kazakhs, Kyrgyz, Uzbeks, Tajiks, Mongols, Tartars, and others, have sharply

differentiating ideas about and experiences with camels and people, skills that are very helpful in their daily social practice.

Immediate Reflection and Early Analysis

While in Europe camels are at best known for nice warm home slippers made of camel hair or antistatic brushes used for optical tools, camels are a far more essential part of the world in the innermost area of Asia. From the viewpoint of the grassland and the desert inhabitants, next to camels, sheep and horses are the most significant animals. Only recently, large style pig farming is slowly introduced in some places to serve the non-Muslim people traveling through and settling nearby. However, some pig farming was always there as well as people who traded them, also centuries ago, similarly to all the other living beings around the desert.

Actually, the mixture of different people living in that area over a long period of time, their migration and spread, were an important precondition to enabling the transregional trade and exchange of ideas that were so significant to the flourishing of the societies along the silk-road.

Millward (2003) who wrote in the rather politically motivated Silk Road Newsletter about Xinjiang's recent history, recounts interesting arguments that are supposedly advanced by local cultural officers in support of independently evolved developments which were merely initiated by cultural exchange along the Silk Road. There are researchers who emphasize the pre-islamic period (Imin 1981), others emphasize that most of the exchange essentials such as the Arab lute had its origin in Kucha (Zhou Jinbao 1987) and some important treatises or scholars are of local origin. All these speculations might be interesting though leading to simple fallacies.

One of them is the nationalist track of elevating the value of independence from historical influences and the integration in a larger and self-regarded higher developed nation which is modern China. Other ways of thinking emphasize static achievements that can be taken as a justification of national boundaries.

But this paper is not meant to be about the ethnic composition of the area or the political tug-of-war about cultural assets that are most likely not rooted in the consciousness of the wider population (Information Office of the State Council 2003). Farmers and cattle dealers of the steppe are little interested in cultural controversies organized by those people far away, in cities they have never seen, in offices they cannot imagine.

Their value system is different and only slowly adapting to the new world of virtual realities. To most of the people I met and talked to, the presence of diverse ethnic groups, travelers, traders, or officers was not disturbing at all. It actually made them feel comfortable.

Living among diverse groups of people seemingly safeguards one's own existence as being part of the exchange pool, necessary due to special skills, welcome due to compatibility. Religious exclusiveness did not play a big role in acknowledging each other's social potential. That draws mainly on political construction, something that is suggested and is unheard of among steppe and desert inhabitants.

The ink painting of a Han Chinese showing a musician playing the horse head fiddle called *khuur* tells another far more real story. The painter's house with the tiny shop in the ground floor was built after 1980 but it already looked older than the old houses situated along the Beijing Avenue in Urumqi. Ink paintings in this style are local productions of trained Han Chinese artists as many Han Chinese settled in Urumqi over the last decades. Han-Chinese were always part

of the local population and despite many opinions politically favored by European democracies, Howell and Fan emphasize, on the basis of strong evidence, that there is until today a “heterogeneity of Urumqi’s labor market”, based on “the role of economic reforms that motivate migration within and to Xinjiang, and the complexity of Han-minority inequality.” (Howell and Fan 2011, 119). That means that Han-Chinese are definitely a minority that faces discrimination compared to Uyghurs coming from the countryside.

Some painters among the Han-Chinese specialized in ink paintings which are favorites among the tourists showing up in Urumqi. However, black ink painting is not an emblematic Han-Chinese art. It spread all over Asia and was most sophisticatedly cultivated in Japan. Today, it is a world phenomenon. The type of painting I have seen in Urumqi is actually a variation of the black ink painting technique described as Japanese *sumi-e* (Thompson 1960). In some paintings, the artist makes use of some water color additions. An ink painting of a camel by Anne Kerber, a German amateur painter, is created using the *sumi-e* technique in its purity. Without knowing, she portraits exactly the camel I met on the market in Urumqi. Actually, the recognition of the camel in Anne Kerber’s painting and the strong resonance of my memory motivated me to investigate into the deeper relationship between man and beast from a musicological perspective.

However, the topic of the horse head fiddle painting in the Beijing Avenue of Xinjiang’s capital reminded me of another art work, a documentary on a weeping camel that I had watched a few months earlier.¹ Musicians who play the horse head fiddle may have existed at the latest since the Western Qin Dynasty when the territory was under the Khitan and the Mongols. Both got in contact with Turk people in different ways and with different intensity through wartime or

1 Davaa, Byambasuren & Luigi Falorni. The Story of the Weeping Camel. Released 6 September, 2003. Mongolkina.

peaceful trade. Nowadays, the Khitan are forgotten people, nomads, who were actually responsible for the term “China” that comes from Cathay, derived from Kitai, another name for the Khitan people (Howorth 1881; Biliik 2007). Though the Uyghur authorities of the western areas tried to play them off against the Han-Chinese conquerors and finally took side of the winners, they seemingly valued the cultural achievements of the Khitan (ibid). A good example delivers the Li-Sun-rebellion (696–697) as convincingly analyzed by Weiers (1998). As Mongols, Khitan people and Uyghurs were culturally interwoven over a long period of time through war, trade, and production, it is still difficult to decide whether the horse head fiddle with its two strings tuned at intervals either a fourth or a fifth was invented by only one of the people. Most probably it is a cultural object used among all people that settled north of the Han-Chinese.

In this area lived different people, but more importantly, there lived just a small number of each of them. The territory was quite empty as the living conditions were difficult and the small communities made up of some families were dispersed over a large region. Having an instrument like the horse head fiddle seems to be rather an astonishing fact as it is a sophisticated art object made of rare material. Producing or purchasing a musical instrument of such a quality must have been motivated by more than pure entertainment needs. Though playing music, singing, storytelling, chanting, and acting might be in the scope of any community life, the question among the people of the steppe along the fringes of the desert is the constitution of the audience.



Fig. 2: Painting of a horse head fiddle player. In the original painting, the belt, face, fingers, and the hatband are slightly colored. Artist anonymous. Photo by the author (with courtesy of the artist).

The documentary mentioned suggested an answer. Technically criticized from various directions, however, looking at the very essentials of the plot, this documentary is itself documenting people who observed similar changes in approaching the meaning of music making and the importance of the horse head fiddle. It is about the symbiotic way of life among the nomads and animals in the steppe. Watching the documentary I realized what people from this region may dearly miss in other societies: the communicative bond with animals as beings of importance. This communicative bond includes all kinds of expressive activities, music as a special type of sound included. Anything that cannot be articulated by speech, gestures or the exchange of objects could find another channel like through

specific sound. So it does in this documentary. The symbiosis between feeling beings is born out of the natural emptiness and the mutual dependency in life. Finally it sums up to a shared culture where imagined boundaries between man and beast blur.

Personal Relatedness

Just recently, I could experience a special attraction to the imagined mind of a camel while traveling on its back through a part of a small desert along the Saudi-Qatar border. The only breathing, walking, feeling creature so far that could help me in case of need might have been that camel. It bears the heat, the wind, the mercilessly bright sun, and yet, it is obviously more cooling sitting on its back than slowly walking in its short shadow and being separated from it. Camels probably understand their and our way of life and the very points of connectedness. So do the people in Northern Xinjiang. They understand their and the camels' way of life. The strictness of separating animals' and men's environmental habits often observed in other regional contexts is an ideological construction imposed through many cultural means such as religious beliefs, public categorization, or teaching patterns. The absence of this construction in the steppe along the desert could mean that there apply other cultural perspectives. Space and time are shared with all creatures of immediate importance. Animals are not mere resources for food or transportation, they are beings with their own character, their own history, and their own spiritual belongings. This is not to confuse with Baldick's proposal on the connection between shamanism and animals in Central Asia (Baldick 2012, 92-125). An interesting report by Chuluunbaatar (2017) based on long term fieldwork in Mongolia underscores the intense relationship between beings in the context of

spirituality taking the construction of drums as an example and avoiding the ethnic categorization and ahistorical thinking of Baldick's approach. The discussion of intra-environmental taxonomies from the perspective of individual spirituality should be subject of further studies on musical ideas (Chow and Jähnichen 2016). I suppose that among all communities of similar environmental conditions, sharing cultures between man and animal differ. But the various ways of sharing cannot yet be differentiated clearly as there exist only few serious investigations about this matter and the necessity of zoo-psychological imagination. Within a shared culture features exist that can only be created by man, however, it does not mean that it can't be addressed to an animal. Musical expressions are such a feature that are crucial for communicating content that cannot be expressed with other means. The acoustic emptiness surrounding all beings, the absence of man-made sound over longer periods of time, and the dominance of geophony, amplifies the importance of music as a special sound tremendously.

Later Analysis

One scene of the documentary situated in the Mongolian steppe not far from Xinjiang and quite similar to it, I would say the core scene, is of special importance to the topic. A young camel colt starves because the mother camel does not allow him to drink after having given birth under very painful conditions. The herder's family worries and sends for a musician with a horse head fiddle. Together with him, the herder's wife sings in front of all family members, camels included, a song thus calming the mother camel down, consoling her and finally convincing her to give up her resistance against her own colt. The mother camel weeps quietly while the young colt starts to drink. This scene shows that the crisis in the community is over and

everyone is satisfied. The authenticity of this scene was often doubted, the audio arrangement was criticized, and the actors pitied by film professionals and documentarists (IMDb 2008). The two film students from Munich who conducted the project, Byambasuren Davaa and Luigi Falorni², were possibly not yet experienced enough to authentically arrange authenticity as expected. However, the scene took place, it was a real situation and the way how the problem is solved has a traditional background in all its details. Especially, the music played and the song are as they were memorized at the time of the film production.

Figure 3 shows the outline of the beginning song later accompanied by the horse head fiddle. Typically, there are short phrases, text-like melodic ideas separated by rests at the end of each line. The only word sung is “hoor”, the Mongolian term for camel. The text is just to carry the melody and seems to have no relation to the individual event nor to the animal. However, the melody alone indicates the meaning accompanied by the approach to the camel as shown in the documentary. Acted or not, the singer stands very close to the addressee, patting the mother camel’s fur and singing in a way that the camel must feel the vibrations. The singer’s high pitched voice flows with steadiness in volume and intensity and the rests are not indicative of the end of the song thus still promising another line to come. The purpose of the song is not to convey a story or a mere feeling, it is to get engaged with the environment, the animal’s behavior, the expression of determination in solving the problem, and the awareness of being in a state of urgency. The singer, the fiddler, and the broad audience is completely conscious of the process to be conducted. Everyone seems to know that the song will not stop until the goal is reached. The horse head fiddle adds a deep resonating

2 Both are trained film directors from HFF München, born in 1971 in Ulaanbaatar and in Florence respectively.

sound to the high pitched melody. The tuning process prior to the singing took place involving the mother camel in a way that the sound of the fiddle will be able to trigger a change in mood as the camel might be well familiar with the voice of the herder's wife, but the horse head fiddle has a special low pitched continuous nasal sound that is far different from all other sounds the camel ever experienced. First, the singer starts to comfort the camel, then, after four lines, the horse head fiddle comes in and tries to reach out by following the singer and extending the vibrations. The method might have only been established through many generations' experience. A good fiddler must know how to work on his part. A good singer also knows well how to elaborate the phrases and to move closer using specific tactile techniques both physically and mentally. Finally, the problem will have to be solved. And it was. The camel colt got its milk, the mother felt strengthened after her traumatizing birth-giving and overcame her aggression. The sound produced by the mother camel corresponded well to the fiddler's part and the screaming of the camel colt topped the high pitched singing. The entire sound of the four different sources was only understandable when embedded into the noise of wind, moving grass, whispering, and steps of people and animals on the sandy ground. Could it ever have happened in a dark windless stable or a hall flagged with marble tiles? No.

vocal

lute →

Fig. 3: Transcription of the beginning of the process. The singer starts with 4 lines followed by khuur accompaniment (as extracted from the documentary).

The knowledge captured through the musical and communicative skills demonstrated by the humans towards the animal is of high value. This knowledge seems to be lost if conditions change. For many supposedly civilized parts of the world this

knowledge is forgotten or did never exist. Taking this as only one small example out of so many that can't be detected due to missing opportunities, there must be a large number of details either unknown or forgotten to the contemporary observer. Therefore, a shift in approaching events has to be made that includes the entire situation and the consciousness that any event can be the last of its kind. Saying this, I want to extend my own awareness of not leaving any detailed observation to later times or following researchers. Though all things change and all things will once happen for a last time, the knowledge of those things must not be ignored through carelessness.

Looking into my reports of observations that took place 10 years back, I could see clearly which point I missed. As I was strongly educated in doing fieldwork observations with a distanced and rational approach to anyone involved, mainly to avoid the slightest smell of bias or attachment, I forgot that cultural bias was actually the driving force during my observations. This fact became even more manifest in dealing with communication between human and animal in the steppe. One might be distanced from a person, but how can one be in a distance from an animal if there is no possibility of feedback from the animal's side?

A recent paper by Jeff Todd Titon (2015) tries to convince that the category 'co-presence' in addition to 'presence' that can be announced in a non-metaphorical way through any type of sound is key to what he calls community. At no point does he reduce this type of communication to human beings alone. However, the definition of this sound community is then caught in a state of indifference. Interesting is his brave integration of animals' sound presence into the discussion. He writes about animals that "With awareness they are present to each other, that is, co-present, as in the familiar act of a bird singing to mark territory, attract a mate, alarm its neighbors, threaten

a potential rival, or keep the flock together. Community is one of the key concepts of ecosystem ecology; it refers to the interactions among populations of different species inhabiting a given area.” (Titon 2015, 13). Many other investigations are conducted in the field of sound producing animals since Günter Tembrock (1918-2011) founded the famous Tierstimmenarchiv at Humboldt University in Berlin in 1951, yet the communication between human and animal that considers the wider ecosystem as a precondition is rarely seen (Tembrock 1956, 1996). Another idea that crossed my mind about the school-like notes I had taken 10 years ago had to do with the fact that these ecosystems may change rapidly and possibly more surprisingly than assumed. How could these changes affect communication patterns among any beings in a way that this specific knowledge does not completely disappear? Also, I thought, could it be that this knowledge is of use in times when through whatever conditions the way of herding and livestock breeding is or has to be revived? What, if anything that was known in the past has to be known again, or has to be known as useful in a modified way?

This type of questions is surely connected to the environment that I experienced and that I was reminded of after I experienced another type of desert, another type of dealing with animals in an anthropophobic environment that requires a special knowledge of communication.

Report 2 and Early Analysis

However, rather less dramatic encounters of human-made music were not far from the inspiring land- and soundscape around Urumqi. One example is the so called eagle dance, a performance item with the status of an intangible national heritage claimed by the

Tajik minority, however, present among other people as well. There exist hundreds of different versions, more or less sophisticated choreographies and all kinds of 'pure' and 'innovative' accompaniments. The dance I observed was outstanding in its choreography as it required a speeding up of movements ending on a sudden stop. This did not apply to the musical accompaniment that seemed rather formal and simple or that became formal and simple after being down-leveled for this type of dance shows. I observed:

Two drummers sat relaxed together accompanying an oboe player. The pair of drums in front of them were conical in shape and different in height, one tuned to a pitch lower to the other. They were both struck with a pair of beaters in an alternating manner. Having these conditions, a number of interesting rhythmic combinations could have been executed. But the aim was obviously to be very steady and even in beating the drums one by one. This metric steadiness actually caused the strong impression of speeded up dance patterns. One musically interesting structure appeared when the melodic lines in the repetitive parts consisted of only three units so that drumming patterns concluded on different drums of each line. Through this structure, the dance music developed a striking depth and complexity. The drumming so far appeared to be the simple thing that wrapped the complicated meaning.

The image displays a musical score for an eagle dance excerpt. It consists of eight systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a drum line (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The drum line features a complex, rhythmic pattern of alternating white and black boxes, representing different drum sounds. The vocal line contains melodic phrases with various ornaments and accents, including trills and grace notes. The score is arranged in a vertical sequence, with each system showing a different measure or phrase of the dance's music.

Fig. 4: Transcribed excerpt of the eagle dance observed on stage of the Xinjiang Folk Arts Festival, 2005. The alternating drums are marked white and black.

Now, ten years later this rather simple type of dancing that actually communicates through metaphorical movements another relationship to an animal, might be completely changed. The all-knowing internet could not provide any example of it but countless examples of 'developed' dances with complex symphonic and digital arrangements. The striking structure of melodic lines and alternating drum patterns disappeared in thin air. Extending this thought back into the history, what were the patterns before the drum pairs and the oboe were played? Which performance features were replaced by the sophisticated simplicity I still observed in the year 2005?

Was it too simple, too wild, or too retarded? How can improvement be measured and who am I to ask such unholy questions? Again, the cultural bias forces me to observe, to compare, and to distrust my own understanding of innovation. Looking back, the tragic moment of watching a disappearing process that evolved in many different local shapes over centuries becomes apparent. How could I have been so blind? On second thought, I think, that exactly now, in the moment I write these words, somewhere else something is done for the last time, a skill dies out, or an experience is forgotten. No academician is ever able to stop this, to rescue the knowledge buried in deeds and acts of cultural behavior, shared by different people or by humans and animals. Therefore, the way of embracing self-processed advancement by exploring the traces of forgotten knowledge has to change from sorrow to informed education embracing growing choices. The long habit of separating music education with all selective impositions from cultural knowledge embedded in an existing and changing environment is worth reassessing.

Eagles might have been seen on the sky over Jaohe and Gaochang, two cities at the northern fringes of the Silk Road that had their high time in the 7th century and now, they attract a lot of

adventurous tourists. The houses were once built with clay bricks, but the sharp wind had blown off the joint gaps and the buildings collapsed looking like huge termite hills in the relentless heat. In the past, these cities were centers of culture and power. How did these cities sound when there was life in it? Why can people reconstruct a building of the past but not the sound of the past? I think, this could be an important task for future ecomusicologists. The main problem would then be to find out, which past has to be reconstructed as sound in its temporary existence is hard to be thought of something permanent. The discontinuity of presence and absence is still an unthinkable idea in dealing with the sounding past. Titon (2015) reviews Derrida (2013) regarding historical time consciousness and the position of sound sensitivity leading to similar questions. Philosophical studies about these matters could provide surprising insights.

In a third thought I assume that sound is as much as a building permanently existing and permanently changing. Functions of buildings, aesthetic concepts, value hierarchies, shapes, structures, orders change all the time, in buildings as well as in associated soundscapes. Ecomusicology may prove at least a part of it, I dare to hope.

Report 3 and Immediate Reflection

While the relationship between humans and animals is musically communicated in different ways, the relationship between humans of supposedly different 'development levels' is another issue to look at.

The same festival that provided the archaic eagle dance staged a dance of the Xibe³ people who were exhibited in a zoological manner as being 'very wild'. As wild dancers, they were accompanied by a rather humble song with some simple drum rhythms. The song was played back from a tape. All Xibe dancers who were 'enriched' by Han Chinese professional dancers rehearsed the dance with the same music thus avoiding choreographic conflicts.

The figure displays three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line in the upper staff and a drum accompaniment line in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows a vocal melody with a slur over the first four measures and a drum pattern of quarter notes. The second system continues the vocal melody with a slur over the first three measures and a drum pattern of quarter notes. The third system features three vocal notes labeled 'hu', 'ha', and 'hu' with downward-pointing arrows, and a drum pattern of eighth notes.

Fig. 5: Transcribed outlines of the Wild Dance of the Xibe as presented during the Festival of Xinjiang Folk Arts and Music in 2006.

3 Also Xianbei, a minority deriving from northern people that invaded the area during the Liao-Dynasty. They speak a Manchurian-Tungusic language.

The music from the tape was replayed in an unbelievable volume blowing off the front rows of the audience. The show must have been many times rehearsed. How could this have been missed? Was it on purpose or accident? Is wild mainly perceived as loud? The dancers sang along the replayed music. They had microphones mounted to their costumes. Their voices were forcibly sounding rough and drunkard-like. This must have been on purpose. Obviously, the wilds must be like that. With more time, I see that my own cultural bias reflects cultural bias of those others. How can this pattern of observation change in an effective way? How can informed education take place if the information gained has to pass a culturally biased process? This question has to be left open for now.

No Report yet a Short Later Analysis

One last animal story has to be told. The story is about small figurines representing monkeys holding a lute. The figurines follow the tradition of representing an animal as an alien, a stranger, at its best as a non-human. Xinjiang was never populated by any monkey species, neither in the Junggar nor in the Tarim Basin (Wu 1947; Barnes and Hudson 1998, 87). What can be easily overlooked is that lutes of this type were also not present in the region before the Silk Road connected distant cultures to each other. The 'Journey to the West' actually reflects on legends and beliefs that were shared by a number of people in southern Xinjiang. The monkey king Sun Wukong parallels Hanuman of the Ramayana story. The famous story came into being right at the time when these small figurines were probably produced, in the 2nd and 3rd centuries. This was also the time, when this lute type that is characterized by a cross-bar to which the strings are directly attached thus replacing the bridge of earlier known spike

lutes found its way into the region. Indian and Tibetan traces of worshipping cultures brought these figurines to places where they were found, which is the area around Hetian (also Hotan, Heitian, Hetan). It shares borders with present day Jammu and Kashmir, and Tibet, thus covering some small routes leading to and from Hindustani core areas. The geography of these finds seems to be important. But conclusions cannot be drawn in a reliable and direct way. The finds dating back into the production time might have been distributed farther in the East, where they were even more astonishing and valuable. They could have been lost or destroyed over the centuries as they were not buried under the ground while traveling or being openly exhibited. In the area of the finds they might have been less exotic as travelers and traders were familiar with the legends, the lutes, and the monkeys. The small figurines might have been the idea of clever businessmen promoting the Hanuman story in the shape of the 'Journey to the West'. It could be that they were brought along through the strong development of the Manichaeism (Lieu 1992) spreading from Persia that influenced belief systems all over Asia. However, nobody can surely explain the deeper meaning of the figurines. Unbelievable. Strange. I am still culturally biased. And I will always be.

Nevertheless, the figurines seem to be functionally related to the ink painting of the horse head fiddler. In both cases more than one people, more than one culture, and definitely more than one individual contributed to its existence. The cultural process represented in its manifestations cannot be owned by any nation or any ethnic group. Methodically, academic research in this field should try to further loosen ideological limitations and better allow acknowledgement of individual and cultural bias that helps to develop an effective curiosity in us.



Fig. 6: The two figurines were found in lotkan, oasis Hotian (Heitian), Xinjiang, 2nd -3rd century, exhibited in the Hermitage of St. Petersburg.

Historical methods as these stories show may not be limited to dealing with assured historical facts. Dealing with history also means dealing with the bias of all those biased researchers who just at this moment are bending over the historical treatises, artifacts, or printouts of pixelated internet pictures showing unauthorized maps and figurines. In short, all that will be history keeping historical research busy. What stays is curiosity. Eternally.

References

Imin, Abdushukur Muhemmet. 1981. *Uyghur khelq kilassik muzikisi "On ikki muqam" heqqide*. Beijing: China Academy of Arts.

Adams, Douglas. 2001. Per Anhalter durch die Galaxis, In *Keine Panik. 5 Romane in einem Band*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 7-208.

Baldick, Julian. 2012. *Animal and Shaman: Ancient Religions of Central Asia*. New York: I. B. Tauris.

- Barnes, Ian and Robert Hudson. 1998. *The History Atlas of Asia*. New York: MacMillan.
- Bilik, Naran. 2007. Names Have Memories: History, Semantic Identity and Conflict in Mongolian and Chinese Language Use. *Inner Asia*, 9 (1): 23-39.
- Cacioppo, John T., et al. 1996. Dispositional Differences in Cognitive Motivation: The Life and Times of Individuals Varying in Need for Cognition. *Psychological Bulletin*, 119 (2): 192-253.
- Wei, Chow Ow and Gisa Jähnichen. 2016. Musical Imagination of 'Emptiness' in Contemporary Buddhism-related Music Based on the Present Understanding of Selected Features in Buddhist Philosophies. *Kuandu Music Journal*, 24: 17-38.
- Chuluunbaatar, Otgonbayar. 2017. Musical Instruments as Paraphernalia of the Shamans in Northern Mongolia. In *SIMP 5*, edited by Gisa Jähnichen. Münster, MV-Wissenschaft. (2017, printing in process).
- Davaa, Byambasuren and Luigi Falorni. 2003. *The Story of the Weeping Camel* (Documentary, 87 Minutes, Mongolian language). Released 6 September, 2003. Mongolkina.
- Derrida, Jacques. 2013. *Of Grammatology*. Corrected edition. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Harris, Rachel A. 2008. *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*. Aldershot: Ashgate.
- Howell, Anthony and C. Cindy Fan. 2011. Migration and Inequality in Xinjiang: A Survey of Han and Uyghur Migrants in Urumqi. *Eurasian Geography and Economics*, 52 (1): 119-139.
- Howorth, H. H. 1881. Art. VI. The Northern Frontagers of China. Part V. The Khitai or Khitans. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Volume 13 (2): 121-182.
- Information Office of the State Council of the People's Republic of China*, May 2003, Beijing, accessed 20 May, 2017,

http://news.xinhuanet.com/zhengfu/2003-06/12/content_916306.htm.

Lieu, Samuel. 1992. *Manichaeism in the Later Roman Empire and Medieval China*. Tübingen: J. C. B. Mohr.

Millward, James A. 2003. *Uyghur Art Music and the Ambiguities of Chinese Silk Roadism in Xinjiang*. Accessed 20 May, 2017, www.silk-road.com/newsletter/vol3num1/3_uyghur.php.

Tembrock, Günter. 1956. *Tierpsychologie*. Wittenberg: Verlag A. Ziemsen.

Tembrock, Günter. 1996. *Akustische Kommunikation bei Säugetieren. Die Stimmen der Säugetiere und ihre Bedeutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Thompson, Kay M. 1960. *The Art and Technique of Sumi-E. Japanese Ink-Painting as Taught by Ukai Uchiyama*. North Clarendon: Tuttle Publishing.

Titon, Jeff Todd. 2015. 'Exhibiting Music in a Sound Community'. Keynote Address, CSTM Conference, Sydney, N.S., Canada, June 17, 2015. Pre-print upload accessed October 20, 2017, https://www.academia.edu/28429462/Exhibiting_Music_in_a_Sound_Community_2016_Ethnologies_Preprint_.

Weiers, Michael. 1998. *Abriß zur Geschichte innerasiatischer Völker. Vorlesungsmanuskript*. Online-Edition. <http://www.zentralasienforschung.de>. "Xianbi" und "Uiguren".

Wu Ch'êng-ên. 1947. *Monkeys Pilgerfahrt – Eine chinesische Legende*. Übersetzt von Georgette Boner und Maria Nils. Zürich: Artemis-Verlag.

Zhou Jingbao. 1987. *Sichou zhi lu de yinyue wenhua* [Musical Culture of the Silk Road]. Urumqi: Xinjiang Renmin Chubanshi.

LOCAL SOURCES AND THE LIMITS OF MUSIC SCHOLARSHIP: THE CASE OF SYRIAC CHANT

Tala Jarjour
Institute of Sacred Music, Yale University, New Haven
talajarjour@googlemail.com

Abstract

Through a critical reading of two twentieth-century sources on a living musical tradition which has Early Christian origins, this article offers a reading of how local musicology fashions an extra-musical framing of ethnic religiosity by the very means of musical-theoretical detail. Drawing on subtly concealed senses of nationhood, the article shows how this fashioning was achieved in the case of Syriac music. It does so by engaging with the complexities that defeat such labels as local/European and sacred/secular, and that ultimately upset the basis of the distinction us/them with respect to the creation of knowledge and sources. The article also underlined ways in which inconsistencies within scholarship may – and do – form the means by which a scholarship, when deeply engaged with local matters, pushes the limits of its own premises, and redefines its categories and the conceptual bases upon which it should be understood.

Keywords: Nation, Ethnicity, Religion, Middle East, Syria.

Resumo

Através de uma leitura crítica de duas fontes do século XX sobre uma tradição musical viva que tem origens cristãs antigas, este artigo oferece uma leitura de como a musicologia local modela um enquadramento extra-musical da religiosidade étnica por meio de detalhes teórico-musicais. Com base em sentimentos sutilmente ocultos de nacionalidade, o artigo mostra como essa modelagem foi alcançada no caso da música siríaca. Ela o faz envolvendo-se com as complexidades que derrubam rótulos como local/europeu e sagrado/secular, e que, em última instância, perturbaram a base da distinção nós/eles em relação à criação de conhecimento e fontes. O

artigo também sublinha as formas pelas quais as inconsistências dentro do conhecimento acadêmico podem – e fazem – constituir o meio pelo qual esse conhecimento, quando profundamente comprometido com assuntos locais, força os limites de suas próprias premissas, e redefine suas categorias e as bases conceituais sobre as quais deveria ser entendido.

Palavras-chave: Nação, Etnia, Religião, Oriente Médio, Síria.

Background and Introduction

Local musical traditions in the Eastern Mediterranean are characterised typically by a subset of distinguishing features within regional groupings. This is the case for the musics of the region's diverse ethno-religious communities, such as the Armenian and Kurdish communities, who consider their respective dance music and song traditions as markers of distinction from neighbouring groups and a feature of internal cohesion. An exception to this rule are members of the Syrian Orthodox Church of Antioch, whose distinctive musical tradition, until the second half of the twentieth century, was that of their ecclesiastical chant. In Syria, they are known as Suryanis, the attributive reference to the church's liturgical language, Syriac, which is the literary dialect of Aramaic and the language of Early Christian literature. As the Suryani conception of identity puts strong emphasis on matters of faith (Jarjour 2016), members of this increasingly diasporic Levantine church identify a moment in the second half of the twentieth century at which they purposefully invented a popular song tradition in a bid to emphasise an ethnic identity that is not exclusively bounded by their long standing ecclesiastical heritage. The deliberate forging of a popular/folk genre in the local dialects of Aramaic common among Suryanis in south-eastern Turkey and north-eastern Syria would become independent from the ancient (classical) Syriac liturgical repertoire and would grow

exponentially to dominate secular festivities and dance parties around the globe. The invention of this repertoire was contemporaneous with an increase in professionalism and higher education among young members of a community that was recovering from the aftermath of early-twentieth-century massacres (in what is widely known as the Armenian genocide). It also came following the independence of Syria from France,¹ and a rising sense of nationalistic sentiments and competing leftist ideologies, all of which marked a general weakening of religious identification among the educated youth in favour of a sense of nationhood that was largely non-confessional.

While analytical categories, especially dichotomous categories such as sacred-secular and ancient-modern, are no more easily defined in the Suryani context than they might be in any other, the Syrian Orthodox musical practices have maintained, nevertheless, clear distinction between ecclesiastical singing and the new song genre. Be that as it may, the invented tradition continued to bear loose connections to its ecclesial counterpart, as a close reading of subsequent local writings about Syriac music would suggest. That local scholarship on Syriac music has maintained a connection between two kinds of music which are separate in practice, reflects revealing dynamics between a living musical tradition and the sources which scholars create and consult about them. This article is concerned with such dynamics.

The current article takes a close look at 'local' written sources on the subject of Syriac music in the second half of the twentieth century. The scare-quotes (which will be implied in much of this article) indicate that 'local' is more a description than a category. It serves to indicate that the sources in question were written by Suryanis – to be

1 Syria's independence from French control was a process which included the gradual withdrawal of military presence between 1944-1946. The Day of Independence, April 17th, marks the departure of the last French soldier in 1946.

distinguished from those which European musicologists produced on the subject.

Focusing on works authored by two celebrated musicians in the Suryani community, the article proposes a critical contextual reading of two important sources from the twentieth century, and examines them in relation to relevant regional and European influences. It does so by shedding a spotlight on the claims and methods of Syriac musicological scholarship, which it views against a backdrop of converging and conflicting regional and European influences. Ultimately, the article suggests that a 'cultural' framing of religiosity manifests itself in this music minority tradition through a combination of local ethnic nationalistic tendencies and European musicological paradigms.² Moreover, this extra-musical framing of Syriac musicality was fashioned with the help of hands-on musical-theoretical analytical tools. By deploying purposefully vague attributions such as 'historical' and 'civilisational' in meticulous music analyses, Suryani musicologists have aimed to redraw – or at least to disrupt – entrenched lines of inclusion and exclusion between local-European, sacred-secular and ultimately dominant 'us'-'them' binary bases at work in the twentieth century. The article also suggests that in doing so, Syriac musicologists have reassigned meaning to fraught terms in a context where religion, ethnicity and nation are essential yet separate elements of in-group identification and the labelling of others.

2 In this article I will not problematise the term 'cultural', and will use it rather in its most comprehensive sense – which include contested dimensions. The purpose behind this uncritical employment is to approximate a use of the term which was common in Syria, especially in the second half of the twentieth century, where the notion of culture was coterminous with literacy, high art, and a deliberate distancing from the confines of the religious establishment and the its behavioral and intellectual codes.

On the question of sources, the main claim of this article is the following: It is only by understanding the limits of the scholarship within which (in this case Syriac) musicology operates that local sources may be appropriately read and understood.³ In other words, in addressing the limits of the music scholarship within which any source material are conceived, and by testing it against practice, new possibilities for a more dynamic ethnomusicological understanding of living musical traditions may emerge. While this article addresses a musical tradition that is thought to have remained in continuous practice at least since its earliest extant medieval sources, the main claim of the article may find application in the study of musical traditions which we access today primarily through written sources.

Local Trends and European Scholarship

Subsequent to a number of modern encounters with European musicological scholarship,⁴ emergent literature on Syriac chant within local circles in the later decades of the twentieth century followed two tendencies: ethnic nationalistic and European musicological. Those tendencies emerged as a result of a combination of factors, such as, *inter alia*: migration, contact with European musicological literature and scholars, maintained contact with the homeland, a rise in ethnic and nationalistic awareness, a surge in European musicological interest in Levantine Christian musics, the increasing rise in education in the Levant following the end of Ottoman rule, and the establishment of European and Arab music schools in the area.⁵ I will

3 This article neither deals with European sources on Syriac chant nor offers a comparative framework for the literature at hand. I have addressed one early European source elsewhere (Jarjour 2015b), though the majority of 20th century sources remain pending close analytical reading.

4 For an example, see Jarjour (2015b).

5 Owing to these direct European influences, the question of church modality elicited systematisations akin to those adopted by other modal systems in the

explain the two tendencies in what follows by featuring the writings of two of the most prominent proponents of Syriac music, Gabriel As'ad and Nouri Iskandar, focusing on the intellectual surroundings or environments in which their respective works came to be.

While addressing the backgrounds of these tendencies merits in-depth attention for which the scope of the current article does not allow, it is worth noting briefly that, historically speaking, the two tendencies were not independent from more general movements in the region, which were based in nationalistic ideologies and lasted well throughout the twentieth century.⁶ From a methodological point of view, the fact that these tendencies followed existing paradigms is in part owing to the general dire state of education in the region, which had just emerged from four centuries of an unfavourable Ottoman rule that consolidated illiteracy.⁷ The emergent educated elite, thus, had great dependency on European modernism in creating its own, and was searching for ways to find local application for nineteenth-century (perhaps even earlier) European ideas in the forging of their new nations.⁸ In terms of creating a scholarly musical knowledge, local musicologists aspired to European paradigms and strove to a systematic type of musicology that subscribed primarily to positivism; in other words, they aspired to producing measurable and

region, such as Turkish and Arab modal systems. The question of the mode remained, in any case, a focal concept.

- 6 For more on pan-Arabist nationalism and the ways in which it was manifested in music and art song in the Arab world see, among others: Danielson 1997, Davis 2004, Lohman 2009, and Stokes 1992; 2009. On Arab thought and modernity see Hourani 1983, and Hanssen and Weiss 2016. While it might be argued that Arab and Suryani nationalisms should not be confused, the musicologists with whose work I am engaging in this paper lived and worked in the post-colonial Arab world, and their projects were conceived in its intellectual milieu.
- 7 For more on nationalism in the region, and the particular circumstances that have contributed to its popularity, see, among others, Gelvin 1994, Schumann 2001, Tauber 1990, and Sheehi 2000.
- 8 Pointing out the philosophical reliance on European modernist thinking should not undermine local intellectual projects in the region, such as the Nahda, which were searching for their own philosophies. See Hanssen and Weiss 2016.

quantifiable, empirical knowledge. They did so as they strove to situate their local forms of knowledge among existing – European – works on their music. Towards that end, a sense of ‘Westernisation’ as a means of legitimisation grew to influence local musical knowledge.⁹ One result was the uncritical adoption of analytical emphasis on the modal nature of ecclesiastical music,¹⁰ which placed much of the attention in local musicology on the presumed modal nature of church music (a notion that has gone largely uncontested until recently, Jarjour 2018 forthcoming).

Beyond the question of modality, the ethnic nationalistic trend in Syriac chant literature was retrogressive in that it looked back at history, yet progressive in that it adopted a contemporary ideology.¹¹ At the turn of the twentieth century, Suryanis around the world voiced an invitation to retrace the historical roots of the Syriac tradition beyond early Christianity, to the ancient empires of Assyria, Babylon and Sumer. This trend was in line with the then contemporary stream of nationalistic ideas which were sweeping through Europe and were gradually gaining prevalence in the Levant. The Great Arab Revolt (1916-1918), which resulted in ridding the Levant of Ottoman dominance, is a case in point. Particularly relevant to this stream in Syriac circles was the emphasis it placed on ethnic and historical elements common to Suryanis across the region, which were intended

9 In a comparable case, the calls to standardise an Arab scale which local musicologists voiced in the Cairo Congress are another case of westernisation (for more see below). Much like Arab musicologists argued in Cairo, Suryani musicologists regarded modal systematisations as modernising and forward-looking.

10 This adoption may well have been an unintended consequence of the desire to distinguish Syriac chant from non-Christian surroundings, which local musicologists would have inherited from European studies (for more, see Jarjour 2015b).

11 There is a vast body of ethnomusicological literature on the subject of nationalism, as well as on intersections between nationalism and conceptions of ethnicity and identity. Perhaps the most widely regarded account of the issue and a number of its manifestations is found in Martin Stokes’s introduction to a volume on the subject and a number of articles therein (see Stokes 1997).

to unify the Suryani people in an attempt to rescue them from genocide (de Courtois 2004a, 218). Such emphasis bore, arguably but naturally, strong nationalistic overtones that became a widely declared political agenda by the 1950s.¹²

Syriac nationalism bestowed a new and important role on music. By the second quarter of the twentieth century (and beyond), Syriac music (i.e. chant) served as a unifying factor and was employed as proof of unprecedented historical claims of authenticity and national belonging to the land of Mesopotamia and its ancient civilisations (As'ad 1990 أسعد). Such a belonging afforded the practitioners of Syriac chant the prospect of laying claim to rights of legitimate existence: as an ethnic group in a self-ruling nation, as new states were being created on the Levantine map.¹³ Emergent nationalistic claims extended to an 'authentic' music. Despite the small number of Syriac nationalistic writings in the Levant,¹⁴ the archetypical example of local literature on music within this trend is the book of Gabriel As'ad on the history of Syrian Music, which I discuss below.

Alongside ethnic nationalism, the second tendency which emerged in modern Suryani musicological literature during the final decade of the twentieth century was more directly influenced by

-
- 12 On the genocide of the Suryani people and the emergence of the Assyrian Liberation Party see Lahdo 2008 لحدو.
- 13 The peoples of the Levant hoped that the Great Arab Revolt would result in the creation of an Arab nation, a dream that was shattered by the Sykes-Picot Agreement (1916), the long-term result of which was the creation of the current Arab nations of the Levant (Petran 1972). Consequently, the nationalist Suryanis, who dreamt of a nation of their own, argued for the right of protection from genocide by European countries when the region underwent ethnic turmoil (Wigram 2002).
- 14 As they were subject to censorship (Lahdo 2008 لحدو).

European musicology. Studies by French and German musicologists in the first seven decades of the century attempted to tackle Syriac chant from a systematic point of view. Most comprised printed transcriptions of large sections from chant books or collections based on liturgical genres (Jeannin 1925; Husmann 1969-71). Similarly, local musicologists followed suit in favouring systems and employing western notation. In addition to influences from European musicology on Syriac chant, this tendency was equally influenced by similar inclinations in the wider Arab musicological scene. Arab musicologists, particularly around the time of the Cairo Congress (1932), were showing increasing interest in an effective systematisation of Arab music. Calls were raised for agreement on an Arab equally tempered quartertone-based scale, and for the employment of western notation for the sake of a systematic development for Arab music (Racy 1991). The works of Nouri Iskandar, a member of the Suryani community in Aleppo, are the foremost example of local literature influenced by this tendency.

Gabriel As'ad: Cultural Nationalism

Gabriel As'ad (1907-1997) was a Suryani musician who became famous for composing secular songs in Syriac. A violinist and music educator, As'ad worked and lived in the north-east of Syria. He is considered a pioneer in being the first twentieth-century composer of the west Syrian church (2008 *لحدو*).¹⁵ At a late age, As'ad wrote a

15 An early divide split the Syriac-speaking church into east and west Syriac. This paper focuses on the west Syriac tradition, which is that of the Syrian Orthodox Church of Antioch. The two musicologists in question, As'ad and Iskandar, are members of this church. While their musicological writings put no particular emphasis on the west/east Syriac split, it would be safe to assume that they were operating within the west Syriac sphere. At any rate, their musical activity – when it took place in ecclesiastical circles – was predominantly among members of the Syrian Orthodox community.

book entitled *al-Mūsīqā al-Sūriyyah 'abra al-tārikh*, Syrian Music Throughout History, which he published, most probably in Syria, in 1990.¹⁶ Before discussing the book, some background information on the author and his contribution is necessary to contextualise this work.

As'ad was born in the south-east of Turkey, in Midyat, and spent his last years in Sweden. His family moved to Adana in 1914; then, fleeing persecution, to Tripoli in Lebanon and Homs in Syria before settling in Damascus in 1921. In 1923 As'ad started learning music, subsequently adopting the discipline as a profession. Although his musical career took various shapes in different places, his output consisted largely of secular nationalistic compositions. His activities ranged from playing entertainment music at a restaurant in Lebanon at the end of the 1920s, to heading the Cultural Centre in Malkieh (1958-1973) and teaching music at the Cultural Centre in Qamishli (1958-1967), both in the north-eastern region of Jazireh in Syria. As the Jazireh region falls across the border from Tur Abdin (also Turabdin) – one of the regions that were most badly affected by sectarian violence and scene of major massacres against Christian minorities, Jazireh received large numbers of Suryanis fleeing persecution at the turn of the century; it was not unusual for As'ad to settle there. His subsequent emigration to Sweden in 1979 was another step that many Suryanis made in their continued diaspora. In fact, Qamishli itself was largely built for and by fleeing Suryanis (and subsequently other persecuted minority groups), and became a

16 The author's name appears on the book as Jibrān 'As'ad. Even though the book does not indicate a place of publication or a publisher, the assumption that it was printed in Syria can be made with a degree of certainty. Normally, either as a result of the lack of specialist publishing houses, or with first-time or unknown authors, or, indeed, because of the nature of the subject matter, authors often find themselves forced to publish their work at their own expense, in which case a publisher would not be stated. In some cases the name of the printing house may appear, although this is not the case with As'ad's book.

unique place in which their cultural – especially musical – heritage developed and flourished, despite (or perhaps thanks to) continued political disenfranchisement and economic marginality. Between his Damascus years and the return to live with his people in Jazireh, As'ad spent five years in Palestine (1931-1936), where he worked with famous musicians (e.g. Zaki Murad and Mary Jubran) and seems to have achieved a degree of success that allowed him to record his first LP (1933), which contained two Syriac nationalistic songs.

As'ad is known for using, as well as declaring, Syriac music as his primary source of inspiration, although he wrote in a largely western compositional style, according to the few commentaries I was able to find about him.¹⁷ His contribution to the tradition was unprecedented in its frank nationalistic content and framework. His first composition was a song about the Assyrians (1926).¹⁸ His first publication, a songbook titled *From Our Modern Music*, was a collection of twenty-three songs, thirteen of which were his own. The songbook was published in Aleppo (1953), to which he moved following Syria's independence in 1946. As a music teacher in Aleppo, As'ad reportedly taught his own songs, but by the time his book was to be published some texts had to be modified owing to censorship.¹⁹

17 To date, information on contemporary Suryani figures can often be found only on Suryani websites and online forums. Biographical material in print is scarce and limited to book introductions. Therefore, most of the information here on As'ad comes from online articles, which I verified in more than one source in the hope that a wider dissemination of certain information may enhance credibility.

18 'Assyrian' is the traditionally preferred term which nationalistic Suryanis employ in their political and cultural discourse. It is used instead of, *inter alia*, Syriac, Aramaic, Aramean, all of which may have cultural, religious or linguistic associations rather than political overtones. The term 'Assyrian' is derived from the historical connection made to the Assyrian Empire, which reigned over the area of upper Mesopotamia at various points in history BC. The use of this term, therefore, carries territorial claims and connotes a right to independent rule as a nation state.

19 The first Suryani to introduce nationalistic song to Syriac was Na'üm Fā'eq, one of the foremost nationalists in the history of Suryani nationalism. He composed nationalistic poetry and set it to existing Turkish tunes. As'ad was the first composer of fully original Syriac nationalistic songs (Lahto 2008 (لحدو)). For more on As'ad, Fa'eq and their work, see <www.gazire.com/forum/viewtopic.php?

The years As'ad spent in Syria were fraught with political instability and sudden changes. Following independence, the young nation faced economic and political challenges the result of which was great instability in an environment of conflicting political ideologies.²⁰ Given the centrality of song in music making in the Arab world, the balance that a music educator had to achieve must have been delicate. This would have been particularly the case for As'ad, as he was in charge of music making in national cultural institutions in a region that is home to a mix of ethnic and religious minorities; and more so as he himself was of declared nationalistic sympathies. As an ethnic and religious minority in the social and political fabric of post-independence Syria, and possessing vivid memories of recent religious persecution, Suryanis were understandably less inclined to involvement in other than mainstream political activism. There were, nevertheless, a number of activists who established the Assyrian Democratic Organisation in 1957 (2008 لحدو), but they were not representative of the majority, which was represented instead by the church and has traditionally elected to declare allegiance to governments.²¹

Despite the great pride he took in drawing from the Syriac religious musical tradition, As'ad did not align himself with clerical musical activities in his writings, nor was he renowned for knowing many chants (which is otherwise a commendable trait that establishes clerics' authority as chant experts). On the other hand, and perhaps

t=1267>

- 20 Following the Arab Revolt, the European Powers divided the region into nation states, among which was Syria, where French Mandate was declared (Petran 1972). Syria gained full independence from France and was declared a republic between 1944 and 1946. Political instability during the post-independence years was such that four military coups were staged between March 1949 and November 1951 (Tibawi 1969).
- 21 The information included here on the modern history of the Suryanis is collected from various encounters and conversations. The modern history of the Suryanis is particularly neglected in print.

somewhat paradoxically, he does not seem to have aligned himself with Suryani political activists either. It has proven difficult to obtain more personal information about his political alignments, so, before drawing conclusions, I will present the following account of an incident in which he was approached to compose Syriac songs within a predefined political aesthetic.

Abrohom Lahdo, a medical doctor residing currently in Germany, is a Suryani born in Qamishly (1949). He wrote a first-hand account of the appearance of what he calls 'Syriac contemporary popular song'.²² Lahdo attributes the appearance of modern popular Syriac song to the increase in external influences affecting the Syriac tradition following expanded contact with western cultures as Suryanis went into diaspora early in the twentieth century. While non-Syriac influences were not new to Syriac music, the degree of influence at that stage was, in Lahdo's opinion, of a scale that necessitated calls for giving the music a 'national identity'. In 1957, the Assyrian Democratic Organisation (ADO), of which Lahdo was a founding member, was established in Syria and proved popular among young Suryanis. Lahdo attributes the rapid increase in ADO membership, particularly among the young and educated, to the great success of the emerging nationalistic songs composed by As'ad and others. Before this, secular Syriac song was of a formal nature, used set poetry in Classical Syriac (*kthobonoyo*) and treated exclusively serious, mostly nationalistic, subjects. In 1965, however, young members of the ADO started calling for Syriac songs to replace the Arabic, Turkish and Kurdish singing to which they had become accustomed but were growing to reject as foreign. Therefore, they called on composers to create a new form of Syriac singing that reflected their national awareness, a kind they could identify with and

22 This appeared in an article titled *Tārīkh al-Mūsīqā al-Suryāniyah*, History of Syriac Music (Lahdo لحدو 2007 ب). A full account was subsequently published in a book, also by Lahdo (2012), including lyrics and a few musical transcriptions of modern Syriac songs.

use proudly in their own weddings. The new genre they proposed was to fulfil the following conditions: be in a colloquial version of Syriac (e.g. *turoyo*); treat subjects such as love, flirtation and courtship; the melodies to be new, catchy and simple; the tempo to be fast and appropriate for line-dancing. In 1968, as the enthusiastic ADO members were planning to produce a first record of this new genre of song, one of them, a poet by the name of Danho Daho, approached Gabriel As'ad, asking him to set some of his popular poems to music. According to As'ad's son, Sardanabal, the musician's response was 'I would prefer to continue composing in my known classical style' (2008 *لحدو*).²³

As'ad thus had strong but undeveloped political sentiments towards what he perceived as a Suryani nation. He did not see great benefit in political activism, and was (perhaps characteristically) skeptical of the ways in which this activism proposed to interact with Syriac music to produce a new political music. Yet his sentiments achieved expression in the strong cultural-national views that he chose to declare through a form of musical expression he believed to be 'authentic'. In the following section, which discusses As'ad's book on Syriac music, I argue that his work was in effect a proposed, if undeclared, Syriac national music.

23 Labels such as 'classical', 'folk' and 'popular' bear vague reference to the loosely conceived and rightly disputed terms in music studies. The purpose is to designate, respectively, what some Suryanis consider as a higher, more sophisticated form of music which relates to the church's ancient history, and the dance and song genres which occupy parties and celebrations outside church services. In As'ad's response, the term 'classical' also signifies association between the old ecclesiastical chants and what some might consider 'high' art; in this case art with a 'higher' purpose than entertainment, namely nationalistic music.

'The History of Syrian Music'

As'ad's book treats a wide variety of historical and musicological subjects and makes strong historical assertions by connecting the current Syriac – ecclesiastical – modes with ancient Mesopotamian modality. However, it stops short of substantiating these claims with convincing evidence. In what follows, I will attempt a summary of the book's main propositions. One point worth noting here is that scale and mode are interchangeable concepts in this book.

Under the main heading, 'discovering the musical scale from the modes of the Syrian Church of Antioch',²⁴ As'ad makes the following declaration:

The historical Syrian musical scale has been laid down on the basis of the eight ecclesiastical modes [ʿalḥān] of the Syrian Orthodox Church of Antioch, from which emerged all the existing music/melodies [ʿalḥān] in the world (19).²⁵

Then, he refers to al-Farabi, 'the great musician' who presumably talked about these *ʿalḥān*, and estimated them to number 3000.²⁶ As'ad then proceeds to state that the eight Syriac modes are built on the Harp of Sumer, which has 'seven plus one' strings. In the next sentence he quotes Barhebraeus (13th century) as saying that the modes originated as twelve 'but were reduced to eight, which is the case in the Sumerian Harp as shown above' (As'ad 1990, 19 أسعد). The author then proceeds to offering the various Arabic and Syriac names for the eight ecclesiastical modes, to which

24 *ʿiktishāf al-sullam al-mūsīqī min ʿalḥān al-kanisah al-suryāniyah al-anṭākiyah.*

25 The Arabic word *ʿalḥān* (singular *lahn*) is used to indicate melodies, modes, a musical corpus and in some cases music in general. This quote (my translation) shows some of its uses.

26 In Arabic: "لقد تم وضع السلم الموسيقي السوري التاريخي من الألحان الثمانية التي تستعمل في الكنيسة السريانية الأنطاكية، ومنها انتقلت جميع الألحان الموجودة في العالم، والتي تكلم عنها وقدرها الموسيقار العربي الكبير الفارابي بحوالي 3000 لحن (أسعد 1990, 19 أسعد)"

he otherwise refers by their conventional numerical names throughout the book. In this combinatory presentation of music theory and etymology, As'ad links modal affect to the etymologies of the Arabic and Syriac names of each mode. He stresses, in the process, closer affinities between the Syriac name and the presumed affect of each mode.

In the subsequent section, he draws on examples from the book of prototype chants (known in Syriac as the *Beth Gazo* – 'treasury of chants') to demonstrate the association he proposes with the Sumerian Harp of Ur.²⁷ He stipulates that the notes for the harp's strings are *G A B c d e f (+g)*. He then transcribes eight paradigmatic chants, in modes 1 to 8, and transposes them so that the final note of each is the same as the corresponding string on which the chant's mode is presumably built. Accordingly, the first chant (and mode) ends on *G*, the second ends on *A*, and so on. As'ad then offers a different set of transcriptions for the same modes, this time keeping the chants (and hence the eight modes) in the conventional register in which they are sung in church.

The point behind this transcription, one might presume, is to demonstrate that the eight modes are built on the eight strings, but the author does not offer an explanation for this conclusion. In other words, the fact that the transcribed chants may be transposed onto a *G-g* scale does not prove that they originate from that scale, particularly if nine alterations were required in one key signature (in the case of the third mode). Nor does the whole process prove a connection to a stringed instrument that was discovered in Mesopotamia. In a similar manner, the book draws on historical and archaeological information on ancient music in Mesopotamia, Greece and Egypt, and on early Christian and biblical stories.

27 The Harp was unearthed in 1929. For more on the musical instruments uncovered in Mesopotamia, see Galpin 1929.

The basic claim of As'ad's book is that the music of the contemporary Syriac church is a direct descendant of that of ancient Mesopotamia. The historical reference is the Sumerian Harp of Ur, which dates from 3500 BC, and is presumed to have had strings tuned to the notes *G A B c d e f*. In parallel to this claim, however, As'ad resorts to Arab modality to explicate the contemporary Syriac modes, attributing this modality, in turn, to Persian models. Whilst making this claim, As'ad proposes a certain 'Syrian Scale' which he contends is deducible from the Harp of Ur and forms the scalar basis of all the above systems. In an attempt to make a reasonable summary of As'ad's book, one might say that the author reduces several regional modal systems to one. He draws on contemporary modal systems (i.e. Arab, Persian, Syriac), as well as ancient systems (i.e. Akadian, Sumerian), and combines the whole into one scale. He names this scale the Historical Syrian Scale, which he then superimposes on the Sumerian Harp.

Although some of As'ad's historical and archaeological observations are worth further investigation, his method is reductive and teleological. From an historical point of view, there is a case to be made for a relationship between modern and ancient ritual musical practices in Mesopotamia, particularly the notion of an eight-fold modality, which the writings of Henry Farmer, Egon Wellesz and Eric Werner consider. However, above and beyond the limitations of the evolutionism and diffusionism of pre-1950s comparative musicology, this area remains understudied and requires expertise in archaeology, Assyriology and musicology.²⁸ I found no indication that As'ad and other Suryanis, who advocate the idea of Mesopotamia as the origin of all music (among them contemporary church cantors and secular singers), are aware of the work of scholars such as Wellesz and Werner.

28 Publications by scholars working under the name ICONEA Near and Middle Eastern Archaeomusicology, have appeared in recent years in *Near Eastern Musicology Online* (NEMO-Online).

However, despite the significant lacunae in As'ad's historical argument, the evidently secular nature of his musical activities and the strong nationalistic overtones in his claims with regard to scalar and modal theory, bestow a particular significance on this book, especially in relation to nationhood and religiosity.

Ethnic Religiosity

Methodical limitations notwithstanding, the secularist focus in As'ad's approach informs the contemporary study of Syriac chant in various ways. Interestingly, the book was published when As'ad was in old age, almost two decades after his immigration to Sweden. Even though it does not make frank Assyrian nationalistic claims, it does little to hide its nationalistic agenda. This partly explains the circumstances of publication, an endeavour that would not have been encouraged in the 1970s and 1980s in Syria, when ethnic minority cultural or linguistic activities were limited in the public sphere to mainstream pan-Arab ideology. Those limitations were significantly relaxed by the 1990s, especially in relation to the non-political Christian Syrian Aramaic heritage, a notion on which emphasis has by the early 2000s become an ordinary occurrence in the life of Suryani communities all over Syria. As'ad's work, therefore, albeit modest as an addition to the musical theoretical aspect of studying Syriac chant, contributes to understanding the variety of dimensions in which music is significant to the various communities of Suryanis whose multiple locations around the world dictated to a large extent the discourses in which they were inclined to engage.

The profoundly held belief in the tradition's deep roots in history and its origination in some of the oldest known musical cultures is only compounded by the close affinities made to early

Christianity. This combination produces allegiance to a form of authenticated culture that is marked not only by music but also by a sense of religiosity which is strongly present despite its apparent sidelining in the work of such a secular musician as As'ad. Such notions are not merely material for ideological groundings and nationalist political agendas, they are legitimating reasons for contemporary markers of being and belonging promulgated through music.²⁹ In the secular sense, establishing a connection to the living church serves the purpose of pointing to historical evidence of continued existence in the homeland.

So far as As'ad's theory is concerned, music serves as part of that continuous evidence. In being the connector of pre-Christian Assyria to the Syriac-speaking church and a secular modern-day musicality, music becomes one thing, a stable continuous singular thing which can be pinned down in scales and mapped onto the strings of unearthed artefacts. This form of evidence conception and construction represents an essential identity marker for a religiously framed type of ethnicity, or as I prefer to call it, an ethnic religiosity. Faith is irrelevant in this ethno-religious fashioning of collectivity, at least in so far as religious faith is concerned. While identification under the banner of religion without the necessity of faith is not unusual in the Middle East, it is a growing notion in the Suryani church albeit one that is rarely endorsed publicly by its clergy.³⁰ An example is the increasing number of Muslim people in Turkey who identify as Assyrian on the basis of their local Christian ancestry.

29 This point is examined further elsewhere (Jarjour 2016), as it has significant bearing on the contemporary setting of chant and singing in modern-day Syria.

30 See for example Mahmood (2015) on secularism and religion in the Middle East.

Nouri Iskandar: Syrian musicologist à l'Occidentale

Another example of modern Suryani musicological writing is closely connected to the Suryani neighbourhood (or *ḥayy al-Suryān*) in Aleppo, where its author, Nouri Iskandar, lived and worked. Iskandar was born in Deirezzor in 1938 to Urfalli parents who emigrated from the Turkish south-east in 1920. The family lived in various places in the region before settling in the Suryani neighbourhood when Nouri was about five years of age. He was a junior cantor deacon in his early years and played the trumpet with the Syrian Orthodox Scouts Marching Band of Aleppo. He became the first member of the community to study music academically when he obtained a Bachelor in Music Education from Cairo (1959-1964).³¹ Iskandar subsequently taught music in schools and worked in music teacher-training in the city prior to his retirement in 1989. Between the years 1994 and 2003, he directed the Arab Conservatoire of Music in Aleppo: the junior music school in the city, which operates, along with its sister institution in Damascus, under the patronage of the Ministry of Culture.³² Iskandar is today an esteemed musician and composer who enjoys a degree of fame on the Middle Eastern Arab music scene. His compositions range from Syriac love songs to works combining western orchestra, solo Middle Eastern or European instruments and

31 The year 1959 saw the birth of the United Arab Republic, a union between Syria and Egypt which was dissolved in 1961. The influence of this highly charged pan-Arab phase on Iskandar and his work is worth investigation.

32 Formal western music teaching was introduced officially to Syria by the Ministry of Culture in the early 1960s. The Arab Conservatoire of Music was established in Damascus in 1960, followed by a sister institution in Aleppo in the 1980s. Subsequently, the Ministry of Culture extended its patronage to establish the Higher Institute of Music in Damascus in 1992, as the first institution of higher education in music. The relationship between Arab and western music in all three institutions has been a complex and changing one. The institution which Iskandar ran was one that taught both Arab and western music, in the form of western music private tuition. The conservatoire followed curricular paradigms whereby the students underwent two jury examinations per year.

small or large vocal ensembles, in different configurations. He is known for combining western harmony with Middle Eastern modalities in his compositions, as well as employing Syriac and Islamic Sufi chant in vocal pieces. He continues to be commissioned and invited to present his work in Europe and Syria; he was honoured in 2008 by the Syrian president.

Iskandar is best known in his home community for his work with church choirs, which he undertook intermittently between the early 1960s and 2000. In collaboration with the church, he published transcriptions of the Beth Gazo in two volumes: the first was printed twice, in 1992 and 1996; the second was published in 2003 (both by Dār Mardīn in Aleppo). The two volumes included two different musical versions of the Beth Gazo. The first volume was made after a famous recording by Patriarch Jacob III, who 'is considered to be one of the masters (if not *the* master) of Syriac music in this century' (Ibrahim and Kiraz 1999).³³ The second version comprised the Beth Gazo in the Edessan school, which is the historical lineage from which the community of his adopted church, St George's church, in Aleppo's Suryani neighbourhood descends. This volume was based on a variety of recordings and sources. Unfortunately, Iskandar offers no details on his sources, but he told me in a conversation that he drew on the cantors in church as well as on various extant recordings by deceased clergy of St George's, which he amassed from families and private collections.

Both versions start with an extensive introduction, written jointly by the Syrian Orthodox bishop of Aleppo, Gregorios Yohanna Ibrahim, and Iskandar himself.³⁴ The bishop wrote most of this

33 This famous recording of the BG in the school of Mardin was made during one of the Patriarch's visits to New Jersey in 1960; it is considered the oldest, most authoritative and most widely disseminated sound recording of the Beth Gazo.

34 The introduction was also printed separately in Arabic under the title *al-Mūsīqā al-Suryāniyah*, *Syriac Music* (1st edition 1996; 2nd revised edition 2003). It was also given the Syriac title *Musiqi Dsuryoye*.

introductory material; Iskandar's contribution is a short but valuable essay on the music theory of Syriac chant titled *Madkhal 'ilā al-Mūsīqā al-Suryāniyyah*, 'Introduction to Syriac Music'. The bishop's approach to the subject is a combination of the traditional one in medieval Syriac literature (e.g. the 13th century writings of Gregory Barhebraeus) and an informative survey. Ibrahim offers an historical survey of singing in the Suryani church, and explains the role and purpose of chant. He also surveys the musicological studies of which he is aware, and presents a brief discussion of prayers in the canonical hours of the Divine Office. Finally, Ibrahim provides historical information on various chant types and a list of definitions for chant terminology.

On his part, Iskandar takes a strictly technical musicological approach in his introduction of the transcriptions. He introduces the eight modes in their scalar form, offers a brief summary of the characteristics of Syriac music and lists the poetical metres employed in the chants, emphasising the relationship between word and music. The two introductions were published independently as a slim but valuable book under the title *Syriac Music*.

The part of Iskandar's essay is his presentation of the eight ecclesiastical modes. Drawing partly on contemporary Arab maqam theory, Iskandar presents the church modes in terms of intervallic succession and borrows Arab modal theory for the purpose. In doing so, he relies heavily on urban Arab modal designations, maqamat, as they are used in northern Syria and Turkey. He uses the standard notation system recommended by the 1932 Cairo Congress of Arab Music, which proposed certain symbols for quartertone accidentals. Iskandar adds more details combining those symbols with Turkish notation accidentals to reflect the nine-comma division of the tone.³⁵

35 The smallest increment of the tone he uses is the comma, which is one-ninth of the tone; he measures the quartertones by the number of commas raised or lowered by each accidental. The accidental symbols he employs include numbers

He goes into such intervallic detail in the scalar representations of the modes that two modes include 1 and 2 comma-altering accidentals.³⁶

It is evident that Iskandar adopts an empirical approach, derived from his studies of European musicology, in deducing findings from processing a very large musical sample. Be that as it may, he admits significant discrepancies within his modal categorisation, and notes that a large number of chants do not fall in the categories which his analysis prescribes. Iskandar's transcriptions of two versions of the Beth Gazo demonstrate his long experience as an exponent of the tradition, as well as his experience in local music. In my view, his work comes closest to conveying the microtonal character of Syriac modality. Yet his heavy reliance on Arab modes and Turkish microtonal theory results in two types of inconsistency: those of designation and interval. The former are due to the fact that not all chants in a given Syriac mode correspond to the parallel Arab mode, and the latter are due to regional differences in terms of tone subdivisions between different areas of the Arab (and the Syriac) world.³⁷

Iskandar's wide sample is admirable, yet, having had the chance to converse with practising deacons, I noticed differences between the way the cantors perceived the modes and Iskandar's presentation. It soon became apparent that the system, impressive and coherent as it is on paper, does not account for a sizable part of the chant corpus, especially within the Edessan school practiced in the Suryani neighbourhood. The Paschal mode *ḥasho* (Jarjour 2015a), of which Iskandar makes no mention, is a case in point. Moreover,

to reflect the tone division into nine commas. For more on the Cairo Congress and its debates see Racy 1991.

- 36 In the third and fourth modes, Iskandar uses the accidentals 2b and 1b, to indicate lowering the relevant notes by 2 and 1 commas, respectively (1996, 81).
- 37 Designation inconsistencies occur despite the fact that Iskandar worked within a limited geographic area (i.e. he did not account for differences with other Arab regions, such as Egypt or Tunisia).

even though Iskandar lived in the Suryani neighbourhood and was briefly a deacon early in his childhood, in his writings he frames his knowledge of the chant solely by his adopted musical-analytical theoretical perspective. It became clear through fieldwork in Aleppo that in order to be well versed in the ecclesiastical tradition and achieve a degree of agility in using the modes akin to that possessed by the senior deacons, one needs to have a long and practical knowledge of the repertoire. In other words, Iskandar's ecclesiastical vast sample, which comes from hours of recordings and meticulous transcriptions, affords his work significant accuracy, and remains by far the most comprehensive and locally informed musical-theoretical account of Syriac ecclesiastical modality we have to date. In terms of fulfilling the aim of providing a practicable and comprehensive systematic description of musical practice, this hybrid system achieved a closer representation than did its European predecessors. In terms of chant practice, however, the efficacy of this unprecedented publication remains to be proven, given the critique it receives from practising cantors as serviceless. Be that as it may, and for the purposes of the current article, there are more levels on which this work may be read.

Seen in light of his larger musical output, Iskandar's analysis bears more than a single reading as a detail-laden musical analytical set of transcriptions. Iskandar has been a vocal critic of the role the church has played in suppressing secular singing. Popular – or folk – music, in his opinion, is the real vehicle through which a people develop their musical tradition, and Suryanis are no exception. Iskandar believes that by forbidding song in the Syriac language, clergymen have caused the music of their people to disappear completely and that of their church to freeze in time, which accounts for why it has not developed since the dawn of the second millennium. He also concedes that the preservation this music

underwent in zealously protected liturgical chants allows us a glimpse into what the music of the people might have sounded like outside worship. Iskandar expressed this opinion to me in a conversation in Aleppo, and has articulated mere hints of it on various public appearances and media interviews. At any rate, this widely quoted musician believes in the formative role Syriac music has had on music in the region as a whole, which he attributes to its historical precedence over more recent musics in Syria today.

Iskandar publicises widely his belief in a 'Syrian Music' that is distinctive from other regional musics, and is manifested in Christian, Muslim and folk musical traditions in the Eastern Mediterranean. This music has an 'historical civilisational dimension', which allows it to encompass all the oral traditions of historic Syria – religious and otherwise.³⁸ While such views are reminiscent of As'ad's proposition, Iskandar does not go as far as condoning an ancient prototype scale, despite regarding Suryani church music as a progenitor of sorts to other musics. Iskandar's emphasis on intricate detail, which one must deduce has been maintained from pre-Christian eras through the church, is another parallel with As'ad's theory that is left unarticulated (therefore unpoliticised) in the expert's public discourse.

Iskandar's radical views on the role the church has played in forbidding its early music from developing yet subsequently preserving it almost untouched emphasises the idea of origins. In adopting this purist view, the musicologist's work puts forward a music lineage – an ethnic musicality – that is characterised by extant ecclesiastical intonation. His project presents the church's modal system as evidence of early popular/folk sounds. 'The Syriac melodies are 99% folk melodies,' he told the audience at a concert in Damascus before he lead a small choir in a collection of chant excerpts. 'Let us all

38 Interview with Amjad Tomeh on Syrian TV, *Beyni Wbeynak*, Season 2, episode 12. <https://www.youtube.com/watch?v=vC7OMF2GhqA> (video uploaded 22 March 2017; accessed 20 April 2017).

enjoy it as music, not as prayer,' was the invitation he issued to the audience from the stage.³⁹ This framing of liturgical music as that of the people bestows on popular Syriac music an equally elevated status as that of church music, and brings at the same time the sacred sounds into a secular – 'civilisational' – domain. This musical-analytical blurring of the otherwise clear practical separation between the sacred and the secular is the positivistic musicologist's contribution to a non-religious, yet religiously delimited, historical linearity; an endorsement of ethnic-nationalistic identification which mentions neither ethnicity nor nation. The paradoxes and the categories, in short, are one and the same.

In Sum

The only way to group works by Suryani musicologists about Syriac music independently from those previously written by non-Suryani musicologists (all of whom happen to be European), is to consider them local. While the labels 'local' and 'European' carry profound distinctions, in reality each body of works is adopting the point of view of the other in some way. The local, as this paper has suggested, reflects the European, follows it, mirrors it and is somewhat disadvantaged by its analytical tools. Yet, the local also questions the legitimacy of the European, even if implicitly, by employing it to further a quintessentially ethnic-nationalistic project by means of meticulous musical analytical detail. But since the ideological motivation of a nationalistic musical project is yet another echoing of European ideas, attempting a distinction between the local and the European is thus equally complicated as attempting to distinguish the sacred from the secular. This is the case even in the Suryani context,

39 Oriental Landscapes Festival. <https://www.youtube.com/watch?v=of5so4vaR2A> (video uploaded 25 Dec 2012; accessed 20 April 2017)

where practice hardly permits confusion between liturgical chant and party songs. Therefore, a close look at As'ad's and Iskandar's works in their respective practical, ideological and intellectual contexts reveals an unfolding perception of religiosity that is framed in very general, selectively inclusive 'cultural' terms. This vaguely described framing renders a religiously-defined identity almost non-religious: an ethnically characterised label which, despite being Christian at its core, is at once pre-Christian and post-religious. In this sense, the musically constructed identity which local musicological works are fashioning is both secular and modern. While secular and modern would appear anything but appropriate for describing a religious and old tradition such as Syriac music, secularism and modernism were at the core of the intellectual and literary critical discourses within which As'ad and Iskandar operated in twentieth-century Syria. For that reason, secularity and modernism form the backdrop against which this ancient religious music was to be studied and framed by proponents of the tradition in the twentieth century.⁴⁰

Through a brief analysis of two written sources on the history and theory of Syriac chant that are commonly discussed and read in local circles, this article has outlined two prominent tendencies in recent works. While neither source subscribes exclusively to one tendency, the two books may be seen to represent an ethnic nationalistic tendency in the case of Gabriel As'ad, and a European musicological tendency in the case of Nouri Iskandar. Identifying these tendencies has shown various elements in local musicology ranging from the evolutionist ethno-centric nationalist to the regional diffusionist empirical – all of which have genesis in European scholarship. This reading of sources revealed problematic aspects in the authors' respective methods but also highlighted dimensions of

40 The wider impact of secularism and modernity on the study of Syriac chant is a worthwhile subject that is yet to be tackled.

these written sources that must be accounted for when approaching Syriac chant as an oral musical enterprise.

On the whole, this article has offered a reading of how local musicology fashions an extra-musical framing of ethnic religiosity by the very means of musical-theoretical detail. It has shown how this fashioning was achieved through engaging with the complexities in the sources, and by arguing that these complexities defeat such labels as local/European and sacred/secular, ultimately upsetting the basis of the distinction us/them. The article also underlined ways in which inconsistencies within scholarship may – and do – form the means by which a scholarship, when deeply engaged with local matters, pushes the limits of its own premises, and redefines its categories and the conceptual bases upon which it should be understood.

References

Galpin, F. W. 1929. The Sumerian Harp of Ur, c. 3500 B.C. *Music & Letters* 10 (2): 108-123.

Gelvin, James L. 1994. The Social Origins of Popular Nationalism in Syria: Evidence for a New Framework. *International Journal of Middle East Studies* 26 (4): 645-661.

Danielson, Virginia. 1997. *The Voice of Egypt*. Chicago: University of Chicago Press.

Danielson, Virginia, Scott Marcus and Dwight Reynolds, Eds. 2002. *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 6. The Middle East*. New York: Routledge.

Davis, Ruth. 2004. *Ma'lūf: Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Hanssen, Jens and Max Weiss, Eds. 2016. *Arabic Thought Beyond the Liberal Age: Towards and Intellectual History of the Nahda*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Hourani, Albert. 1983. *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*. 2nd. edition. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Jarjour, Tala. 2015a. Ḥasho: Music Modality and the Economy of Emotional Aesthetics. *Ethnomusicology Forum* 24 (1): 51-72.

_____. 2015a. Syriac Chant at the Negotiation of Source and Method in the Two Music-'ologies'. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 47: 45-63.

_____. 2016 [2015 Online]. Chant as the Articulation of Christian Aramaean spirithood. In *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*, edited by S. Reily and J. Dueck. New York, NY: Oxford University Press, 178-207.

_____. 2018 (forthcoming). *Sense and Sadness: Syriac Chant in Aleppo*. New York, NY: Oxford University Press.

Lahdo, Abrohom. 2012. *Suryoye Volkslieder mit Musknoten und Texte Verfasst und Komponiert*. Sweden: (unknown).

Lohman, Laura. 2009. "The Artist of the People in the Battle": Umm Kulthūm's Concerts for Egypt in Political Context". In *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia*, edited by Laudan Nooshin. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 33-53.

Mahmood, Saba. 2015. *Religious Difference in a Secular Age: A Minority Report*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Malacrida, G. P. F. 1992-3. *Forme del Canto Siriaco*. Bologna: Università degli Studi di Bologna.

Marchetti, Alberto. 1993. *I Canti della Chiesa Siriaca*. Bologna: Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo.

Petran, Tabitha. 1972. *Syria*. London: Ernest Benn Ltd.

Racy, A. Jihad. 1991. Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932. In *Ethnomusicology and Modern Music History*, edited by Steven Blum et al. Urbana, IL: University of Illinois Press, 68-91.

Schumann, Christoph. 2001. The Generation of Broad Expectations: Nationalism, Education, and Autobiography in Syria and Lebanon, 1930-1958. *Die Welt des Islams*, new Ser., 41 (2): 174-205.

Sheehi, Stephen Paul. 2000. Inscribing the Arab Self: Buṭrus al-Bustānī and Paradigms of Subjective Reform. *British Journal of Middle Eastern Studies* 27 (1): 7-24.

Stokes, Martin, Ed. 1997. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.

_____. 2009. "Abd al-Halim's Microphone'. In *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia*, edited by Laudan Nooshin. Farnham, Surrey: Ashgate, 55-73.

Tauber, Eliezer. 1990. The Press and the Journalist as a Vehicle in Spreading National Ideas in Syria in the Late Ottoman Period. *Die Welt des Islams*, New Ser., 30 (1-4): 163-177.

Tibawi, Abdul Latif. 1969. *A Modern History of Syria, Including Lebanon and Palestine*. London: Macmillan.

ابراهيم، مار غريغوريوس يوحنا. 2003. الموسيقى السريانية. حلب: دار ماردين.

أسعد، جبرائيل. 1990. الموسيقى السورية عبر التاريخ. قامشلي.

كولي، بول. 2008. "الموسيقى المقدسة في ليتورجية الكنيسة السريانية الأنطاكية". في الليتورجيا والموسيقى المقدسة (سلسلة محاضرات 2007). منشورات جامعة الروح القدس: الكسليك. ص. 254-235.

لحدو، أبروهوم. 2007-أ. لمحة تاريخية موجزة عن إحياء الأغنية الشعبية عند السريان الغربيين في القرن العشرين.

<http://www.almahatta.net?assyrian%20musik%history.htm>

_____. 2007. ب. تاريخ الموسيقى السريانية – 2007.

<http://www.almahatta.net/assyrian%20musik%20history.htm>

_____. 2008. الأغنية السريانية الحديثة.

<http://www.fouadzadieke.de/vBulletin/showthread.php?t=19545>

MÚSICA NOS TEMPOS COLONIAIS: UM OLHAR A PARTIR DA PRÁTICA MUSICAL EM MINAS GERAIS HOJE

Barbara Alge
Goethe Universität Frankfurt/Main
alge@em.uni-frankfurt.de

Abstract

This article looks at narratives on music from the Brazilian state of Minas Gerais, so called Música Colonial Mineira, Música Barroca Mineira, or, simply, Música Mineira. These terms refer to music composed in colonial times, and, to a big extent, for liturgical use. Today, this music continues being interpreted in Minas Gerais by music groups in churches and on stage in the context of religious festivals or concerts, often based on manuscripts found in the archives of local bands or on editions of these manuscripts made by people seen as “musical authorities” by having studied music. Departing from a historical contextualization of the music produced during the gold rush in Minas Gerais, this article examines diverse discourses about this music, influenced by narratives of historiography coming from academia as well as local communities. It also shows the role that these discourses play for musical practice in Minas Gerais today.

Keywords: Música Colonial Mineira, narratives, historical sources, postcolonialism, Minas Gerais

Resumo

Este artigo se dedica à narrativas sobre a Música Colonial Mineira, Música Barroca Mineira ou, simplesmente, Música Mineira. Se trata de música composta nos tempos coloniais em Minas Gerais, na maioria das vezes, com um fim litúrgico. Hoje em dia, esta música continua sendo interpretada em Minas Gerais por grupos musicais nos templos religiosos e nos palcos em contextos de festas religiosas ou concertos, muitas vezes na base de manuscritos encontrados em acervos de bandas de música locais ou na base de edições desses manuscritos

feitas por “autoridades musicais”, isto é, pessoas com estudos de música. Partindo duma contextualização histórica da música produzida durante o ciclo de ouro em Minas Gerais, o artigo examina diversos discursos sobre esta música, influenciados por narrativas da historiografia, tanto do meio acadêmico como de comunidades locais. Ele mostra também o papel que estes discursos têm na prática musical em Minas Gerais hoje.

Palavras-chave: Música Colonial Mineira, narrativas, fontes históricas, pós-colonialismo, Minas Gerais

Introdução

“Mineiro sabe duas coisas muito bem: solfejar e latim”

Assim dizia um ditado que o musicólogo Francisco Curt Lange ouviu no Rio de Janeiro, no início dos anos quarenta (Lange 1946), sobre as pessoas de Minas Gerais. Segundo o historiador Sérgio da Mata, Minas Gerais é visto como o estado “mais católico” do Brasil e “com um caráter forte lusitano pela sua religião e cultura”. O perfil cultural de Minas seria moldado pela Guerra dos Emboabas (1707–1709) e a afirmação dum modelo civilizatório lusitano nos primeiros momentos da história do estado. A imagem de “Minas como o estado mais católico do Brasil” teria a ver com o controle da coroa portuguesa e o isolamento do estado até o começo do século XIX (da Mata 2002, 81-83).

Este artigo se dedica à esta e outras narrativas em relação à Minas Gerais e, sobretudo, em relação ao que é conhecido como Música Colonial Mineira, Música Barroca Mineira ou, simplesmente, Música Mineira. Essa, se trata de música composta nos tempos coloniais em Minas Gerais, na maioria das vezes, com um fim litúrgico. Hoje em dia, esta música continua sendo interpretada em Minas Gerais por grupos musicais amadores e profissionais, nos templos

religiosos e nos palcos, em contextos de festas religiosas ou concertos, muitas vezes na base de manuscritos encontrados em acervos de bandas de música locais ou na base de edições desses manuscritos feitas por “autoridades musicais”, isto é, pessoas com estudo formal em música. Como a maioria dos manuscritos é de proveniência anônima, sua origem no tempo colonial nem sempre está assegurada. Alguns manuscritos podem datar do século XIX e talvez até de tempos posteriores, mas mostrando influências do estilo da “música erudita”¹ europeia de séculos anteriores.

O interesse em manuscritos musicais de Minas Gerais surgiu com as pesquisas de Francisco Curt Lange, nascido na Alemanha, pioneiro da musicologia na América Latina e conhecido pelos seus estudos sobre a música colonial de Minas Gerais (Alge 2014). Inspirado por Juan Bautista Plaza, um compositor e mestre de capela dedicado aos arquivos de música colonial na Venezuela desde os anos 1930, Lange começou nos anos 1940 a sua busca por indícios de uma vida musical durante o ciclo do ouro brasileiro, influenciada pela cultura europeia de música erudita. Foi ele, Curt Lange, que não somente “descobriu”² manuscritos musicais em acervos de bandas de música, mas também fez conhecer ao mundo compositores mineiros como, principalmente, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746, Serro–1805, Rio de Janeiro), que serviu bem para a criação dos “monumentos musicais” na América Latina, tão desejada por Lange (ibid.).

Partindo duma contextualização histórica da música produzida durante o ciclo de ouro em Minas Gerais, este artigo examina diversos discursos sobre esta música, influenciados por narrativas da

1 Uso do termo “música erudita” neste contexto seguindo a sugestão de Francisco Curt Lange (1976).

2 Em diversas cartas para colegas internacionais F. C. Lange se autodenominou como “descobridor” da música colonial de Minas Gerais (ver também Lange 1976). Estas e outras correspondências de Lange (em suma 90.000!) podem ser consultadas no Acervo Curt Lange–UFMG, Belo Horizonte.

historiografia, tanto do meio acadêmico como de comunidades locais. Ele mostra também o papel que estes discursos têm na prática musical em Minas Gerais hoje. As observações se baseiam, entre outras, em pesquisas de campo em Minas Gerais e em pesquisas no Acervo Curt Lange. Partes deste texto têm sido retiradas de outras publicações da autora, estas, no entanto, escritas em alemão e com outros focos (Alge 2016 e 2017a).

Música nos tempos coloniais: o que sabemos através de fontes históricas

O fluxo do ouro em Minas Gerais, que durou por volta de cem anos, marcou a região profundamente até hoje. Quando o ouro foi descoberto no final de 1690, pessoas de outras regiões do Brasil, principalmente São Paulo e da Bahia, e também da Europa, sobretudo de Portugal, invadiram esta região. Do Oeste da África e da África Central, em parte via Bahia, os portugueses trouxeram os escravos. Surgiram povoados que, dentro de pouco tempo, cresceram para cidades. Em 1776 Minas Gerais foi a Capitania mais rica e populosa do Brasil e, no final do século XVIII, Minas Gerais teve 350.000 habitantes. Segundo Cláudia Damasceno Fonseca, a rápida urbanização nos tempos coloniais é o que mais distingue Minas Gerais de outros estados do Brasil (Fonseca 2003).

Entre 1690 e 1709, o ano em que a imigração portuguesa foi restringida, chegaram entre 8.000 e 10.000 portugueses por ano em Minas Gerais. Autoridades portuguesas controlavam a região, e filhos da elite mineira estudavam em Portugal. Entre 1707 e 1709, rebentaram lutas entre paulistas e portugueses sobre o domínio do ouro em vários lugares de Minas Gerais, entre as quais a cidade colonial de Caeté, que pertence hoje à área metropolitana de Belo

Horizonte. Estas lutas ficaram na memória histórica como “Guerra dos Emboabas”. Como vencedores destas lutas saíram os portugueses, conhecidos como “emboabas” pelas botas que usaram. Para Sérgio da Mata, esta vitória dos portugueses foi um fator importante na imposição dum modelo civilizatório lusitano em Minas Gerais (2002, 82).

Dos 300.000 habitantes em Minas Gerais em 1776, mais do que a metade eram de origem africana, sendo os demais composto por europeus e pardos (Maxwell 2004 [1974], 86). A sociedade estava dividida em classes, e essa divisão estava mais relacionada com a proximidade à escravidão, descendência familiar e a respectiva situação econômica do que com a cor de pele (Reily 2009, 65). A consciência racial dominou as relações sociais e também a organização das irmandades religiosas, que determinaram a vida social e religiosa na Minas colonial. Enquanto os reinóis se juntaram, por exemplo, na irmandade do Santíssimo Sacramento, os chamados “mulatos” e “pretos” se juntaram, entre outras, na irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Como se sabe através de obras de arte em Minas Gerais, os mulatos também atuaram no campo da arte. O escultor Antônio Francisco Lisboa (conhecido como “Aleijadinho”, c. 1730–1814) é apenas um e o mais famoso exemplo de um artista descendente de mãe africana e pai português. Muitas esculturas de ouro nas igrejas mineiras foram feitas por ele.

As irmandades foram, juntas com os Senados da Câmara³, responsáveis pelas festas religiosas e celebrações da corte portuguesa, e também pela música para estas festas. Os mestres de música, que trabalhavam para essas irmandades e Senados, foram responsáveis pela organização de companhias de música, compostas por músicos que possuíam licenças para exercer música. Também escreveram música para as festas e ensinavam música. Além dos

3 Governo local.

mestres de música, o clero também ensinava música, isto é, canto, instrumento, composição e teoria da música. Os músicos também tinham a obrigação de aprender Latim e liturgia.

Simão Ferreira Machado deixou um relato de um festival colonial chamado *Triunfo Eucharístico* que teve lugar em Vila Rica (hoje Ouro Preto) em 1733 (Ávila 1967). Neste festival se transferiu o Santíssimo Sacramento da igreja da Nossa Senhora do Rosário (dos pretos) para a igreja da Nossa Senhora do Pilar (dos brancos). Acompanhada por músicos, a procissão deste festival incluiu figuras em roupas especiais, bailarinos, membros das irmandades e trinta-e-dois soldados encenando cristãos e mouros. Antes e depois da procissão, uma missa foi cantada por dois coros. Teve mais missas durante os dois dias seguintes da festa. Três peças de teatro foram apresentadas e se ouviram serenatas nas noites durante os três dias de festa. Houve mais entretenimento durante nove dias, incluindo cavalgadas, touradas e comédias (Reily 2013a, 225; Viana 2011, 52-53, 73). Esta procissão representou, segundo a etnomusicóloga Suzel Reily, o poder civilizatório da coroa portuguesa que se apropriou e recontextualizou o imaginário “pagão” (2013a, 226). A festa toda estava sob controle da igreja.

A festas nos tempos coloniais em Minas incluíam um vasto repertório musical: de música litúrgica composta e interpretada ao pedido das irmandades e dos Senados da Câmara, até expressões musicais afro-brasileiras (entre outras, congados e batuques), repertórios sociais como danças de roda, danças de salão da Europa, saraus, serestas, óperas e teatros musicais (e.g., pastorinhas). Enquanto pouco do repertório social, das óperas e do teatro musical foi preservado, sobretudo aquele datando de antes de 1830, o repertório musical litúrgico foi conservado até os dias atuais através de manuscritos copiados a partir do último quartel do século XVIII (Lange

1951, 879). O fato dos manuscritos serem cópias indica que esta música data de tempos anteriores. Existem as partes de vozes e instrumentos, mas raramente exemplares contendo todas as vozes em uma única partitura orquestral. Outros tipos de documentos que revelam informações sobre a vida musical no tempo colonial são os materiais de ensino musical, compêndios de música⁴, livros litúrgicos e documentos administrativos (entre outros, registos de despesas de festas).

Discursos sobre a Música Colonial Mineira: a interpretação das fontes históricas

Em 1946, o primeiro texto de Francisco Curt Lange sobre a vida musical em Minas Gerais durante o ciclo do ouro no século XVIII foi publicado no *Boletín Latino-Americano de Música*, uma revista musical editada pelo próprio Curt Lange. O texto se baseia em documentos históricos, sobretudo manuscritos musicais e registos de despesas de festas, recolhidos por Lange em Minas Gerais no ano de 1944. Os registos indicam instrumentos⁵ e nomes de músicos. Segundo Lange, no século XVIII, Minas tinha por volta de mil músicos profissionais (cit. em Reily 2013a, 237). Como o historiador Aldo Leoni provou, através de documentos históricos, somente na cidade colonial de Vila Rica, hoje Ouro Preto, tinha por volta de 205 músicos entre 1712 e 1817 (Leoni 2007, 185–192). Grupos musicais institucionalizados, conhecidos como “orquestras”, surgiram em Minas Gerais na segunda metade do século XIX. Antes foram chamados de “companhias de música” ou “partidos de música”. Na cidade colonial de São João del

4 Entre os quais, o *Compendio Musico* ou *Arte Abbreviada em que se Contém as Regras Mais Necessárias da Cantoria, Acompanhamento e Contraponto*, escrito por Manoel de Moraes Pedroso e publicado na cidade do Porto em Portugal em 1751 (Lins Brandão 1993, 111).

5 Por exemplo, o uso dum cravo numa festa em Minas Gerais em 1739.

Rei tinha uma companhia de música em 1776 composta por um pequeno coral e um grupo instrumental (primeiro e segundo violino, viola, violoncelo, baixo, duas flautas ou oboés, e duas trompas). Típico naquela época era um coral a quatro vozes (às vezes também à oito vozes, isto é, duplicado) atuando junto com um grupo instrumental de cordas, flautas, oboés, trompas e baixo. Além do já mencionado José Joaquim Emerico Lobo de Mequita, Curt Lange revelou outros compositores mineiros como Marcos Coelho Neto (1763–1823), Ignácio Parreira Neves (1736–1794) e Francisco Gomes da Rocha (1745–1808).

Estabelecendo genealogias, Lange chega a conclusão que muitos dos músicos e compositores nos tempos coloniais em Minas Gerais foram mulatos. Ele também informa sobre cópias de compositores europeus (entre os quais, Haydn, Mozart, Beethoven, Boccherini e Pleyel)⁶, encontrados em arquivos de igrejas, de irmandades e de bandas de música. O artigo de Lange de 1946 é ilustrado por fotografias que mostram a arquitetura do estilo colonial de Minas, sobretudo as igrejas. A respeito do termo “música em Minas Gerais”, Lange entende exclusivamente a música litúrgica escrita no estilo da música erudita europeia e interpretada por coros de igrejas, *orquestras* e bandas de música.

Enquanto Francisco Curt Lange não fala de “música barroca mineira” nas suas publicações, o adjetivo “barroco” é mais tarde associado aos manuscritos musicais encontrados em Minas.⁷ Nos anos 60 o mundo da música no Brasil começa a questionar até que ponto o termo Barroco é adequado para a música composta em Minas Gerais no estilo da música erudita europeia (Castagna 2000, 69-70) e, em

6 Para uma lista de compositores europeus encontrados em Minas Gerais, ver Alge (2016a, 3).

7 S.a., “Escândalo Barroco”, 1959, O Cruzeiro; Medaglia, Julio, “O Milagre Musical do Barroco Mulato”, O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, 10 de Julho de 1965.

1985, Lange publica um artigo intitulado “A Música Barroca” (cit. em Lins Brandão e de Souza Melo 2010, 10).

Numa página de internet cujo objetivo é a promoção das cidades históricas de Minas Gerais, o musicólogo Carlos Kater escreve que Lange colecionou, durante vinte anos, cerca de 800 manuscritos, dos quais restaurou trinta, e que Lange contribui para uma disseminação da “música mineira” no Brasil, na América Latina, na Europa e nos EUA. Segundo Kater, seu legado, disponível no Acervo Curt Lange, inclui documentos de “música barroca mineira”, manuscritos dos tempos coloniais e outros documentos de grande valor histórico.⁸

Em 1975, Geraldo Dutra de Moraes publica um livro com o título *Música Barroca Mineira*, no qual ele examina as origens da música, dança e teatro em Minas Gerais, e deduz estas origens a partir da influência portuguesa e espanhola. Um texto de António Campos sobre “A Música Barroca de Minas Gerais”, encontrado num blog na internet, fala sobre a história de Minas Gerais, a influência da igreja católica, e sobre compositores mineiros e suas obras.⁹ O musicólogo mineiro Domingos Sávio Lins Brandão indica que, sob uma perspectiva religiosa, o Barroco em Minas Gerais não se restringe só ao século XVIII. Ele chama a atenção para a dificuldade de categorizar a Música Barroca Mineira dentro de certos estilos e períodos numa história de música pensada linearmente: “A unidade do conjunto estilístico da produção musical do período colonial mineiro pertence ao campo da estilística europeia, porém re-significada, transmutada, variegada, reconceptualizada em função da nossa própria multiplicidade social” (2012, 32).

8 Disponível em http://www.cidadeshistoricas.art.br/cidadeshistoricas/hac/artmus_01_p.php, acesso em 28 de Março de 2016.

9 Disponível em <http://martinezemanuel.blogspot.de/2007/08/musica-barroca-de-minas-gerais.html>, acesso em 10 de Abril de 2016.

Segundo o musicólogo José Maria Neves, a proibição da importação de obras de fora da colônia, implantada pela coroa portuguesa a partir de 1750, incentivou a atividade de compositores em Minas. Por estarem longe das regras e tendências de composição europeias, os compositores em Minas escreveram com mais liberdade e, assim mostrou Lange, desenvolveram um estilo próprio adaptado ao contexto religioso. As divergências das regras de composição europeias pelos compositores são, por vários autores, chamadas de “não observâncias”¹⁰, e estão ligados à já mencionada teoria do “mulatismo musical” (Reily 2013b).

É preciso diferenciar entre “música no Barroco mineiro” e a “Música Barroca Mineira”. A primeira se refere ao fato de que esta música surgiu numa época dominada por um estilo de arte chamado “Barroco Mineiro”. Para Reily, uma associação da música de Minas Gerais com o Barroco é possível no sentido duma estética – isto é, uma estética em que a dramática e o exagero dominou e em que a finalidade era de criar uma ligação com o divino (2006, 47). Ainda hoje, o Barroco encontra sua expressão em Minas Gerais na arquitetura, sobretudo nas igrejas, e também nas festas católicas em que a música e outros elementos sensoriais como imagens, luz, representações teatrais, textos, entre outros, promovem essa experiência barroca.

No entanto, também se procura o Barroco no estilo das composições da Música Colonial Mineira – do mesmo jeito que se tenta dar uma identidade a esta música e uma qualidade usando como ponto de referência obras europeias (Castagna 2000, 70). Lange constata elementos do barroco tardio, do rococó, do classicismo e do estilo galante na Música Barroca Mineira. O musicólogo Régis Duprat vê o Barroco no uso do baixo contínuo (cit. em *ibid.*, 73), enquanto

10 Vê por exemplo Viana 2011, p. 164; e Lins Brandão 2017.

Guilherme Werlang sublinha os elementos do classicismo primeiro (*Frühklassik*) (1991, 187-199). Sílvio Crespo vê o barroco na expressão e o classicismo na forma (1990). Em geral, o Barroco se exprime no uso do baixo contínuo e de partes virtuosas para solistas, e o Clássico nas tendências harmônicas e no uso de vozes corais homofônicas (Alge 2016a, 6).

Uma das características do Barroco Latino-Americano é a mistura étnica, que, no caso de Minas, é apoiada pela teoria, indicando a importância dos mulatos na vida cultural nos tempos coloniais. Como mencionado antes, Lange chegou à conclusão que muitos dos compositores e músicos em Minas colonial foram mulatos, isto é, descendentes de colonizadores portugueses e escravas africanas. As suas atividades no campo da música erudita podiam, segundo Lange, ter ajudado na promoção social. Outros autores defendem a tese de que os mulatos atuaram no campo musical para sobreviver num ambiente marcado por uma vida cruel de escravidão e de sofrimento. Ainda outros acreditam que, durante o tempo colonial, a elite não quis se dedicar à música por esta ser considerada como ofício (Alge 2017b, 20-21). Segundo o musicólogo brasileiro Domingos Sávio Lins Brandão, os compositores mineiros desafiaram as regras musicais da Europa. Lins Brandão vê uma influência da população africana e indígena, e do tempo medieval da península ibérica na música do estilo modal de Minas Gerais (Lins Brandão 2017).

Quanto ao termo “Música Colonial Mineira”, é preciso distinguir entre o Colonial como período temporal e o Colonial como ideologia. Maurício Dottori (1992), por exemplo, se restringe no seu *Ensaio sobre a Música Colonial Mineira* à música composta antes de 1822, e Francisco Lange também escreve sobre a música nos tempos coloniais (1976 e 1979). Na linguagem popular, no entanto, se incluem na

Música Colonial Mineira também obras do Brasil imperial (1822–1889) e obras do século XX.

O Colonial também é um estilo ou uma estética, considerando a música de Minas Gerais como expressão da ordem político-econômica sob a qual foi produzida: isto é, na dependência política, econômica e cultural de Portugal, sob a influência dos missionários, militares, de estruturas administrativas coloniais, e dentro da ideia de que territórios “subdesenvolvidos” tinham que ser civilizados. Na mistura dos estilos na música litúrgica de Minas Gerais, se refletem relações de poder coloniais. Técnicas de composição e regras foram assumidas e, ao mesmo tempo, como se vê nas “não observâncias” referidas anteriormente, quebradas.

Do ponto de vista da teoria da música, os manuscritos de Minas Gerais podem ser analisados, em termos estilísticos, sob o ponto de vista da técnica de composição e na comparação com modelos de outros compositores. Como mostramos num estudo sobre manuscritos anônimos duma comunidade em Minas Gerais (Alge e Sprick 2017), é possível comparar tais exemplares com outras composições da América Latina e, talvez, até da Europa. É preciso, no entanto, algum conhecimento sobre a disseminação da música erudita europeia no século XVII e XIX e sobre o contexto de produção da música em Minas (Alge e Sprick 2017, 115-120). Nesse texto, Jan Philipp Sprick, vê semelhanças com a música eclesiástica de estilo galante da segunda metade do século XVIII na “Exaltata” e no “Kírie” interpretados numa comunidade mineira ainda hoje. Sprick também considera uma forte influência da escola de partimento de Nápoles na música mineira, uma vez que esta escola influenciou a música europeia entre 1750 e 1800 e uma vez que o compositor Domenico Scarlatti (1685, Nápoles–1757, Madrid) passou uma parte da sua vida profissional em Portugal.

Música Colonial na prática musical em Minas hoje: a interpretação dos discursos

O legado de Lange continua na musicologia brasileira não só nos discursos sobre a Música Colonial Mineira, mas também no trabalho prático com os manuscritos. Manuscritos de compositores mineiros, conhecidos e anônimos, são revelados, limpados, restaurados, analisados, arquivados, digitalizados, editados e interpretados por grupos de música, na maioria grupos institucionalizados. Nos concertos de Música Barroca Mineira se tocam não só composições mineiras, mas também de compositores europeus, sobretudo portugueses (por exemplo, Carlos Seixas (1704–1742)) e – para dar maior autenticidade ao termo “Barroco” – de compositores populares como Antonio Vivaldi (1678–1741).

Entre os acervos e arquivos com um foco de estudo em manuscritos de música mineira, em Minas Gerais, podemos citar o Setor de Musicologia do Museu da Inconfidência em Ouro Preto (Biason e Matozinhos da Silva 2017), o Museu da Música em Mariana, e acervos que contêm o legado de pesquisadores e compositores mineiros, tais como o Acervo Curt Lange (Belo Horizonte), pertencente à Universidade Federal de Minas Gerais, e o Acervo de Chico Aniceto (também em Belo Horizonte), pertencente à Universidade do Estado de Minas Gerais (Biason e Matozinhos da Silva 2017).

Ainda hoje se escutam, no quadro de concertos e de festas católicas em Minas Gerais, missas, novenas, hinos, antífonas, ladainhas e motetos que lembram o tempo colonial. A *orquestra* mais famosa na interpretação da música de Minas colonial, é a Orquestra Ribeiro Bastos, da cidade de São João del Rei.

Como Suzel Reily mostrou, nos seus estudos da Semana Santa na cidade de Campanha em Minas Gerais, experiências rituais

desempenham um papel importante na concepção do passado (2006). Festas católicas como a Semana Santa em Minas Gerais, são estruturadas em torno de um modelo “Barroco”, extremamente dramático, e acompanhadas pelo repertório da Música Colonial Mineira – em Campanha um repertório que inclui obras cujos compositores são conhecidos (entre outros, os motetos de Manoel Dias de Oliveira (c. 1735, São João del Rei – 1813)). Através de tais celebrações, comunidades locais revivem os tempos do ciclo do ouro e confrontam concepções de religiosidade moderna.

No quadro das minhas pesquisas sobre a Festa da Nossa Senhora de Nazareth, que acontece todo o ano em 8 de Setembro numa comunidade de 800 habitantes que pertence à cidade de Caeté e à região metropolitana de Belo Horizonte, assisti à uma *Novena* para 4 vezes e a uma *Missa Orquestrada* para 3 vezes interpretadas pela *orquestra*, neste caso, o chamado Coral em Latim, e a banda local, chamada Sociedade Musical Santa Cecília. A *Novena* e a *Missa* para a Nossa Senhora de Nazareth, nesta comunidade chamada Morro Vermelho, são composições anônimas, e existem sob forma de manuscritos de partes individuais com textos em Latim e com uns cânticos da *Missa* em português. As cópias mais antigas destes manuscritos datam de 1924, e existem cópias de manuscritos feitas por pessoas em Morro Vermelho e por um padre de Morro Vermelho que viveu em Roças Novas, uma comunidade vizinha.¹¹ Inscritos nos manuscritos se encontram nomes de copistas e de donos de manuscritos.

Em 2010, quando substituí a única pessoa que tinha cantado a voz do contralto no Coral em Latim e que tinha falecido

11 Tem que ser tomado em conta que as minhas observações se restringem ao material que os líderes da Sociedade Musical Santa Cecília de Morro Vermelho, José Leal (*1943) e Fernando Augusto Xavier (*1989), me permitiram ver no acervo da sede da banda.

recentemente, a senhora Leonilda Morais, percebi que não foi da voz do contralto de que assumi a responsabilidade, mas da pasta da Leonilda. Nesta pasta, encontrei uma mistura de voz de contralto e de tenor. A estética sonora da *orquestra* em Morro Vermelho pode parecer “estranha” para ouvidos acostumados à música erudita europeia pelas seguintes razões: as mulheres cantam a voz de tenor uma oitava acima e, por isso, cantam ainda mais alto do que o soprano. Além disso, em 2010, o mestre da banda, José Leal, todos os dias mudava a posição do coral para, assim ele me explicou, “encontrar a sonoridade perfeita”. Apesar de eu ser músico com estudo formal, tive alguma dificuldade em seguir o tom da *orquestra*. De fato, alguns membros do coral não sabem ler música, e a maioria dos membros não entende Latim. Eles sabem quando cantar e quando pausar. Os membros da banda, no entanto, sabem ler música porque aprenderam ou com o mestre da banda, ou com os outros membros da banda. A sonoridade da banda também é única, por soar como uma fanfara carnavalesca, e a banda é vista na região como “a banda com o toque perfeito para as cavalcadas”.¹² Além disso, a estética sonora da *orquestra* tem a ver com erros nas cópias de manuscritos como, por exemplo, segundas paralelas. E depois, o Latim é interpretado pelo coral numa mistura entre português e Latim. No dia 8 de Setembro de 2010 atuaram, na *Missa Cantada e Orquestrada* em honra da Nossa Senhora de Nazareth, três sopranos solistas, três sopranos do coro, um contralto, seis tenores (mulheres), dois baixos, dois saxofones, cinco clarinetas, quatro trompetes, três trompas, três bombardinos e duas baixas (tubas).

Esta interpretação vernacular do repertório litúrgico em Morro Vermelho evoca, uma vez por ano, intensas emoções (entre outras, religiosas) na comunidade local, que é lembrada do passado colonial mineiro, do próprio passado, e de festas anteriores. O objetivo da

12 A Festa da Nossa Senhora de Nazareth também inclui uma cavalcada, isto é, uma representação de guerra entre mouros e cristãos em cima de cavalos.

orquestra é exprimir a fé e, por isso, se canta e toca com toda a intensidade. Pode participar quem quiser. A experiência barroca e as lembranças do tempo do ouro são geridas através desta dimensão afetiva. As nuances do estilo de canto e da prática da performance mostram a maneira como a identidade local, e a “autenticidade” e o “significado” da interpretação da obra, são associados a um certo lugar (Bithell 2006, 10).

Para a gente local, a estética sonora tem que ser essa, ela não pode ser diferente, assim como não se deve tocar a *Novena* e a *Miss*a para a Nossa Senhora de Nazareth fora da época da festa e fora de Morro Vermelho. A música litúrgica local, se referindo a tempos coloniais, é propriedade da comunidade – ainda mais quando alguém de fora se interessa pelos manuscritos. A mera transcrição dos manuscritos já pode ser vista como roubo do valor do documento. Como o musicólogo brasileiro Paulo Castagna observou: manuscritos do tempo colonial são tratados como tesouros ou documentos secretos do Estado, cuja publicação podia revelar demais, tornar certas pessoas ricas, e provocar conflitos institucionais (Castagna 1997). Alguns manuscritos viraram até patrimônio material.¹³

Sobre a história da Sociedade Musical Santa Cecília de Morro Vermelho, se sabe pouco, e não tive acesso a mais do que umas atas da banda de 1977 a 1983, e de 1998, além de conversas com membros da banda. Percebi que esta banda é considerada uma das mais antigas bandas de Minas Gerais, junto com as bandas de Roças Novas, Barão de Cocais, Santa Bárbara, São João del Rei, Passagem de Mariana, Sabará e Cachoeira do Campo. A banda de Morro Vermelho foi inexistente entre 1949 e 1951 pela falta de músicos, e, nos anos 50 incluiu também um violinista. Desde 1948, a banda é paga quando

13 Portal do Patrimônio Cultural Inventariado, disponível em http://www.portaldopatrimoniocultural.com.br/site/bensinventariados/detalhe_bmi.php?id=1064, acesso em 03 de Julho de 2015.

toca para a festa da Nossa Senhora de Nazareth. Até os anos 70, as mulheres não tiveram o direito de participar na banda, e antes do seu registro como corporação, em 1978, a banda em Morro Vermelho foi simplesmente chamada de “banda”. O clarinetista da banda, José de Assis Morais (1924–2015), também lembrou um outro nome usado para designar a banda: “furiosa”, um nome que provavelmente se refere à sonoridade de fanfara. O nome “Santa Cecília” parece datar dos anos 70. Através das atas descobri que a banda tocou de 1977 a 1983 na Semana Santa, nas festas para a Nossa Senhora em Maio, na procissão do Santíssimo Sacramento, na festa da Nossa Senhora de Nazareth, na festa da Nossa Senhora do Rosário e, em 1979, na festa da Nossa Senhora da Conceição em Raposos, uma cidade vizinha. Além disso, a banda sempre acompanhou festas católicas de cidades vizinhas, sobretudo festas incluindo apresentações de cristãos e mouros. Segundo Lindomar Nazaré de Oliveira (*1990, de Morro Vermelho), a Sociedade Musical Santa Cecília de Morro Vermelho “mexe mais com as pessoas do que outras bandas pelo seu toque especial” (conversa não registrada, Setembro de 2010). Em 2014, a banda de Morro Vermelho recebeu um subsídio do governo no contexto do programa “Bandas de Minas” para comprar novos instrumentos e roupas. Hoje em dia, a Sociedade Musical Santa Cecília de Morro Vermelho é composta por clarinetas, trompetes, tubas, saxofones, bombardinos, tarol (caixa clara), bombo e pratos. Os cerca de trinta-e-sete membros da banda incluem a pessoa que leva as partituras e a pessoa que ajuda a carregar os instrumentos. Os membros são homens e mulheres entre oito e oitenta anos. No repertório da Sociedade Musical Santa Cecília de Morro Vermelho se encontram dobrados, choros, valsas, maxixes, boleros, sambas, hinos seculares e religiosos, e a música para a Encomendação das Almas e a Contradança local. Muitas partituras em Morro Vermelho são comerciais e foram compradas na loja de Ubaldo de Abreu em São Paulo.

Como o trabalho da musicóloga brasileira Mary Angela Biason com arquivos de bandas na região de Ouro Preto mostra, documentos administrativos fornecem informações historiográficas importantes sobre as respectivas bandas, e manuscritos musicais informam sobre preferências de bandas: preferência de gêneros musicais, de estilos e de instrumentações num certo período temporal. Eles informam sobre tempos bons e tempos ruins da respectiva banda, sobre *ethos* e *pathos*, crises, rivalidades e brigas internas. Para Biason, o fato de ter mais manuscritos do que obras editadas em arquivos de bandas de música tem a ver com arranjos e transposições de obras para os respectivos músicos e instrumentos da banda. Manuscritos são, além disso, importantes documentos para se obter uma ideia dos compositores e arranjadores da respectiva banda (Biason e Matozinhos da Silva 2017, 142-143).

Apesar de visitar os arquivos de banda em Caeté, não encontrei manuscritos se referindo ao tempo colonial em Caeté. Isto é curioso, uma vez que a cidade colonial de Caeté teve um papel muito importante durante o ciclo do ouro, por ter sido o lugar de residência de várias autoridades administrativas. No entanto, fontes secundárias relatam sobre festas na ocasião da construção da igreja principal em Caeté, em 1714. Estas festas incluíam três “coros de música”, “cavalhadas e corridas de touros”, apresentações de teatro, e uma “missa cantada” no domingo do Santíssimo Sacramento (Arquivo Público Mineiro AVC-01 e AVC-02/4, 21, 22; Mattos 1936, 79-81). Festividades celebrando a construção duma igreja em Caeté, em 1710, incluíam a interpretação de *Te Dei* (Mattos 1936, 81), isto é, peças musicais exprimindo a gratidão e tocadas no final de festas. Segundo Maria da Conceição Rezende, vários músicos trabalharam nos tempos coloniais em Caeté: Manuel Dias de Araújo, Francisco Fernandes Coimbra, Pedro Antônio Fernandes Coimbra, Francisco de Assis Fernandes da Trindade, Manuel Fernandes da Trindade, Venâncio

Fernandes da Trindade, Padre Luiz Antônio Franca, Camilo Lelis Fernandes, Joaquim de Oliveira Pacheco, Antônio de Passos Ferreira, Felício Pereira e Silva, Francisco Xavier de Sá Glória e João de Souza Leal Neto. Ao contrário dos centros da produção musical em Minas nos séculos XVIII e XIX, isto é, Diamantina, Ouro Preto e São João del Rei, a vida musical colonial de Caeté foi insuficientemente estudada até hoje (Rezende 1989, 543 e 628-629).

A já referida representação coreo-musical da batalha entre cristãos e mouros em cima de cavalos (*cavalhada*) na comunidade de Morro Vermelho no município de Caeté, é interpretada por uns como uma representação da Guerra dos Emboabas, por outros como uma representação da conversão dos mouros pelos portugueses e instalada no lugar de Morro Vermelho em 1704. A fundação de Morro Vermelho também é localmente atribuída a aventureiros portugueses em busca de ouro, por volta de 1700. Através de pesquisas levadas a cabo nessa localidade em 2008, 2010 e 2013, observei que o legado português de Morro Vermelho é cada vez mais enfatizado com uma finalidade de promoção turística, em detrimento da cultura local afro-brasileira. Enquanto outras cidades de Minas Gerais promovem os seus grupos de congados, Morro Vermelho quer se distinguir dessas outras cidades que tiveram um papel importante durante o ciclo do ouro, pela sua “identidade portuguesa”. Para esta “identidade portuguesa” certas performances culturais são escolhidas, enquanto outras – que podiam também servir para uma argumentação do legado colonial português do lugar (celebrações de Semana Santa, Encomendações de Alma, Toque dos Sinos etc.) – são negligenciadas (Alge 2016b).

Para construir a sua identidade local discursivamente, Morro Vermelho se vale de eventos históricos diferentes de suas cidades vizinhas. Enquanto cidades maiores como Ouro Preto e São João del Rei enfatizam o seu papel nos movimentos de independência de

Portugal (Inconfidência Mineira, 1789), e Sabará e Raposos expõem os seus heróis como o bandeirante paulista Borba Gato e o coronel Pedro de Moraes Raposos, Morro Vermelho invoca o seu papel na Guerra dos Emboabas (1709) e no levante contra o quinto do ouro em 1715. Ainda hoje a comunidade de Morro Vermelho se identifica como “comunidade revoltada e teimosa” que luta pelos seus direitos (entre outros, para obter ruas asfaltadas).

As narrativas históricas da comunidade de Morro Vermelho foram transmitidas oralmente até os anos 1980, quando foram inscritas em livros (Marques c. 1980) e artigos de jornais. Nos anos 1990 aumentaram os estudos, fixando a história de Morro Vermelho com Miguel Mahfoud, professor de psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais, e os seus alunos (Mahfoud e Ribeiro 1999). Mahfoud e Leite veem uma “identidade portuguesa” de Morro Vermelho quando escrevem que “membros desta pequena comunidade herdaram tradições portuguesas e transmitiram festivais e comemorações por mais de três séculos” (ibid.). No entanto, assim confessam Mahfoud e Leite, é um discurso dominante que sublinha a origem portuguesa de tradições locais em Morro Vermelho (Leite e Mahfoud 2007).

Além de uma identidade “portuguesa”, Morro Vermelho se expõe pela sua identidade “histórica”: a Sociedade Musical de Santa Cecília liga a história da sua criação à fundação do lugar de Morro Vermelho em 1704, enquanto outras bandas de Minas ligam a sua fundação a indivíduos e famílias a partir da segunda metade do século XIX. Uma pintura no teto da igreja de Morro Vermelho retratando o milagre da Nossa Senhora, que aconteceu em Nazaré, Portugal, é narrada localmente como ligação entre Morro Vermelho e Nazaré, e com a expulsão dos mouros da Península Ibérica nos tempos medievais.

Conclusão

No contexto turístico, o estado de Minas Gerais é promovido como “católico, barroco e culto”. Em Agosto de 2013, na exposição “Barroco Mineiro” no museu Vale¹⁴, em Belo Horizonte, por exemplo, uma miniatura da cidade de Ouro Preto foi acompanhada por um áudio com música de cravo e por instalações de vídeo que contaram a história dos escravos africanos e dos “homens de prestígio”, os portugueses. Emblemas musicais de Minas Gerais são, por um lado, as bandas de música, cujos arquivos hospedam os manuscritos dos séculos XVIII e XIX e, por outro, os representantes da história dos escravos africanos, grupos de música e dança chamados de congados. A música litúrgica é declarada como patrimônio cultural regional, e características locais e regionais desta música são retrabalhadas para torná-la mais atrativa para turistas e para receber subsídios financeiros do mundo econômico e político.¹⁵ Beatriz Magalhães-Castro (2008, 74) também chamou a atenção para a grande quantidade de estudos voltados ao espaço colonial brasileiro que suscitam

inúmeras ações, inclusive com sofisticado suporte tecnológico na sua oferta, de tendência massificada, muitas delas patrocinadas diretamente ou indiretamente pelo Estado, nas quais a informação vem sendo acrescentada de forma inaudita e volumosa.

Ela lamenta que outros gêneros musicais foram negligenciados a favor da música sacra colonial brasileira.

A música em Minas Gerais é, no entanto, bem mais do que música litúrgica, mesmo no contexto festivo religioso. Os congados são apenas um exemplo, ao lado da música sertaneja, baile funk e

14 A Vale (do Rio Doce) é uma empresa de mineração ativa em Minas Gerais.

15 Leonardo Waisman também aponta para a comercialização da chamada “Música Colonial” em outros países da América Latina (2004, 123).

outros gêneros musicais. Além disso, a Música Mineira não difere da música litúrgica do tempo colonial de outros países e de outras regiões brasileiras (sobretudo Pará, Bahia e Goiás).¹⁶

O colonial também se reflete no tratamento da música. A música é rotulada como “colonial” por atores intelectuais, pesquisadores e atores culturais. Como Geoffrey Baker sublinha:

To accept the harmoniousness and attractiveness of the artwork at face value – and to deny its political dimension – is to be seduced by its colonialist message, to see only the mask rather than the power behind it, to accept its erasure of other voices and histories (2008, 447).

Em festivais como no Festival de Música Colonial Brasileira e de Música Antiga em Juíz de Fora, Minas Gerais, a performance historicamente informada da música desempenha um papel muito importante. Como observei, ao fazer parte da Orquestra Minas Barroca de Belo Horizonte em 2013, para grupos musicais interpretar música colonial mineira é importante usar o arco barroco nas cordas e de juntar o baixo contínuo interpretado por cravo, viola da gamba, alaúde e/ou a viola caipira.¹⁷

Segundo Aurelio Tello, uma aproximação à interpretação histórica da música colonial começou nos anos 60, junto com o aumento de edições de manuscritos e, nos anos 90, com o aumento de festivais de Música Antiga e de grupos que interpretam Música Colonial da América Latina (2011, 244).

Para Leonardo Waisman, a categorização da música colonial dentro da Música Antiga representa um traço neo-colonial, porque os

16 Para o caso de Goiás, ver Gaioso Pinto (2007).

17 Vê o concerto “Segunda Musical” da Orquestra Minas Barroca na TV Assembleia Minas Gerais de 25 de Novembro de 2013, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=VTGtD-_NhRk, acesso em 13 de Abril de 2016.

contextos de performance nas catedrais da América Espanhola, com a colaboração de músicos indígenas, foram diferentes das reconstruções históricas encontradas em gravações de CD e em performances em festivais de música barroca (2004, 123).

Embora a música do século XVIII de Minas Gerais seja também associada às atividades de descendentes afro-brasileiros, e a um “barroco mestizo” (Baker 2008, 443), o adjetivo “colonial” implica associações como “branco, civilizado, europeu, respectivamente, português”. A Música Colonial Mineira remete a uma cultura de elite, não popular (Reily 2006, 58).

Curiosamente, os membros do coral e da banda de música em Morro Vermelho são, na maioria, membros das mesmas famílias de Morro Vermelho, isto é, famílias de descendência euro-brasileira, e famílias vistas localmente como “elite”, ou seja, um grupo de pessoas que têm uma grande influência na política local e cujo status se baseia na descendência familiar, na educação e nos contatos sociais. Membros de famílias que se identificam como descendentes dos afro-brasileiros escravizados no tempo colonial, se empenham mais na organização da Festa da Nossa Senhora do Rosário, padroeira dos escravos, e participam mais em grupos de congados, ou, em Morro Vermelho, no grupo musical acompanhando um ritual chamado *aluá*. Também vale ressaltar que os atores que decidem sobre o patrimônio cultural imaterial do lugar também são aqueles que se autodenominam como “descendentes dos portugueses” ou, como diz Leonardo Waisman, como “descendentes dos colonizadores” (2004, 209).

Por fim, concordo com Suzanne Cusick (2009) na constatação de que o Barroco e o Colonial correspondem às necessidades atuais, que eles servem para legitimar uma continuidade com os antepassados, e – assim mostrei pelas minhas pesquisas em Morro Vermelho (2016b) – com certas classes sociais e eventos históricos. O

que é lembrado do passado é o resultado de processos seletivos que acontecem no presente e moldam o passado segundo necessidades atuais (Tonkin cit. em Reily 2006, 41).

A experiência necessita de interpretação, e a interpretação informa a experiência, assim, a experiência e interpretação atuam numa contínua relação dialética (Bruner cit. em *ibid.*, 57). Experiências como as interpretações vernaculares da Música Colonial Mineira em Morro Vermelho, ou Campanha, e os quadros interpretativos à volta destes eventos, desempenham um papel importante na consciência histórica da respectiva comunidade local (Reily 2006, 57).

Os acervos, arquivos e a interpretação de fontes históricas têm muita influência nas ideias sobre a cultura colonial na contemporaneidade. As fontes históricas não são apenas os manuscritos e outros documentos que se referem ao tempo colonial, como relatos de despesas de festa ou livros das irmandades, mas também documentos tais como, por exemplo, os produzidos por Francisco Curt Lange. Encontramos nos escritos de Curt Lange determinismo racial, nacionalismo, evolucionismo cultural, positivismo, eurocentrismo, uma busca por “monumentos musicais” e uma perspectiva que parte da obra e não da prática (Alge 2014, 9-38). Curt Lange negligenciou estruturas de poder, estruturas econômicas, e limitações técnicas na produção, interpretação e transmissão da música no Brasil colonial (Castagna 2008, 37). Como tentei demonstrar através da prática musical da comunidade de Morro Vermelho, os conceitos sonoros na Música Colonial Mineira são, e sempre foram, idiossincráticos, locais e importantes, num certo contexto e para certos atores. É preciso recorrer à performance historicamente informada, que parte de conceitos sonoros do dito “mundo ocidental”, para interpretar a Música Colonial Mineira de hoje? (Béhague 1984, 3) – ou também seria válido recorrer à prática

musical vernacular contemporânea para entender melhor a prática da música nos tempos coloniais em Minas Gerais?

Referências

Alge, Barbara. 2014. The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange. *Opus Revista da ANPPOM* 20 (1), 9-38.

_____. 2016a. Kolonialmusik aus Minas Gerais als Ideologem. In *Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, edited by Wolfgang Auhagen e Wolfgang Hirschmann. Mainz: Schott Campus.

_____. 2016b. *Kings, Gold and Nazaré. Sounding Portugueseeness in Southeast Brazil*. Habilitation thesis, Hochschule für Musik und Theater Rostock.

Alge, Barbara, ed. *Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika*. Essen: Blaue Eule, 2017a.

Alge, Barbara. 2017b. Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika: eine Einleitung. In *Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika*, Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, vol. 4, edited by Barbara Alge, 11-32. Essen: Blaue Eule.

Alge, Barbara e Jan Philipp Sprick. 2017. Musikmanuskripte aus Minas Gerais: musiktheoretische und ethnomusikologische Perspektiven. In *Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika*, Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, vol. 4, edited by Barbara Alge, 113-135. Essen: Blaue Eule.

Arquivo Público Mineiro. AVC-01 (Compromisso da Irmandade das Almas da Freguezia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté 1713).

_____. AVC-02 (Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Prezentação dos Pardos 1738 da Freguezia de Nossa Senhora do Bomsucesso da Villa Nova da Rainha).

Ávila, Affonso. 1967. Resíduos Seiscentistas em Minas. Texto do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros.

Baker, Geoffrey. 2008. Latin American Baroque Performance as a Post-Colonial Act?. *Early Music* 36 (3), 441-448.

Béhague, Gerard. 1984. Introduction: Performance Practice. In *Ethnomusicological Perspectives*, edited by Gerard Béhague, Connecticut, 3-13.

Biason, Mary and Guilherme Matozinhos da Silva. 2017. Zum Umgang mit musikalischen Manuskripten in Minas Gerais. In *Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika*, Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, vol. 4, edited by Barbara Alge, 139-149. Essen: Blaue Eule.

Bithell, Caroline. 2006. Musical Archaeologists: The Revival and Reconstruction of Polyphonic Settings of the Latin Mass in Corsico. *Ethnomusicology Forum* 15 (1): 113-145.

Castagna, Paulo. 1997. O “roubo da aura” e a pesquisa musical no Brasil. In *X Encontro Nacional da ANPPOM*, congress held in Goiânia, Brazil, 27-30 August 1997, 35-39. Universidade Federal de Goiás.

_____. 2000. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. PhD. Diss., Universidade de São Paulo.

_____. 2008. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel* 1, 32-57.

Crespo, Sílvio Augusto. 1990. O Himno a 4 de Marcos Coelho Netto: uma análise. *Revista Música* 1 (2), São Paulo. Accessed in October 6, 2017, <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55003/58647>.

Cusick, Suzanne. 2009. Gênero e música barroca. *Per Musi*, Belo Horizonte, 20: 7-15. Accessed in October 6, 2017, http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/20/num20_cap_01.pdf

- Dottori, Maurício. 1992. *Ensaio sobre a Música Colonial Mineira*. Master's thesis, Universidade de São Paulo.
- Dutra Moraes, Geraldo. 1975. *Música Barroca Mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo.
- Fonseca, Cláudia Damasceno. 2003. *Des Terres aux Villes de l'Or: Pouvoirs et Territoires Urbains au Minas Gerais: Brésil, XVIII^e siècle*. Paris: Centre Cultural Calouste Gulbenkian e Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gaioso Pinto, Marshal. 2007. The Holy Spirit Mass: A Problem of Authorship in Brazilian Colonial Music. In *Latin American Choral Music: Contemporary Performance and the Colonial Legacy*, congress held in University of Arizona, Tucson, 19-20 January 2007.
- Lange, Francisco Curt. 1946. La Música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín Latino-Americano de Música* 6 (6), parte 1, Rio de Janeiro, 408-494.
- _____. 1951. *Archivo de Música Religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais (Brasil)*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.
- _____. 1976. Um fabuloso redescobrimto: para a justificação da existência da música erudita no período colonial brasileiro. *Revista de História* 107, São Paulo, 45-67.
- _____. 1979. A música no período colonial em Minas Gerais. In *Seminário sobre a Cultura no Período Colonial 1*, congress held in Belo Horizonte, Brazil, Conselho Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Leite, Roberta V., and Miguel Mahfoud. 2007. Cuidar da educação, da cultura e de si: horizontes de uma experiência de resgate da cultura popular na escola. *Journal of Human Growth and Development*, 17 (2), 74-86. Accessed in October 20, 2017, http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822007000200010&lng=pt&tlng=pt.
- Leoni, Aldo. 2007. *Os que vivem da arte da música, Vila Rica, Século XVIII*. Master thesis, Universidade Estadual de Campinas.

Lins Brandão, Domingos Sávio. 1993. *O Sentido Musical da Música em Minas Colonial*. Master's thesis, Universidade Federal de Minas Gerais.

_____. 2012. Análise Musical e Musicologia Histórica, *Revista Modus* 7 (10), 21-36.

_____. 2017. Zum Barocken und Hybriden in der in Minas Gerais komponierten Musik im 18. In *Kunstmusik-Kolonialismus-Lateinamerika*, Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, vol. 4, edited by Barbara Alge, 135-139. Essen: Blaue Eule.

Lins Brandão, Domingos Sávio, e Raissa Anastásia de Souza Melo. 2010. A Formação do Campo Artístico-Musical em Minas Barroca. *Revista Modus* (Belo Horizonte) 5 (7): 9-30.

Magalhães-Castro, Beatriz. 2007. Pesquisa musicológica do espaço colonial brasileiro: perspectivas ideológicas e mercadológicas do seu desenvolvimento no espaço contemporâneo. *Música em Contexto*, 1 (1): 73-89.

Mahfoud, Miguel e Simone Ribeiro. 1999. Experiência Religiosa e Enraizamento Social: Festa e Devoção de Emigrantes em Visita à Comunidade Rural de Origem. *Videtur* 6 (1): 65-72

Marques, Agostinho. [1980]. *Passagens por O Morro Vermelho*. Belo Horizonte: Editora Littera Maciel Ltda.

Mata, Sérgio da. 2002. *Chão de Deus. Catolicismo Popular, Espaço e Proto-Urbanização em Minas Gerais, Brasil. Séculos XIII-XIX*. Berlim: WVB.

Mattos, Aníbal. 1936. *As Arts nas Igrejas de Minas Geraes*. Belo Horizonte: Ed. Apollo.

Maxwell, Kenneth. 2004 [1974]. *Conflicts and Conspiracies. Brazil and Portugal 1750-1808*. Nova Iorque.

Moraes, Geraldo Dutra. 1975. *Música Barroca Mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo.

Reily, Suzel Ana. 2006. Remembering the Baroque Era: Historical Consciousness, Local Identity and the Holy Week Celebrations in a Former Mining Town in Brazil, *Ethnomusicology Forum* 15 (1), 39-62

_____. 2009. The “Musical Human” and Colonial Encounters in Minas Gerais. *Samus: South African Music Studies* 29, 60-79.

_____. 2013a. Music, Minas, and “the Golden Atlantic”. In *The Cambridge History of World Music*, edited by Philip Bohlman, 223-252. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 2013b. Reconceptualizing “Musical Mulatismo” in the Mining Regions of Portuguese America. In *Transatlantic Musical Flows in the Lusophone World*, edited by Barbara Alge. *The world of music* (new series) 2 (2): 25-47.

Rezende, Maria da Conceição. 1989. *A Música na História de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Tello, Aurélio. 2011. La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas. *Música/Musicología y Colonialismo*, coord. by Coriún Aharonián, Montevideo, 235-247.

Viana, Fábio Henrique. 2011. A paisagem sonora de Vila Rica e a Música Barroca dos Minas Gerais. PhD. Diss., Universidade Federal de Minas Gerais.

Waisman, Leonardo. 2004. La Música Colonial en la Iberoamérica Neo-Colonial. *Acta Musicologica* 76 (1): 117-127.

Werlang, Guilherme. 1991. Estilo e personalidade na música no ciclo do ouro em Minas Gerais. *Latin American Music Review* 12 (2): 187-199.

UMA PROPOSTA PRÁTICA DE COMO ABORDAR O REPERTÓRIO DA MÚSICA DO SÉCULO XX NO ENSINO SUPERIOR DE MÚSICA

Hugo L. Ribeiro
Universidade Federal de Sergipe
Universidade de Brasília
hugoleo75@gmail.com

Resumo

Esse texto descreve uma experiência de ensino da música do século XX e as estratégias desenvolvidas para motivar o aprendizado de seu conteúdo. O propósito foi o de propiciar uma melhor compreensão das diversas sonoridades musicais surgidas durante esse período com uma abordagem prática baseada no modelo C(L)A(S)P de Swanwick, e uma metodologia fundamentada nos princípios da autonomia do aprendizado de Paulo Freire e na pesquisa como fundamento básico para o autoaprendizado (Pedro Demo). São apresentados exemplos de composições dos estudantes e discutidos como se dava a reação dos educandos em cada etapa do processo. A pesquisa abrangeu um período de seis semestres, ao final dos quais percebeu-se que a metodologia baseada na pesquisa sobre o conceito, composição de obras que caracterizem o conceito e execução das mesmas resultou num aprendizado mais significativo e maior compreensão do porquê as músicas desse período soam da forma com que soam.

Palavras-chave: música contemporânea; modelo clasp; autonomia; composição.

Abstract

This paper describes an experience about teaching 20th century music and the strategies developed to motivate the learning of its content. The purpose was to provide a better understanding of the

different musical sonorities that emerged during this period with a practical approach based on the Swanwick C(L)A(S)P model, and a methodology based on the principles of Paulo Freire's learning autonomy and research as the basis for self-learning (Pedro Demo). Examples of students compositions are presented and further, how the students' reaction was given at each stage of the process, is discussed. The research covered a six-semester period, at the end of which it was noticed that the methodology based on the research of a concept, a composition of works that characterize that concept, and the execution of that composition, resulted in a more meaningful learning and a greater understanding of why the songs of this period sounded the way they sound.

Keywords: contemporary music; clasp model; autonomy; composition.

Introdução

Neste texto irei abordar minha experiência de ensino na disciplina Teorias Contemporâneas da Música 1 (TCM 1) do Departamento de Música da UnB (MUS/UnB) e as estratégias que desenvolvi para motivar o aprendizado de seu conteúdo entre os estudantes desse Departamento. O propósito foi o de propiciar uma melhor compreensão das estéticas musicais surgidas durante o Século XX com uma metodologia baseada no modelo CLASP.

Essa disciplina foi criada no início da década de 1990 e era ministrada em três semestres (TCM 1, 2 e 3) pelo Prof. Dr. Jorge Antunes, que havia escrito um livro sobre o assunto (ANTUNES, 1989). À época, a ementa dos três níveis foi definida como¹:

1 A ementa e programa da disciplina de TCM 1, 2 e 3 são os mesmos, e ainda estão disponíveis no site dos cursos de graduação da UnB, no seguinte endereço: <<https://matriculaweb.unb.br/graduacao/disciplina.aspx?cod=144134>>, acessado em 15 de janeiro de 2017.

Estudo de parâmetros do som sob a ótica do compositor da segunda metade do século vinte. A altura e a duração. As novas técnicas de orquestração em busca de novos timbres. Entidades sonoras macroscópicas. Novos conceitos e novas notações.

Por sua vez, o “Programa da disciplina” definia com mais exatidão os conteúdos a serem abordados:

1. Novas conceituações relacionadas ao parâmetro “altura”. 1.1. Altura determinada. Indicações de oitava. Microtons. 1.2. Altura indeterminada. Alturas extremas. Indicações de registro ou região. Alturas relativas. Clusters. Trajetórias. 1.3. Altura com variação contínua. Vibratos. Portamentos, glissandos e ondulações. Tramas. 1.4. Altura com variação descontínua. Trinos e trilos. Sons pontuais. Nuvens e constelações de pontos. 2. Novas conceituações relacionadas ao “ritmo” e ao parâmetro “duração”. 2.1. Duração e ritmo determinados. Linha de sustentação. Compassos. 2.2. Duração indefinida. Som curto. Sequências. Ataque e ressonância. 2.3. Duração indeterminada. Fermatas. Compassos abertos. 2.4. Duração determinada, abrangendo ritmos e durações indefinidas. Notação proporcional. Nuvens esparsas. 2.5. Duração indeterminada, abrangendo ritmos e durações indefinidas. Acelerando e desacelerando. 2.6. Ritmo definido com interdependência de instrumentos. Entradas sucessivas. Trajetória espacial.

O Departamento de Música da UnB oferece diversas habilitações no curso de bacharelado (Composição, Regência e instrumentos variados), além do curso de licenciatura em música. Todos os três níveis de TCM são obrigatórias para as habilitações em Composição e Regência. Somente TCM 1 é obrigatória para o curso de licenciatura e para os bacharelados em instrumento, sendo que os demais níveis de TCM são optativos para os referidos cursos.

Meu primeiro contato com essa disciplina foi no ano de 2012, quando fui designado para ministrar as disciplinas TCM 2 e TCM 3. Como estas disciplinas são obrigatórias somente para os estudantes de Composição e Regência, o estudo do conteúdo escolhido não teve nenhum tipo de dificuldade e/ou má recepção por parte dos estudantes. Todavia, quando fui solicitado para ministrar a disciplina TCM 1 em 2013/2, encontrei uma certa resistência no que dizia respeito à apreciação do repertório selecionado. Principalmente por parte dos estudantes dos cursos de licenciatura e bacharelado em instrumento. Muitos deles relatavam que ouvir e discutir sobre músicas de compositores como Schönberg, Stravinsky e Penderecki era uma situação nova e desconfortável, pois tal repertório não fazia parte de sua preferência musical.

Como, desde então, eu tenho ofertado a disciplina TCM 1 todo semestre, aos poucos fui desenvolvendo uma estratégia de ensino-aprendizagem que pudesse facilitar e criar uma relação mais significativa e pessoal entre a sonoridade musical abordada e os estudantes que não estavam acostumados com este repertório. Para alcançar esse objetivo, procurei em textos das áreas de Educação Musical e Etnomusicologia por relatos de situações semelhantes e possíveis estratégias de ensino que pudessem ser utilizadas em uma situação de ensino formal. Os resultados aqui analisados e apresentados são referentes aos seis semestres letivos compreendidos entre o segundo semestre de 2013 e o primeiro semestre de 2016.

Música contemporânea na sala de aula

A noção de *habitus* é desenvolvida por Pierre Bourdieu como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma

matriz de percepções, de apreciações e de ações” (Bourdieu 1977, p. 72). De forma análoga, o *habitus* musical (RIBEIRO, 2008) pode ser definido como o conjunto de organizações sonoras ouvidas desde o momento que o sistema auditivo está desenvolvido e que aprendemos, socialmente, a classificar como música. Esse é um aprendizado ativo, que integra todas as experiências passadas mediadas pela relação social com outros indivíduos em diferentes estratos socioculturais, criando uma matriz de concepções individuais sobre quais as organizações sonoras que mais se aproximam do que seja música e quais sons passam a ser classificados como ruído. Essas relações sociais são, como diz Frith (1988), permeadas de julgamentos de valores e avaliação de diferenças, e o conhecimento musical vai se moldando de acordo com as experiências pessoais e as negociações que vão sendo feitas durante esse processo ativo de elaboração de uma estética musical pessoal. Dessa forma, a própria noção do que seja música e ruído é modificada durante o tempo de vida de uma pessoa.

Swanwick fala algo semelhante ao reconhecer que:

Todas as nossas experiências deixam um resíduo em nós, um vestígio, uma representação que pode não entrar de forma consciente, mas que pode ser ativada em outras situações: a schemata de experiências passadas (em grego, schema significa “forma” e, em alemão, uma palavra correlata, schemen significa “fantasma, espectro”). Elas assombram nosso sistema nervoso e muscular. Qualquer novo movimento, pensamento ou sentimento ocorre no contexto de nossa história pessoal e cultural, e isso é possível pela referência aos schemata residuais de muitas outras experiências similares. (swanwick 2003, 34-35)

Trabalhar um repertório novo e que não faça parte do *habitus musical* dos estudantes é sempre uma tarefa que exige um certo grau

de criatividade do educador para que essa nova experiência seja significativa, pois, como nos alerta Souza, a partir de uma reflexão sobre Kurt Czerwenka², “a aula de música só pode obter êxito se transformada numa ação significativa, o que pressupõe uma permanente abertura para o novo e o confronto com a realidade” (Souza 2000, 164). E essas experiências com novos repertórios só passam a ter um significado emocional quando os “padrões ou *schematas* de ‘velhas’ experiências são ativadas” (Swanwick 2003, 35).

Sobre este aspecto, Borges nos relata uma situação interessante e bastante usual para professores de música que trabalham com adolescentes em escolas de ensino fundamental:

Para aproximar os participantes da sonoridade esperada na peça, foi realizada a audição de excertos de algumas obras eletroacústicas e instrumentais: Fontana MIX (John Cage), Lux Aeterna (György Ligeti), Stimmung (Karlheinz Stochausen), Visage (Luciano Bério) e excertos de Forêt Profonde (Francis Dhomont). Após a audição, os alunos se mostraram intrigados e curiosos, pois comentaram que aquela sonoridade era muito diferente do que eles estavam habituados a ouvir como música. (Borges 2014, 104)

Se o uso do repertório tradicional da música de concerto europeia³ em sala de aula já encontra algumas barreiras entre estudantes acostumados com a música popular, criar uma relação de curiosidade e interesse com a música contemporânea é bem mais complicado, pois há um ciclo vicioso no qual: não se gosta porque não

2 Kurt Czerwenka, *Wirklichkeitserfahrung in der Schule: Eine Dimension der Weltbegegnung und des Erziehens*, Donauworth, 1982.

3 Obras compostas durante o chamado Período da Prática Comum, período que compreende o início e a dissolução do sistema tonal como prática composicional aceita e praticada pela maioria dos compositores e intérpretes, que geralmente é identificado como o repertório produzido entre os anos de 1650 e 1900.

se ouve, não se ouve porque não tem significação pessoal, e não tem significação pessoal porque não se ouve.

Daldegan também reconhece esta situação ao propor uma quebra desse ciclo através do ensino de técnicas estendidas com uso de repertório contemporâneo desde o início da aprendizagem de flauta transversal:

O aprendizado de técnicas estendidas, juntamente com a exposição ao repertório contemporâneo e especialmente a execução de peças que explorem este material sonoro pode vir a quebrar um ciclo vicioso com relação à música contemporânea “não conheço, não gosto e não toco” que afeta e prejudica inclusive músicos profissionais, que muitas vezes são também professores de instrumentos. (Daldegan 2009, 4)

E se não bastasse que o repertório da música popular massiva (Janotti Jr. 2006) fosse composto unicamente de músicas tonais, o repertório dos cursos de instrumento dentro dos conservatórios de música e dos cursos de graduação em música também o são. Álvaro Borges, ao refletir sobre o porquê estudantes do curso de música do conservatório musical o qual frequentava, não compreendiam e não participavam de apresentações de música contemporânea, comenta:

Observando o repertório fluente naquele local [Conservatório de Música no interior de Minas Gerais], pôde-se visualizar que a música trabalhada e ali estudada não ultrapassava os limites do sistema tonal. As pedagogias e metodologias abordadas, por sua vez, também se mantinham nos mesmos limites, não extrapolando o contexto do tonalismo. As informações limitavam a formação dos estudantes à prática e escuta de obras tonais ou pré-tonais. Desse modo, percebeu-se a desconexão existente entre a educação musical vigente e a produção musical dita contemporânea; enquanto esta última se apoia em parâmetros e discursos musicais diferentes dos utilizados no repertório tradicional, a educação musical, ao contrário,

organiza-se quase que totalmente a partir do discurso tonal.
(Borges 2008, 17)

A partir dessa observação, o autor desenvolveu uma pesquisa de mestrado que partiu da constatação de que “a pouca experiência dos professores [do ensino fundamental] em relação a este tipo de repertório [música do século XX] reflete-se na escolha exclusiva de outro, limitado ao período tonal” (Borges 2008, 20), para apresentar a tais professores “abordagens criativas em educação musical [e.g. Paynter e Schafer], como meio de acesso a novos procedimentos de ensino/aprendizagem da música” (p. 22). Os resultados desta dissertação deram impulso à tese de doutorado cujo objetivo foi “discorrer a respeito da capacitação docente e das possibilidades de acessar as ideias e o repertório da música contemporânea experimental e eletroacústica no ambiente escolar, por meio de ações que envolvam criação, imaginação e experimentação” (Borges 2014, 21).

Metodologia

Visando proporcionar à turma uma experiência musical que trabalhasse diversas atividades relacionadas com o conteúdo abordado, baseei-me no modelo C(L)A(S)P de Swanwick (1979), para organizar uma nova ementa, objetivos e metodologia a ser utilizada nesta disciplina.

O modelo C(L)A(S)P foi pensado como um conjunto de atividades musicais que deveriam estar presentes num currículo de música. A ideia por trás desse modelo é que o estudante deve vivenciar a experiência musical a partir de uma abordagem que envolva tanto o processo de composição (C), quanto a apreciação (A),

e a performance (P), mediados pelo estudo da literatura musical (L) e da aquisição da habilidade (S) necessária para uma execução fluida e musical.

The C(L)A(S)P model precedes the other [modelo espiral]. One of the problems was a practical problem about the English or National Curriculum, which was to do with what activities were valid. And there was a strong feeling that composition as a very important activity; there was [John] Pavnter, Murray Schafer, Brian Dennis and so on. And there were other people in traditional methods or ways, who thought that listening to the music of the masters was important and all the rest of it. And I wanted to work out a theory that would again take in all these points of view but relate them in a systematic way, and also place skills and what I think were literature studies as assistant pillars. (Fernandes, Silva 2004, 14)

E, apesar do próprio autor reconhecer que esse modelo é datado, tendo sido criado para resolver um problema em seu país de origem no final da década de setenta, ele ainda é bastante útil para organizar e planejar atividades musicais em sala de aula.

Com esse modelo em mente, a primeira ação foi um recorte mais simples e direto do que seria abordado, afetando diretamente a ementa e os objetivos da disciplina:

Ementa: *Revisão da Prática Comum, enfocando a transição para a música pós-tonal e atonalismo livre, abordando a música do fim do século XIX até a segunda década do século XX. Objetivos:* *Revisar conceitos da Harmonia Tonal avançada; Proporcionar contato com as diversas correntes composicionais da música do século XX; Desenvolver a capacidade de reconhecer elementos característicos de músicas pós-tonais; Desenvolver a capacidade de compor pequenos trechos musicais utilizando elementos característicos de músicas pós-tonais.*

Ciente de que tal repertório geralmente é abordado na disciplina História da Música 4 desta instituição, quase sempre através da apreciação da literatura relacionada com a biografia dos compositores ou fatos do contexto histórico de seu surgimento, procurei utilizar uma outra abordagem, mais prática, cuja intenção era dar uma visão de alguns dos procedimentos composicionais característicos do Século XX como forma de fazer o estudante compreender a lógica por trás de determinada sonoridade musical. Como já dito, essa abordagem foi baseada na vivência direta com a composição, apreciação e performance de músicas que envolvessem determinados procedimentos mais comuns ao repertório da primeira metade do Século XX do que às épocas passadas. Desta forma, foi definido um conteúdo programático com alguns destes procedimentos:

Conteúdo programático: *Novos procedimentos rítmicos; Novas estruturas harmônicas; Uso de modos e escalas artificiais; Bitonalidade; Politonalidade; Minimalismo; Aleatoriedade; Dodecafonismo*⁴.

A metodologia empregada foi inspirada na abordagem de ensino baseada na autonomia do aprendizado (Freire 1996) e na pesquisa (Demo 1996; 2004). Em diversos textos, Paulo Freire critica o que chama de “educação bancária”, na qual o estudante tem uma atitude passiva de receber os conteúdos que são transmitidos pelo professor, desconsiderando todo o capital cultural (Bourdieu 2001) e os saberes que já estão incorporados pelos estudantes. Partindo do princípio de que “ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para sua produção ou sua construção” (Freire 1996, 22; ênfase do original), o incentivo à autonomia do educando para a construção de seu próprio aprendizado irá prepará-lo para enfrentar

4 Essa é a ordem dos conteúdos abordados durante o semestre.

seu futuro papel de educador, pois a autonomia requer disciplina e exige um preparo para a pesquisa.

Enquanto ensino continuo buscando, procurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquisa para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquisa para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade. (Freire 1996, 29)

Pedro Demo fala, em seu livro “Educar pela pesquisa” (1996), que o aprendizado incentivado pela resolução de problemas através da pesquisa iria gerar um conhecimento mais significativo, pois foi estruturado numa ação do estudante e não na passividade. Em texto mais recente, Demo critica a aula reprodutiva e entre as dificuldades elencadas para a mudança de comportamento docente percebeu que

o problema crucial é o despreparo do professor: para garantir a aprendizagem do aluno, o professor precisa ser capaz de aprender bem; deve saber pesquisar e elaborar de maneira exímia, para servir de exemplo e atuar com o peso da autoridade do argumento (Demo 2004, 21).

Em seguida o autor aponta como possível solução a redução da aula para aumentar o tempo voltado à pesquisa (2004, 22).

Uma vez que o foco principal dessa “nova” abordagem eram os estudantes de licenciatura e do bacharelado em instrumento, que em breve iriam se tornar os próximos educadores, identifiquei no ato da autoaprendizagem a oportunidade de desenvolver a capacidade crítica de pesquisar novas fontes de aprendizado. A partir deste pressuposto, a metodologia exposta no plano de curso informa que:

Essa disciplina será baseada na vivência prática de técnicas composicionais características do Século XX. A cada semana será definida uma técnica composicional relacionada ao contexto estudado, sobre o qual o estudante deverá pesquisar e compor

uma pequena peça de cerca de vinte compassos a ser executada em sala de aula. Antes da aula o estudante deverá enviar a partitura em formato PDF, assim como um arquivo MIDI para audição da peça. Se preferir a música pode ser executada ao vivo pelo próprio compositor ou algum colega de sala. O foco dessa metodologia está no desenvolvimento da autonomia de aprendizagem, incentivando a pesquisa em material didático diverso (livros, sites, artigos, arquivos multimídia, vídeos, áudios, etc.), e da aprendizagem em grupo por meio de discussões e realização de tarefas. Por exemplo, digamos que na Aula 02 o assunto abordado será “modulação métrica”. Durante a semana que antecede essa aula o estudante irá pesquisar sobre o assunto nos textos e sites indicados, além de outros materiais didáticos que ele tiver contato. Em seguida irá compor uma peça utilizando o conceito estudado. Antes da aula o estudante deverá enviar por e-mail a partitura (editada em software de partitura ou escaneada a partir do original manuscrito). No início da aula o professor irá executar músicas que utilizem o conceito de modulação métrica. Segue-se uma discussão em grupo sobre o que cada um leu e aprendeu sobre o assunto. Juntos, tentaremos chegar a uma definição satisfatória para todos. Por fim, ao ouvir os exemplos de cada discente, o grupo irá discutir se o exemplo executado atingiu o objetivo de exemplificar uma modulação métrica.

O processo de aquisição do conhecimento foi pensado para seguir a seguinte ordem: 1) Pesquisa sobre significado do conceito; 2) Compreensão do conceito; 3) Pesquisa sobre repertório que exemplifique o conceito; 4) Audição de exemplos selecionados; 5) Identificação do conceito dentro do repertório; 6) Compreensão de como o conceito é utilizado de forma musical; 7) Composição de pequeno trecho musical utilizando o conceito; 8) Audição de peças selecionadas pelo professor; 9) Execução da peça composta pelo estudante; 9) Discussão em grupo para saber se a composição

conseguiu reproduzir a estética musical característica ao utilizar corretamente o conceito definido.

Como é possível perceber, o modelo C(L)A(S)P é essencial neste processo, pois é por meio da identificação da literatura associada ao conceito, da audição de exemplos da literatura, da composição e performance, que acontece o aprendizado de forma musical. A habilidade (S) é desenvolvida para alcançar um objetivo coletivo (execução pública das peças selecionadas).

Esta estratégia de ensino/aprendizagem é muito semelhante à proposta da “sala de aula invertida” (*flipped classroom*) que pode ser definida como:

uma modalidade de e-learning na qual o conteúdo e as instruções são estudados on-line antes de o aluno frequentar a sala de aula, que agora passa a ser o local para trabalhar os conteúdos já estudados, realizando atividades práticas como resolução de problemas e projetos, discussão em grupo, laboratórios etc. A inversão ocorre uma vez que no ensino tradicional a sala de aula serve para o professor transmitir informação para o aluno que, após a aula, deve estudar o material que foi transmitido e realizar alguma atividade de avaliação para mostrar que esse material foi assimilado. (Valente 2014, 85-86)

Todavia, a diferença principal é que, na sala de aula invertida, a organização do material disponibilizado on-line e as tarefas a serem desenvolvidas em sala de aula (perguntas, situações problema) são altamente estruturados, chegando até ao planejamento da quantidade de minutos que cada atividade irá utilizar (Flipped Classroom Field Guide).

No caso em análise há um material disponibilizado on-line a partir do qual o estudante deverá desenvolver uma pesquisa mais

aprofundada, porém este material não cobre todo o conhecimento necessário para a realização da tarefa. O educando precisa ir além do material disponibilizado e procurar novas fontes de informação para complementar o conhecimento necessário para realizar a tarefa proposta. Outra diferença é que a tarefa é pré-estabelecida, aproximando-a da Aprendizagem Baseada em Problemas (APB), e na sala de aula a discussão se dá em torno das soluções propostas e se elas alcançaram o objetivo quando comparadas ao referencial proposto.

Percebeu-se também que a execução em sala de aula, sendo em grupo ou individualmente, também criava um maior interesse entre os participantes, mesmo em peças que eles mesmos julgavam não haverem gostado do resultado final. Sobre esse maior interesse na execução das peças do que na sua fruição, Zagonel nos informa que,

Após mais de quinze anos de trabalho com uma grande diversidade de indivíduos (músicos profissionais e amadores, adultos, crianças e adolescentes), Reibel⁵ deduz que a música contemporânea parece ser mais interessante de ser feita do que de ser ouvida. Se ela não traz as delícias de uma audição, as obras atuais incitam ao “fazer por si mesmo”, a se apropriar de um campo de ação para viver uma experiência de criação individual, como se as obras contivessem, sob a forma de enigmas, propostas musicais. Conclui que, quando se dá a oportunidade ao amador ou à criança, de inventar, sob a forma de jogo improvisado, fornecendo-lhes os instrumentos ou corpos sonoros, ou que eles se expressem vocalmente, num espírito de liberdade, focalizando sobretudo a música eletroacústica, isto lhes interessa. Muitas vezes os alunos não estão preparados para escutar essa música, mas estão prontos para fazê-la. (Zagonel 1999, 5)

5 Guy Reibel, *Jeux musicaux: jeux vocaux*, Paris, Salabert, 1984.

Na disciplina TCM 1, esta situação era comum em peças baseadas na aleatoriedade, quando os estudantes escreviam as indicações mas não tinham nenhum suporte tecnológico para auxiliá-los como seria o resultado final da composição. A Figura 1 nos fornece um exemplo das instruções de uma composição baseada no princípio da aleatoriedade, composta por um estudante da disciplina.

Mínimo de 2 executantes + regente

Sinais a serem designados pelo regente:

Sinal 1: livre improvisação do instrumentista designado sobre



Sinal 2: livre improvisação do instrumentista designado sobre



Sinal 3: livre improvisação sobre palavra enunciada pelo regente

Sinal 4: *tacet*

Após o início da peça, os sinais emitidos pelo regente podem ser escolhidos *ad libitum*. Outros procedimentos possíveis:

- Jogar "pedra/papel/tesoura" com um segundo regente. O "campeão" de cada disputa define o rumo da peça
 - Jogar dados. A numeração do sinal corresponderá à numeração do dado. Ao sair o número 5, o regente troca de lugar com o primeiro instrumentista. Ao sair o número 6, o regente troca de lugar com o segundo instrumentista.
 - Sorteio
-

Figura 1: Exemplo de composição baseada no princípio da aleatoriedade

Desta forma, os estudantes sempre chegavam no horário da aula bastante receosos em relação à sua composição. Mas, bastava iniciarmos os processos de execução das peças, que todos se envolviam com bastante seriedade e desfrutavam daquele momento, esvaindo-se qualquer dúvida a respeito das possibilidades abertas por tal proposta de composição musical.

Avaliação

A avaliação individual era o somatório das composições semanais. Não havia diferença entre uma boa composição ou uma composição ruim para a avaliação. Bastava realizar a tarefa que o estudante ganhava o ponto. Desta forma, a nota final do estudante era um reflexo do seu empenho em participar das atividades, evitando a competitividade entre os pares, pois a heterogeneidade entre os estudantes⁶ poderia causar uma discrepância muito grande no resultado final se as notas fossem dadas de acordo com a “qualidade” da composição apresentada.

Todavia, essa forma de avaliação fez com que alguns estudantes não se dedicassem ao processo de pesquisar e compor peças dentro da estética desejada, realizando trabalhos triviais e inexpressivos, deixando claro sua pouca disposição em desenvolver composições interessantes. A solução encontrada para este problema foi definir que o último encontro seria reservado para uma apresentação pública das peças compostas em sala de aula. Antes da apresentação ao menos dois encontros eram reservados para a

6 Lembrando que essa disciplina de TCM 1 sempre tem estudantes de diferentes cursos, entre os quais composição, regência, licenciatura e bacharelado em instrumento. Há, portanto, uma grande diferença no tocante à experiência e habilidade de compor peças escritas entre tais estudantes.

escolha das peças a serem executadas em público e para o ensaio das mesmas.

Como todos os estudantes eram obrigados a comporem uma música por semana, a quantidade de composições no final era sempre grande. Também foi acordado que todos, sem exceção, iriam participar das performances musicais (seja solo, duo, trio ou grupo misto). Tanto na posição de compositores como de executantes. A obrigatoriedade de ter uma peça autoral sendo executada em público fez com que os estudantes se envolvessem mais no processo de composição e performance.

O fato de haver uma execução pública com um programa de concerto impresso com nome das composições, nome dos compositores e intérpretes envolvidos, também foi muito bem recebido pelos estudantes, pois tal envolvimento na disciplina iria resultar não somente na aquisição dos créditos estudantis necessários para a continuidade ou conclusão do curso, como também num produto acadêmico (programa de concerto) que poderia ser utilizado para conseguir pontos em concursos futuros ou para aproveitamento de créditos de atividades complementares.

No primeiro encontro sempre era feito um levantamento do instrumental disponível para as composições. Como é muito comum que cada estudante execute mais de um instrumento, fazia-se uma lista dos instrumentos possíveis de serem utilizados nas composições semanais e, muito importante, discutia-se a respeito do nível de habilidade que cada músico possuía naquele determinado instrumento. Dessa forma evita-se que, numa composição para um duo de flautas, por exemplo, fosse exigido um nível técnico muito acima do que os instrumentistas possuem.

Caio Antunes

Guitarrista formado no curso de guitarra da Escola de Música de Brasília, na classe de Genil Castro. É tecladista da banda Let It Beattles. Atualmente cursa Composição na UnB.

Guilherme Lopes

Iniciou seus estudos musicais de piano em 2009 na Escola de Música de Brasília. É tecladista da paróquia N. Sra. da Esperança. Desde 2014 é aluno do curso de Composição da UnB.

Fernando Bastos

Cantor com foco em Teatro Musical, estudou piano na Escola de Música de Brasília e canto com Dani Baggio e Domicila Stieff. Atualmente cursa licenciatura em música na UnB.

Pedro Jacobina

Cantor, pianista e compositor, iniciou seus estudos musicais em piano no ano de 1999. Teve aulas de piano com Peter Knudsen e canto com Francisco Frias e Vilma Bittencourt. É aluno do curso de Composição da UnB.

Tiago Hardman

Guitarrista, Cantor, iniciou seus estudos aos doze anos de idade no violão. Estudou com Webster Lima e João Marinho. É aluno do curso de Licenciatura em Música da UnB.



UnB
Instituto de Artes
Departamento de Música

Recital de TCM 1
(Teorias Contemporâneas da Música)

Classe do Prof. Hugo Ribeiro

Auditório do Departamento de Música

04 de Dezembro de 2015

12:00h

Figura 2: Parte externa do Programa de Concerto da turma de 2015/2

Programa	
<p>Ostinato (Tiago Hardman) Tiago Hardman – Guitarra Pedro Jacobina – Piano</p> <p>Miniatura em Lá menor (Pedro Jacobina) Pedro Jacobina – Piano</p> <p>Acorde na quarta (Caio Antunes) Guilherme Lopes – Piano Caio Antunes – Guitarra Elétrica Pedro Jacobina – Escalaleta</p> <p>Escalas (Caio Antunes) Caio Antunes – Guitarra</p> <p>Segundas sobrepostas (Guilherme Lopes) Guilherme Lopes – Piano</p> <p>Celular (Fernando Bastos)</p> <p>Quartas Feiras (Pedro Jacobina) Guilherme Lopes – Piano Caio Antunes – Guitarra Elétrica Pedro Jacobina – Escalaleta</p> <p>Minimalismo (Guilherme Lopes) Guilherme Lopes – Piano Caio Antunes – Guitarra Elétrica Pedro Jacobina – Escalaleta Tiago Hardman – Ukelele</p>	<p>Quartas sobrepostas (Guilherme Lopes) Guilherme Lopes – Flauta Doce Caio Antunes – Guitarra Elétrica Pedro Jacobina – Escalaleta</p> <p>Harmonia em segundas (Fernando Bastos) Fernando Bastos – Piano</p> <p>Dodecafona (Pedro Jacobina) Pedro Jacobina – Sons Sintetizados</p>

Essa disciplina foi pensada como um espaço de vivências práticas de técnicas composicionais características do Século XX. A cada semana foi definida uma técnica composicional relacionada ao contexto estudado, sobre a qual o estudante deveria pesquisar e compor uma pequena peça de cerca de vinte compassos a ser executada em sala de aula. Algumas peças foram compostas para instrumento solo, duos, trios ou quartetos, a depender do instrumental disponível para essa turma. Em algumas semanas foi solicitada uma maior experimentação de tessitura e organização rítmica, sendo que tais peças seriam executadas de forma mecânica (MIDI).

Os assuntos abordados incluíram: novos procedimentos rítmicos; novas estruturas harmônicas; uso de modos e escalas artificiais; bitonalidade; politonalidade; dodecafonismo; minimalismo; aleatoriedade.

Figura 3: Parte interna do Programa de Concerto da turma de 2015/2

Resultados

Essa metodologia foi sendo pensada e desenvolvida desde o segundo semestre de 2013, a partir dos problemas que foram sendo percebidos aos poucos, mas esse texto é fruto de uma reflexão tardia e, por isso, não tem exemplos das primeiras turmas. Os resultados aqui apresentados são procedentes das turmas de 2015/2 e 2016/1.

Nos seis semestres analisados, percebi que os procedimentos relacionados ao Minimalismo, como o processo aditivo linear, processo aditivo por grupo, processo aditivo (ou subtrativo) textural, superposição de padrões (Cervo 2005), eram os mais facilmente identificados e assimilados pelos estudantes, resultando em composições musicais bastante interessantes, com muito envolvimento da turma na hora de ouvir os exemplos e executar as composições pessoais. A Figura 4 exemplifica o trecho inicial da composição de um estudante de licenciatura que utilizou alguns procedimentos associados à estética minimalista.

Quando o conteúdo se referia ao “uso de escalas artificiais”, muitas composições foram baseadas na escala de tons inteiros (hexatônica) ou na escala tom-semitom (octatônica) quase sempre inspiradas em peças de Debussy que utilizam procedimentos semelhantes. Os resultados eram muito interessantes e, principalmente, diferente do que os estudantes fariam se não fossem obrigados a utilizar um dos conceitos pré-definidos. A figura 5 exemplifica a composição de um estudante de bacharelado em violão sobre a escala de tons inteiros.

The image displays a musical score for three instruments: Escalata (flute), Piano, and Violão (guitar). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with rests for all instruments. The second system shows the first notes: Escalata plays a quarter note G4, Piano plays a quarter note G4, and Violão plays a quarter note G2. This pattern is repeated three times, with the notes marked '4x' and '5x' respectively. The second system shows variations of this pattern, including rests and repeated notes, also marked '4x' and '5x'.

Figura 4: Trecho de composição baseada na estética minimalista

The image shows a musical score for a composition based on the whole tone scale. It features a melody in the upper voice and an accompaniment in the lower voice. The melody is in 4/4 time and consists of a sequence of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The accompaniment is in 4/4 time and consists of a sequence of dyads: C4-E4, D4-F4, E4-G4, F4-A4, G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5, D5-F5, C5-E5, B4-D5, A4-C5, G4-B4, F4-A4, E4-G4, D4-F4, C4-E4. The notes are marked with sharp and flat signs to indicate the whole tone scale.

Figura 5: Trecho de composição baseada na escala de tons inteiros

Porém, como é de se esperar, nem sempre todos os estudantes alcançavam o objetivo de compor peças que exemplificassem o uso tradicional de um determinado procedimento composicional. O conceito de “modulação métrica”, por exemplo, não era facilmente percebido e assimilado por estudantes que estão acostumados com

relações rítmicas mais simples. Na semana reservada para esse conteúdo, muitas das composições não caracterizavam o uso da modulação métrica. Nesses casos, vários exemplos eram apresentados durante a aula, desde os associados à música de concerto, como em Elliot Carter (Oliveira 2011), a exemplos de música popular (rock), como na música *Take the time* da banda Dream Theater ou na música *Dance on a Volcano* da banda Genesis.

O planejamento da ordem dos conteúdos foi feito de forma que os primeiros encontros fossem voltados para a discussão e composição de trechos baseados em conceitos relacionados à estrutura rítmica da música, pois este aspecto da música é um dos que mais diferencia as músicas do Século XX em relação às composições dos séculos passados. Os exemplos executados em sala de aula incluíam a *Sagração da Primavera* de Stravinsky, *Ionisation* de Edgard Varése, e *Lemma Iccon Epigram* de Brian Ferneyhough. Ao comparar tais obras com composições de J. S. Bach, W. A. Mozart e L. V. Beethoven, ficava claro como o aspecto rítmico passou a ter um maior destaque na paleta composicional dos compositores.

A partir das semanas seguintes, era solicitado que as composições contivessem ao menos algum procedimento rítmico não tradicional. Todavia, o breve contato com novas relações rítmicas, e a dificuldade de executá-las, acabou sendo uma barreira para seu uso nas composições seguintes. Em peças cuja atenção principal era um outro procedimento composicional, frequentemente os estudantes retornavam ao uso de relações rítmicas simples e bem tradicionais, como foi possível constatar na Figura 5.

Por conta da dificuldade de execução de relações rítmicas mais complexas, algumas das tarefas eram solicitadas para serem executadas somente de forma mecânica, por meio de arquivos MIDI ou MP3 gerados por softwares de edição de partitura. Para tais composições requisitava-se que os estudantes tentassem criar

divisões e sobreposições rítmicas o mais difícil que eles pudessem imaginar. Ainda assim, poucos conseguiam ir além do uso de quáteras de três ou de cinco notas. Percebi muita resistência por parte dos estudantes em geral (compositores inclusos) em conceber sonoridades musicais que estejam muito além da capacidade de execução própria. A lógica da divisão binária dos tempos e de uma estrutura rítmica baseada num pulso constante (metronômica) está muito enraizada em suas vivências musicais. A figura 6, por exemplo, é uma das composições com divisões rítmicas mais complexas realizada por um estudante percussionista, que na época ainda não era estudante do curso de música. Esta peça foi composta para escaleta e foi executada pelo próprio compositor.



Figura 6: Trecho final de composição baseada em escala artificial com ritmos complexos.

Obras que possuem algum aspecto baseado na aleatoriedade também geram bastante discussão e diversão entre os estudantes na hora de sua execução. Debates que surgem nesse momento dizem respeito aos limites do que seja uma composição musical e até onde

um compositor pode ter controle sobre todos os aspectos da música. Para ilustrar essa discussão, exemplos da música barroca são muito úteis, assim como da escola britânica denominada de “new complexity”, representada por compositores como o próprio Brian Ferneyhough e James Dillon (Hirioki Kozu 2002), e da indeterminação nas obras de John Cage e Pierre Boulez (Terra 2000).

O último aspecto que vale a pena ser mencionado está relacionado às semanas destinadas ao dodecafonismo. Este é o único assunto que, por falta de um bom material didático em português disponível *online* que explique como chegar à matriz dodecafônica, foi reservada uma aula expositiva para falar sobre a elaboração da série dodecafônica, a conversão de notas em números e a construção da matriz dodecafônica. Durante essa aula expositiva são realizadas audições de exemplos e análises de peças com aplicação do uso da série dodecafônica (Krenek 1939; Finey 1971). Por fim, é solicitado que o estudante componha em casa uma peça para a próxima semana.

Apesar de se esperar uma reação negativa entre os estudantes – devido ao fato de que o termo “música dodecafônica” às vezes é utilizado de forma depreciativa em conversas informais –, uma vez que eles compreendem como utilizar as “regras” da composição dodecafônica de forma musical, alguns acabavam por compor peças muito interessantes, dentro da estética musical proposta. A figura 7 exemplifica o trecho inicial de uma peça baseada em uma série dodecafônica (já está incluída a indicação das séries utilizadas a partir da matriz dodecafônica elaborada pelo compositor: S7, S5 e R9). Percebe-se, inclusive, uma maior preocupação com elementos de dinâmica, agógica, e a organização rítmica.

The image shows a musical score for Violino and Piano. The tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of 55. The key signature has one sharp (F#). The score begins at measure 57. The Violino part starts with a piano (*pp*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and then a fortissimo (*ff*) dynamic. The Piano part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a pianissimo (*pp*) dynamic, a fortissimo (*ff*) dynamic, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various articulations such as *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco), and dynamic markings like *sub ff*. The score ends at measure 89.

Figura 7: Trecho inicial de composição baseada em série dodecafônica.

Conclusão

Apesar de existirem algumas pesquisas e textos que reflitam sobre como ampliar a presença de repertório de música contemporânea na sala de aula, como forma de propiciar “uma formação musical que possa abranger as mais diferentes estéticas artísticas e musicais no sentido de se formar um pensamento crítico, que dialoga e que reflete sobre seu próprio fazer” (Martelli 2012), a maioria dos textos dialoga com o que Fonterrada (2005, 164-190) classifica como a segunda geração dos métodos ativos, que inclui George Self, John Paynter, Boris Porena e Murray Schafer, que buscavam:

Incorporar à prática da educação musical nas escolas os mesmos procedimentos dos compositores de vanguarda, privilegiando a criação, a escuta ativa, a ênfase no som e suas características, e evitando a reprodução vocal e instrumental do que denominam “música do passado”. (Fonterrada 2005, 165).

Tal abordagem privilegia a improvisação musical em obras abertas, como muito espaço para a experimentação sonora, como forma de estimular a percepção de novos sons e novas possibilidades

de organizações sonoras, mas sem a rigidez da forma e do conteúdo. A análise da autora sobre a abordagem de Schafer é a de que este educador,

não está preocupado com o ensino sistemático de música, com a aplicação de técnicas específicas à formação de instrumentistas ou cantores, tampouco quer desenvolver e sistematizar procedimentos metodológicos para uso nesta ou naquela instituição de ensino. O que o mobiliza é o despertar de uma nova maneira de ser e estar no mundo, caracterizada pela mudança de consciência. (Fonterrada 2005, 180).

Se tais abordagens têm um apelo maior nas práticas de musicalização infantil e de jovens, para a disciplina a qual estou relatando minhas experiências (TCM 1), voltada para um público não leigo, a sistematização de técnicas e procedimentos foi necessária para uma compreensão mais profunda do porquê as músicas dos estilos abordados durante esse semestre eram compostas e soavam daquela forma.

A escolha de um assunto por semana não dá para desenvolver uma visão mais completa de cada um dos conceitos abordados, todavia permitiu, mesmo superficialmente, que os estudantes de licenciatura e os bacharéis em instrumento pudessem experimentar, através da composição direcionada (na qual o estudante deve alcançar um objetivo específico), diversos procedimentos composicionais que provavelmente não o fariam em outras disciplinas no Departamento de Música da UnB. Além disso, o processo de composição semanal para aqueles que nunca haviam composto peças antes, foi importante para a apropriação desse conhecimento.

E um dos melhores indícios de que o conceito em volta dos procedimentos fôra compreendido, se revelava quando os estudantes traziam exemplos musicais de seu repertório que ilustravam o assunto trabalhado naquela semana. Os exemplos quase sempre giravam em

torno de bandas de rock estrangeiras como Frank Zappa, YES, ou Gentle Giant, ou compositores brasileiros como Djavan e João Bosco. Houve um caso de um estudante, por exemplo, que conseguiu relacionar quase todos os procedimentos estudados com trechos de músicas da banda americana de rock progressivo Dream Theater.

Por fim, apesar de estar relacionada diretamente com uma disciplina de graduação em música, acredito que essa proposta de como abordar a música do Século XX se mostra passível de reprodução em outros contextos e níveis pedagógicos, com adaptações ao nível dos estudantes.

Bibliografia

Antunes, Jorge. 1989. *Notação na musica contemporânea*. Brasília: Sistrum.

Borges, Alvaro Henrique. 2008. *Abordagens Criativas: Possibilidades para o Ensino/Aprendizagem da Música Contemporânea*. Master's thesis, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

_____. 2014. *O compositor na sala de aula: sonoridades contemporâneas para educação musical*. PhD Diss., Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

Bourdieu, Pierre. 2001. Os três estados do capital cultural. In *Escritos de Educação*, edited by M. A Nogueira, and A. Catani, 3rd ed., Petrópolis: Vozes, 73-79.

_____. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1983. *Sociologia*. São Paulo: Ática.

Bozzeto, Elise. 2016. A pesquisa em sala de aula pelos olhos de Pedro Demo: entrevista com Pedro Demo. *Revista Univates* 1: 14-15.

Accessed September 24, 2016,
<https://www.univates.br/noticias/revista-univates>.

Cervo, Dimitri. 2005. O minimalismo e suas ideias composicionais. *Per Musi* 11: 44-59.

Daldegan, Valentina. 2009. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. Master thesis, Universidade Federal do Paraná.

Demo, Pedro. 2004. Aula não é necessariamente aprendizagem. *Ensaio: aval. pol. públ. educ.* 12 (43): 669-695. Accessed October 27, 2017, <http://educa.fcc.org.br/pdf/ensaio/v12n43/v12n43a02.pdf>.

_____. 1996. *Educar pela pesquisa*. Campinas: Editora Autores Associados.

Educause. 2012. 7 Things you should know about flipped classrooms. Accessed October 27, 2017, <https://library.educause.edu/~media/files/library/2012/2/eli7081-pdf.pdf>.

Fernandes, José Nunes, and José Alberto Salgado e Silva. 2004. Entrevista com Swanwick. *Debates* 7: 8-24. Accessed October 27, 2017, <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebate/article/view/4032/3593>.

Finey, Ross Lee. 1971, *24 Invenções para piano: invenção No. 14*. Score. Michigan: University of Michigan. Accessed October 27, 2017, http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Aula_Dodecafonismo-Finey_24_Invencoes.pdf.

Flipped Classroom Field Guide. Portal Flipped Classroom Field Guide. Accessed October 27, 2017, <https://docs.google.com/document/d/1arP1QAKSyVcxKYXgTJWCrJf02NdephTVGQltsw-S1fQ/view>.

Fonterrada, Marisa Trench de O. 2005. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista.

Frith, Simon. 1988. *Performing Rites*. Oxford: Oxford University Press.

Hirioki Kozu, Fernando. 2002. A complexidade, a figura e o ritmo no pensamento composicional de Brian Ferneyhough. *Anais do V Fórum CLM*, 45-57.

Janotti Jr., Jeder. 2006. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. *Comunicação, Mídia e Consumo* 3 (7): 31-47. Accessed October 27, 2017, <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/69>.

Oliveira, Francisco Zmekhol Nascimento de. 2011. Modulação Métrica em Fantasia, do Quarteto de Cordas No. 1 de Elliott Carter. BA. thesis, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Krenek, Ernest. 1939. *Twelve Short Piano Pieces: The moon rises*. Piano solo. Score. Accessed October 27 2017, http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Aula_Dodecafonismo-Krenek-The_moon_rises.pdf.

Martelli, Ercole. 2012. Panorama musical no século XXI e o ensino de música contemporânea: uma abordagem. *Revista Eletrônica Pro-Docência* 1(1): 1-4. Accessed October 17, <http://www.uel.br/revistas/prodocenciafope/pages/arquivos/ERCOLE%20MARTELLI%20-%20MUSICA.pdf>.

Ribeiro, Hugo. 2010. *Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*. São Cristóvão: Editora UFS. Accessed October 27, 2017, http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Da_Furia_a_Melancolia.pdf.

Souza, Jussamara. 2000. Educação musical e cotidiano: algumas considerações. In *Música, cotidiano e educação*, edited by Jussamara Souza, 163-171. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Swanwick, Keith. 1979. *A basis for music education*. London: Routledge.

Terra, Vera. 2000. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ/Fapesp.

Valente, José Armando. 2014. Blended learning e as mudanças no ensino superior: a proposta da sala de aula invertida. *Educar em Revista*, special edition (4) 79-97.

Zagonel, Bernadete. 1999. Em direção a um ensino contemporâneo de música. *Ictus 1* . Accessed October 27, 2017, <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/7/2>.

A RETROSPECTIVE LISTENING THROUGH ARCHIVAL MATERIAL

Marie-France Mifune¹
Musée de l'Homme
National Museum of Natural History (MNHN), Paris
marie-france.mifune@mnhn.fr

Abstract

This article interrogates the use of ethnomusicological archives on the field. How can the perception and the interpretation of archives by contemporary musicians provide us with ethnographic, musicological, and socio-cultural information about both historical and contemporary musical practice? This preliminary work intends to implicate Gabonese musicians in the interpretation of the archives and the future use of archives in musical practice. It is based on two examples of retrospective listening: the first is about Yannick's perception of his own playing recorded 10 years ago, and the second is about three Fang musicians' perception of the playing of other Fang musicians recorded 50 years ago by Pierre Sallée. Ethnomusicological archives carry micro-history, traces of performances, and periods of time that could be long forgotten. Revisiting and returning recordings in a scientific context allows the researcher to introduce new perspectives and research topics about the historicity of oral tradition musical practices, as well as the perceptions and interpretations of musicians regarding musical performances. Conducting retrospective listening on the field with musicians allows us to enrich the archival material with ethnographic data, to study the transformation of musical practices through time and better define the criteria that musicians use to listen and characterize the performance of a musician.

Keywords: ethnomusicology, archives in the field, retrospective listening, Gabon.

1 I would like to warmly thank Kristie Ibrahim for English proofreading and correcting this article. My work was funded by IDEX "Sorbonne Universités" (ANR-11-IDEX-004-02).

Resumo

Este artigo questiona o uso de arquivos etnomusicológicos no campo. Como a percepção e a interpretação de arquivos por músicos contemporâneos nos fornecem informações etnográficas, musicológicas e socioculturais sobre ambas as práticas musicais histórica e contemporânea? Este trabalho preliminar pretende envolver músicos gaboneses na interpretação dos arquivos e no uso futuro de arquivos na prática musical. Baseia-se em dois exemplos de audição retrospectiva: a primeira é sobre a percepção de Yannick a respeito de sua própria execução gravada há dez anos, e a segunda é sobre a percepção de três músicos *Fang* sobre a execução de outros músicos *Fang* gravados há 50 anos por Pierre Sallée. Os arquivos etnomusicológicos carregam micro-história, traços de execuções e períodos de tempo que podem ter sido esquecidos há tempos. Revisitar e retornar gravações em um contexto científico permite ao pesquisador introduzir novas perspectivas e tópicos de pesquisa sobre a historicidade das práticas musicais de tradição oral, bem como as percepções e interpretações dos músicos sobre execuções musicais. A realização de uma audição retrospectiva no campo com músicos nos permite enriquecer o material arquivístico com dados etnográficos, estudar a transformação das práticas musicais ao longo do tempo e definir melhor os critérios que os músicos usam para ouvir e caracterizar o desempenho de um músico.

Palavras-chave: etnomusicologia, arquivos no campo, escuta retrospectiva, Gabão.

Ethnomusicology and Archives

Under the paradigm “comparative musicology”, the first studies in the discipline of Ethnomusicology focused on the historicity of oral tradition music by comparing rhythms, melodies and musical instruments from all over the world in order to study the origin and the evolution of music (Schaeffner 1936, Sachs 1943). Through the multiplication of recording collections, sound archives were created

and rapidly significantly increased. However, ethnomusicologists quickly dismissed sound archives as their objects of study and focused instead on ethnographic studies from a monographic perspective in order to better understand music in its cultural context.

In the 1970's, some ethnomusicologists worked on the historicity of oral tradition music by using written and iconographic sources and by studying oral tradition as a media for social and collective memories². By the end of the 1990's, studies explored ethnographical and ethnomusicological archives. Ethnologists today are more self-aware about the protection of their own fieldwork material for future research, and also about the communities where data has been collected. According to Moulinié and Mouton (2008), the use of the ethnologists' archives is, for the most part, for punctual research from a documentary perspective to illustrate a publication or to look for information about objects collected and preserved in ethnographic collections.

Epistemological and historical studies on archives collections aim to better understand the work of the ethnologist and the evolution of the discipline (Fürniss 2015). Other studies concern the influence of the scientific and political context in the constitution of archives. Some ethnologists "revisit" previous fieldwork material collected by ethnologists and colonial administrators or missionaries. Other researchers also use ethnographical archives to examine the continuity and the transformation of cultural practices. Several French ethnomusicologists specialized in African music have developed studies from this perspective (Le Bomin 2004, Leclair 2004 and 2014, Fürniss 2014, Lacombe 2014, Lechaux 2015). Through a diachronic comparison between the ethnomusicological archives and contemporary recordings collected in the field, they use musical analyses to study the permanency and transformations of musical

2 See *Cahiers d'ethnomusicologie* 22, 2009.

practices in order to reconstruct the history of a population's musical heritage.

Archives In the Field

This article intends to continue studies on ethnomusicological archives and, specifically, of what use are archives in the field? This question comprises two main issues: First, what is an ethnomusicological archive? Second, how can we use archives in the field and for what purpose?

If archives³ are usually defined as documents that are preserved in archival institutes, we should define ethnomusicological archives as all the ethnographic and scientific material that ethnomusicologists produce, such as audio and video recordings, ethnographic notes, books, articles, etc.

Recently, Fürniss took sound archives back to the field where they had been collected almost 100 years earlier in 1908 in Cameroon. The aim of her work was to identify the contents and the ethnic origin of the recordings⁴. She explains the difficulty linking the archival sounds with their cultural meanings over the gap of tremendous changes of culture and social behaviors during the last century in this region, particularly where musical practices have disappeared (Fürniss, Forthcoming).

-
- 3 According to Oxford Dictionaries, archive is: 1) A collection of historical documents or records providing information about a place, institution, or group of people; which is divided into two subtopics, 1.1) The place where historical documents or records are kept; 1.2) A complete record of the data in part or all of a computer system, stored on an infrequently used medium. Accessed in November 20, 2017, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/archive>.
 - 4 The recordings come from three different collections: Zenker, Archiv Kamerun and Waldow.

Continuing this approach, my preliminary work intends to implicate musicians in the interpretation of the archives and the future use of archives in musical practice. I aim to study how the perception and interpretation of archives by contemporary musicians can provide us with ethnographic, musicological, and socio-cultural information about both historical and contemporary musical practice.

My first use of archives in the field occurred in February 2016 during a one-month field trip in the capital-city of Gabon, Libreville, where I conducted a comparative study of the instrumental gestures of several musicians playing the harp as part of the program of the Chair GeAcMus “Gesture-Acoustic-Music”⁵. This fieldwork was intended to conduct motion-captures of several musicians to compare their instrumental gestures across several populations such as the Tsogho, the Apindji, the Massango, the Myene and the Fang. The 8-string harp is a fundamental element in the practice of the *bwiti* cult that is shared among these populations. The origin of the *bwiti* cult is attributed to the Tsogho or Apindji population. Myene and Fang borrowed this cult at the beginning of the 20th century and transformed it. Among the Fang, the harp is also practiced in the *ombwiri* cult, closely linked to the *bwiti* cult.

Among these populations we observe variations in the naming of the harp, its manufacturing, decoration, meaning, and also in the associated musical repertoire. What about the musical gesture? The aim of my study was to understand how each musician interacted with his instrument to produce music according to given aesthetics and cultural contexts. To do so, I compared the manufacturing of the instrument, its acoustic, the gesture of the musician, the musical language, and the associated socio-cultural meaning among several populations.

5 This program is directed by Susanne Fürniss and François Picard, and funded by IDEX “Sorbonne Universités” (ANR-11-IDEX-004-02).

In the Chair project, my research focused on the instrumental gesture from a synchronic perspective, but an event led me to also embrace the diachronic perspective of this musical practice.

During my Ph.D fieldwork in 2006, I studied the music of the *bwiti* cult among the Fang population in northern Gabon (Mifune 2012). I met a Fang musician, Yannick Essono Ndong, at Libreville, and we recorded several pieces of the harp repertoire with him. In 2015, as he had moved to France for his studies, we met in Paris to work on the instrumental gesture project. I gave him the recordings I made with him in 2006, nearly 10 years earlier. He told me that he was very surprised to listen to himself “playing like that”. I thought several times about the words: “playing like that”. I finally asked him: what do you mean by the fact that you were surprised to be “playing like that”? He said that he didn’t recognize himself in the first listening of the recordings and that he didn’t like “his playing at the time”.

At that moment, I realized there was a historical perspective to the recordings I made during my Ph.D.

After only 10 years, the recordings I made in 2006 carried a micro-history, a trace of a style of playing and a period of time that could be long gone. This event made me aware of three main issues:

- How would the musicians perceive harp performances recorded 50 years ago? What relevant ethnographic information does the point of view and reactions of the musicians to these archives provide to my research, and to the enrichment of sound archives?
- How does retrospective listening contribute to a musician’s playing style and memories?
- How can musicians make use of sound archives today?

Retrospective Listening

This preliminary study is based on two examples of retrospective listening: the first is about Yannick's perception of his own playing recorded 10 years ago, and the second is about three Fang musicians' perception of the playing of other Fang musicians recorded 50 years ago by Pierre Sallée.

The survey protocol I elaborated is the following:

- I asked the musician about his learning and playing experience and together we defined the corpus of repertoire to record.
- I then recorded the musician playing live with motion capture techniques involving five synchronized cameras and several reference points marked by tiny stickers placed on the body of the musician.
- I measured the harp played by the musicians for further acoustic study.
- Finally, I showed the videos to the musician to discuss their perception of their own playing and that of other musicians.

For the last part, I showed them videos I made with other musicians during several motion capture sessions, as well as audio and video archives recorded in 1965 by the ethnomusicologist Pierre Sallée. I used these archives as discussion material to talk with the musicians about musical gesture and playing styles. This unique collection of recordings of harp performances was the only possible point of comparison I had with my own recordings. Sallée's archives represent the first historical trace of the *bwiti* and *ombwiri* cult and are

now digitized and accessible on the audio archives of the CNRS-Musée de l'Homme website Telemeta⁶.

During the survey, I asked the musicians to listen to Sallée's archives without telling them they were historical recordings. The three expert musicians who practiced the *ombwiri* cult immediately recognized the songs from *ombwiri* repertoire. All of them said listening to the recordings made them nostalgic. They told me that it was the older musicians, the former generation who performed like that, but today nobody plays in that way because it would be inappropriate.

From discussions with the musicians I observed two dynamics in harp performance from 1965 to 2016 among the Fang:

- 1) Throughout 50 years, there is a continuity of the identity of the musical pieces. All of the musicians identified the songs and immediately sang along when they listened to the recordings.
- 2) There is a transformation in the performance: the musicians recognized that it was a performance from past times. The two main criteria they gave me to describe the transformations concern the harp playing and the way to sing the song:
 - Today, musicians play faster.
 - The way the musician sings and formulates the lyrics are different today. In the past, the lyrics were well-pronounced and "simple". Today, musicians sing faster and add words to explain the meaning of the lyrics that are in a specific ritual language to other initiates.

Thus, historicity is incorporated in the performance and the musical material. The playing and the way of singing is characteristic

6 http://archives.crem-nrs.fr/archives/fonds/CNRSMH_Sallee/

of a period of time. The performance itself is a relevant source to study the historicity of musical practices, but also the evolution of the performances of musicians. Indeed, Yannick's perception of his own performance ten years ago showed the evolution of his playing from beginner to expert musician. Thus, the interpretations of the musicians of the sound archives allow me to point out the transformation of harp performance over the years. Nevertheless, for both cases of retrospective listening, I must compare and put into perspective, the musicians' interpretations of the sound archives with a musical analysis to investigate if the discourse of the musicians and the performance itself tell the same story. In future research, I aim to compare different performances (ancient and contemporary) of the same musical piece that could confirm or disconfirm a musician's interpretation and also to better identify the features on which musicians base their interpretation of ancient and contemporary harp performances.

During the discussion about the harp performance from Sallée's audio archives with the musicians, I also gathered new ethnographic information. Because of the continuity of the ritual practice of the *ombwiri* cult and the fundamental role of the harp performance in the ritual, musicians could identify ritual elements linked to it simply by listening to the harp performance.

During their listening, they could identify if it was the same musician who was playing in the different recordings, the moment of the ceremony where the musical piece was performed, as well as the meaning of the lyrics. All of this ethnographic information is very precious for ethnomusicologists to better contextualize, retrospectively, musical practice and archival material collected by previous researchers.

Apart from the ethnographic elements of the context of where and when the musical piece is collected, retrospective listening by a

musician to his own performance can also resurrect memories from his personal history. By listening to his recording from 2006, Yannick told me that it reminded him of some elements of his life at that time of his life, such as the temple where he used to play, the people with whom he played, the place where he lived, among other information. By listening to sound archives, musicians could look back into their past lives. Through music, they could remember things that they no longer thought they remembered. Bringing and using sound archives in the field allows us to study individual memories from past times through music.

I conducted the same experiment with a Tsogho musician, Jean-Claude Madouma. Before listening to the recordings, I didn't tell him what kind of recordings they were. After one minute of listening, he was able to tell me the name of the musician, who was his own father Jean-Claude Ndjodi, and that he was still alive. I had not expected to meet a musician whose harp playing was recorded 50 years ago. The last day of my fieldwork we went to see his father and to show him the recordings and movie that Pierre Sallée made 50 years ago. Jean-Claude Ndjodi was interested to see the videos and to listen to himself playing the harp. He didn't remember Pierre Sallée who collected the video and audio recordings, only another ethnologist he worked with, Otto Gollnhoffer. Unfortunately, he did not speak extensively about the videos or audio recordings, and 15 days after I left Gabon, I was saddened to learn about the death of Jean-Claude Ndjodi. I hope that I could bring to him and his son some memories that they could share before his death.



Fig. 1: Jean-Claude Ndjodi in 1965 (photo credit, Pierre Sallée. CNRS-Musée de l'Homme Archives) and Jean-Claude Ndjodi in 2016 (photo credit, Marie-France Mifune)

The Use of Archives by Musicians

While they were listening to archival recordings and viewing motion captures, I asked the musicians if they had already heard or seen themselves playing the harp, and if they had already used recordings and for what purpose. For most of the musicians, it was the first time they saw themselves playing, but not the first time they heard themselves. They like to record themselves or other musicians playing in order to “improve” their own playing. Since the 1990’s, some musicians use radio-tape players and CD’s. Due to difficult conditions for the preservation of tapes and CD’s, as well as for the devices to play them, it is difficult to keep a trace of their playing or that of other harpists from 20 years ago. Today they use their cell-phones and USB or flash memory sticks to record themselves, not only to improve their own playing but also simply to listen to music recreationally.

Thus, having these recordings from 1965 is very precious to them. It represents a cultural wealth. They can remember a period of time and a way of playing that they no longer practice. By listening to these recordings they can incorporate in their playing, new elements that belong to the past and were left aside since. I took the initiative to offer to each musician I worked with a CD that I burned with several pieces from Sallée's audio archive to return a part of their cultural heritage that they could keep and use for themselves. Future research will study how the musicians have made use of these audio archives and the potential impact on the evolution of contemporary repertoire. In particular, we can compare the respective influence of archives and of their own recent recordings with the evolution of their performances.

As Seeger said, the role of archives is not to keep old stuff but to keep material, until those particular moments in the lives of individuals or the histories of communities might rediscover them to create a new future for themselves. Archival collections are potentially the tools for people's self-determination (Seeger 1986; 1996).

Archives must be returned to the populations. I think it is part of our duty as academic scientists. How can we do that? Only in an institutional form through museums or universities? In Gabon, at the Omar Bongo University, attempts to host archives have been made, but nobody has access to them, nor is even aware that these archives are stored there. Bringing copies of audio archives back to the field can be a way for the ethnomusicologists to further involve the communities in the enrichment of the archives as well as to give back a part of their own cultural heritage. Web platforms open to the public, such as Telemeta, also provide relevant tools to begin the process of the systematic return of musical heritage to a population; however, electricity and internet do not yet function everywhere in

Gabon and numerous ethics and legal issues have yet to be resolved to make it so, even on small scales. It is the responsibility of ethnomusicologists to seriously consider these issues⁷.

Conclusion

Revisiting and returning recordings in a scientific context allows the researcher to introduce new perspectives and research topics about the historicity of oral tradition musical practices, as well as the perceptions and interpretations of musicians regarding musical performances.

Doing retrospective listening in the field with musicians allows us to enrich the archival material with ethnographic data, to study the transformation of musical practices through time and to better define the criteria that musicians use to listen and characterize the performance of a musician. Ethnomusicological archives carry micro-history, traces of performances, and periods of time that could be long gone. Historicity is incorporated in the performance itself but not only there. As music of the oral tradition is integral to socio-cultural events, ethnomusicological archives can return the socio-cultural and individual memories of ancient times to musicians today.

We, ethnomusicologists, have the responsibility to make the cultural heritage accessible to populations and make their heritage and history available to them, which can be successfully achieved by bringing archives back to the field.

7 See Seeger Anthony and Shubha Chaudhuri (Eds.), 2004.

Bibliography

Cahiers d'ethnomusicologie 22, 2009.

Le Bomin, Sylvie. 2004. *Musiques Bateke. Mpa atege. Gabon*. Saint-Maur-des-Fossés: Editions Sépia.

Lacombe, Claire. 2014. Les archives sonores comme terrain d'investigations: l'exemple des xylophones fang. *Journal des africanistes. Ethnomusicologie et histoire* 84 (2): 80-105.

Lechaux, Emeline. 2015. Tisser le fil de la mémoire. Contribution à l'histoire des répertoires musicaux des cérémonies de bwètè chez les Mitsogo du Gabon. Ph.D thesis, Social anthropology and ethnology. Paris, EHESS.

Leclair, Madeleine. 2004. Les voix de la mémoire. Le répertoire musical des initiées chez les Iḡà du Bénin. PhD Diss., Université Paris X, Nanterre.

_____. 2014. Musique et histoire d'une société initiatique. L'exemple des Yorùbá du centre-ouest du Bénin. *Journal des africanistes. Ethnomusicologie et histoire* 84 (2): 106-123.

Fürniss, Susanne. 2014. Les musiques du sud-est Cameroun, reflets d'une histoire mouvementée. *Journal des africanistes. Ethnomusicologie et histoire* 84 (2): 08-46.

_____. 2015. Hornbostel and me. Expectations towards historical recordings of the Ewondo drum language (South Cameroun). *International Forum on Audio-Visual Research* 6: 74-99.

_____. 2017. Recordings of the Mabi people, different places same time: Cameroon 1908 and Berlin 1909. In *Historical Sources of ethnomusicology in contemporary debate*, edited by Susana Ziegler et.al., 68-82, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Mifune, Marie-France. 2014. Corps et performance dans le culte du *bwiti* fang (Gabon). In *Quand la musique prend corps*, edited by Monique Desroches, Serge Lacasse, and Sophie Stévance, 347-364, Montréal: PUM.

Moulinié, Antoinette, and Marie-Dominique Mouton. 2008. L'éthnologue aux prises avec les archives – Introduction. *Ateliers du LESC* 32. Accessed October 27, 2017, <http://ateliers.revues.org/1093>.

Sachs, Curt. 1943. *The Rise of Music in the Ancien World, East and West*. New-York: Norton.

Schaeffner, André. 1936. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris: La Haye, Mouton.

Seeger, Anthony. 1986. The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. *Ethnomusicology* 30: 261-76.

_____. 1996. Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property. *Yearbook for Traditional Music* 28: 87-105.

Seeger Anthony and Shubha Chaudhuri, eds. 2004. *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*. Calcutta (India): Seagull Books.

CILINDROS DE CERA EN LA SIERRA MADRE OCCIDENTAL: EL DIÁLOGO EN LA RETRIBUCIÓN DE LOS ARCHIVOS SONOROS DE K. TH. PREUSS A LOS NÁAYERI DEL OCCIDENTE DE MÉXICO¹

Margarita Valdovinos
Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México
margarita_valdovinos@hotmail.com

Abstract

In 1905 the German ethnologist Konrad Theodor Preuss was leading an expedition on Western Mexico with the intention of gathering different ethnographic and archaeological collections. During his trip, his interest for the languages and the poetic traditions of this area start to grow and with them, the written and acoustic registers he undertakes. Whereas his notes about the poetics of the region will conduct him into an ambitious editorial project, his recordings will be received by the Berliner Phonogramm-Archiv, that at the time was considered as one of the most important collections of sound archives from all over the world. After being superficially explored by the collector, these recordings where the object of different situations related to the political history of Germany in the XXth century. Finally recovered and reunited in the nineties, the cylinders of Preuss became accessible at the beginning of the 21st century. In this paper I will present three points related to my own exploration of this collection: the access to the collection, the analysis of the material and its return to the Sierra Madre. Through these three subjects I will try to expose this new expedition that, departing from the American continent, took me to explore the jungle of historic archives and the labyrinth of their old material.

1 Este texto fue presentado en forma de ponencia en la mesa “La recuperación de archivos y colecciones históricas y la participación de las comunidades indígenas” organizada por Marisa Malvestitti y por la autora en el *Segundo Congreso Internacional Los Pueblos Indígenas de América Latina* celebrado en Santa Rosa, Argentina en septiembre de 2016.

Keywords: ritual chants, historical collections, repatriation, Coras, México.

Resúmen

En 1905, el etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss realiza una expedición al Occidente e México con la intención de obtener diferentes colecciones etnográficas y arqueológicas. Durante su viaje, su interés por las lenguas y las tradiciones poéticas de la zona explorada van creciendo y con ello los registros escritos y sonoros de Preuss. Mientras que sus notas sobre la poética de la región permitirán al etnólogo alemán lanzarse en un ambicioso proyecto editorial, sus grabaciones son acogidas por el Phonogramm-Archiv de Berlín, que entonces se consideraba una de las colecciones más importantes de archivos sonoros del mundo. Luego de ser superficialmente exploradas por su recopilador, las grabaciones sufrieron una serie de percances ligados a la historia de Alemania durante el siglo XX. Finalmente recuperados y reunidos en los años noventas, los cilindros de Preuss se hicieron accesibles a principios del siglo XXI. En este artículo expondré tres puntos relacionados con mi propia exploración de esta colección: el acceso a los fondos, el análisis del material y el regreso a la Sierra Madre. Con estos tres temas buscaré exponer esta nueva expedición que, partiendo de América, me llevó a explorar las junglas de los archivos históricos y los laberintos de sus antiguos materiales.

Palabras claves: cantos rituales, colecciones históricas, retribuciones de patrimonio, Coras, México.

Resumo

Em 1905, o etnólogo alemão Konrad Theodor Preuss liderava uma expedição no oeste do México com a intenção de reunir diferentes coleções etnográficas e arqueológicas. Durante a sua viagem, o seu interesse pelas línguas e as tradições poéticas desta área começaram a crescer, assim como os registros escritos e sonoros a

respeito de tais tradições. Enquanto suas notas sobre a poética da região o levaram a um projeto editorial ambicioso, suas gravações foram recebidas pelo Berliner Phonogramm-Archiv, que na época era considerado uma das mais importantes coleções de arquivos de som de todo o mundo. Depois de serem exploradas superficialmente pelo próprio colecionador, essas gravações foram objeto de diferentes situações relacionadas com a história política da Alemanha no século XX. Finalmente recuperados e reunidos nos anos 1990, os cilindros de Preuss tornaram-se acessíveis no princípio do século XXI. Neste artigo, apresentarei três pontos relacionados à minha própria exploração desta coleção: o acesso à coleção, a análise do material e seu retorno à Sierra Madre. Através destes temas, vou tentar expor essa nova expedição que, partindo do continente americano, me levou a explorar a selva de arquivos históricos e o labirinto de seu antigo material.

Palavras-chave: canções rituais, coleções históricas, repatriação, Coras, México

Introducción: la Expedición al Nayarit

Cuando queremos acercarnos a la relación que se crea entre los materiales de los fondos históricos y las poblaciones indígenas con quienes se registraron, resulta indispensable volver la vista atrás para observar cómo se ha ido construyendo esta relación desde sus orígenes. Es justamente a través de este examen como podemos llegar a entender los problemas éticos y políticos que se van gestando y que hacen tan compleja la relación que nos interesa, es decir, la de los materiales archivados y sus depositarios originales.

En este texto quiero concentrarme en un caso concreto: las grabaciones históricas en cilindros de cera de cantos rituales y los miembros de la comunidad cora (*náayeri*) del Occidente de México de donde se obtuvieron hace más de cien años. Dichas grabaciones fueron realizadas por el etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss (1869-1938) durante los primeros seis meses del viaje que lo llevó a

atravesar una gran parte del territorio de la Sierra Madre Occidental entre 1905 y 1907. Desde entonces, las grabaciones mencionadas se encuentran resguardadas en el *Phonogramm-Archiv* del *Ethnologisches Museum* de esta misma ciudad.

La exploración de Preuss a través del territorio mexicano es conocida como “la Expedición al Nayarit” debido al título del libro publicado en 1912, en donde Preuss presenta la mayor parte de los textos ceremoniales que registró durante su estancia entre los coras: *Die Nayarit-Expedition*.

Preuss trabajaba entonces para el *Ethnologisches Museum* de Berlín y, aunque la misión oficial de su viaje era recolectar material arqueológico y etnográfico para la colección del Museo, Preuss tenía también otras inquietudes intelectuales que lo llevaron a interesarse por las expresiones religiosas del pueblo cora (Valdovinos 2103a, 165-196). Su formación como filólogo clásico lo condujo sin atajos a la literatura local y, en particular, al estudio de un tipo de cantos rituales que se utilizaban durante la celebración de ceremonias agrícolas conocidas como mitotes.

Preuss tuvo la suerte de poder presenciar uno de estos rituales muy pronto luego de su llegada al territorio cora y, al ver cómo las acciones ceremoniales se organizaban en torno a la enunciación de una serie de cantos entonados por un especialista, supo que este tipo de manifestaciones llevaban consigo la clave para entender la vida religiosa de los coras, pero también la de los Antiguos Mexicanos a quienes se empezaba a estudiar en esta época en Alemania a través del estudio de los códices y otros documentos de origen prehispánico y colonial (Valdovinos 2012, 67-86).

Nuestro etnólogo alemán consagró gran parte de su tiempo tratando de registrar, traducir y analizar el contenido de los cantos de

mitote y, a partir de ellos, reflexionó sobre las prácticas ceremoniales el pueblo cora y su pensamiento religioso (cf. Preuss 1998). Mi interés por su material inició en 1998, luego de ser contratada para preparar una nueva edición de su libro. Originalmente se me planteó ocuparme de una nueva traducción simple del cora al español de sus materiales para evitar tener que realizar la doble traducción de su traducción alemana del cora al español. Sin embargo, al iniciar este trabajo, pronto me percaté de que este trabajo era mucho más complejo que una simple traducción.

Para comenzar, los materiales recopilados por Preuss eran concebidos por los especialistas rituales que colaboraban conmigo para la traducción como materiales particularmente problemáticos que diferían en mucho de los cantos ceremoniales de mitote tal como ellos los conocían. Así, el proyecto de traducción original se convirtió en un diálogo intercultural en el que se trató de entender en qué residían las dudas de los expertos sobre la originalidad y la validez del material recopilado por Preuss y mi convicción sobre el origen y la naturaleza de dicho material.

Para lograr una traducción correcta de estos materiales me fue necesario seguir todo un proceso de reflexión y análisis que me llevó a entender que los materiales recopilados por Preuss contenían distintos problemas en su contenido. A través del análisis y el diálogo con los especialistas pude observar que dichas dificultades estaban relacionadas con el modo en el que el material había sido registrado, es decir, fuera del contexto original de su enunciación. Además de estar fuera del contexto ceremonial al que pertenecen los cantos, los especialistas que habían dictado los materiales de Preuss debieron construir versiones abreviadas para adaptarse al contexto en el que debían enunciar los cantos: debían introducir la cara a un cono y pronunciar firmemente sus cantos para que el fonógrafo pudiera registrar la voz y marcar sus vibraciones sobre el soporte de cera de

los cilindros. No está de sobra decir también aquí que Preuss ofrecía una cantidad de dinero considerable a quien le dictara cantos y ayudaba a dichas personas a animarse delante del fonógrafo con tragos del whisky que él llevaba consigo (Valdovinos 2013b, 19-25).

Además de las condiciones modificadas de obtención de los registros cantados, este material tan peculiarmente construido fue víctima de otros procesos subsecuentes que también es necesario entender para poder acercarnos con precisión a la relación que mantiene ahora el material con la comunidad actual de hablantes de donde fue registrado originalmente. En esta ponencia me ocuparé de tres aspectos de la relación entre las grabaciones coras y la población actual: el acceso al material, su análisis y su regreso a la Sierra Madre Occidental.

1. El acceso: el destino de la colección original

Así como la forma y las circunstancias del registro van dejando huella en el contenido de una grabación, también lo hacen las circunstancias por las que va atravesando en el camino que lo llevará a convertirse en parte de un archivo histórico. En este apartado me concentraré en algunos puntos clave para entender de qué manera las grabaciones de Preuss fueron adquiriendo el estatus que las caracterizaba al momento en el que nos planteamos por primera vez la posibilidad de hacer posible el regreso de este material hasta las comunidades que lo vieron nacer.

En primer lugar es preciso detenernos en la cuestiones técnicas. Si bien a principios del siglo XX el fonógrafo (Fig. 1) ofrecía un avance tecnológico inigualable para registrar una serie de sonidos y preservarlos a través del tiempo, también suponía distintas

complejidades (Valdovinos 2007, 37-46). Una vez grabado un cilindro, su reproducción suponía la devastación del original, por lo que se recomendaba no reproducirlo más de cinco veces. Para evitar este problema se recurría a la creación de un negativo de cobre (*galvano*), aunque este proceso suponía la destrucción del original. La ventaja era que, a partir del negativo, podían realizarse un sinnúmero de copias que podían ser escuchadas sin miedo a deteriorar la fuente original, o mejor dicho, el negativo que se obtuviera del original.



Fig. 1: Fonógrafo en el *Phonogramm-Archiv* (Foto: Margarita Valdovinos)

El caso de las grabaciones de Preuss nos ayuda a ver cómo funcionaba este procedimiento en la práctica. Sabemos por su correspondencia con el *Phonogramm-Archiv* de Berlín (Preuss 1907-1908), que nuestro etnólogo alemán recurrió a esta institución para elaborar las copias de su material luego de su regreso a Berlín. Los procedimientos técnicos eran muy mecánicos y no podían garantizar siempre buenos resultados. Preuss se queja amargamente de la mala calidad con la que resultan las copias realizadas a partir de los moldes originales de sus cilindros, pero ya no puede hacer nada para recuperar los originales y su mejor calidad, pues como lo menciono antes, para la creación de un negativo era necesario destruir el original. Así, Preuss tuvo que aceptar que el sonido y la calidad de los cilindros a los que tuvo acceso para su investigación se vieran afectados para siempre a causa de este proceder técnico obligatorio al que tuvo que someter sus grabaciones originales.

En segundo lugar debemos mencionar el valor histórico que adquirieron los cilindros de la colección de Preuss (PSS) a causa del destino que siguieron. Luego de permanecer décadas en la colección del *Phonogramm-Archiv* de Berlín, al término de la Segunda Guerra Mundial, este tipo de colecciones como muchas otras pertenecientes a los museos prusianos, se convirtieron en botín de guerra. En el caso de los cilindros del *Phonogramm-Archiv*, una parte de la colección fue robada y transportada ilegalmente a Rusia, para luego permanecer varios años escondida en Alemania del Este y, finalmente, ser restituida al *Ethnologisches Museum* e inventariada de nueva cuenta a través de un largo proceso que inicia desde 1991 y no termina sino ya bien entrado el siglo XXI (Ziegler y Valdovinos 2013, 15-17).

Luego de su reintegración a las colecciones del *Ethnologisches Museum* de Berlín, los cilindros de la colección Preuss fueron digitalizados y se convierten, junto con el resto de los 40,000 cilindros

del *Phonogramm-Archiv*, en parte del patrimonio mundial ante la UNESCO. Con ello, las grabaciones de Preuss pasaron a ser un material reconocido internacionalmente, lo que trajo también consigo mayor restricción para acceder a él. Así, aunque los procesos de digitalización y catalogación promovidos tras el reconocimiento oficial de estas colecciones han hecho posible saber de su existencia y mejorar la calidad auditiva de las grabaciones, estos mismos procesos han convertido al material en un objeto cada vez más exótico y cada vez más de difícil acceso, sobre todo para las poblaciones de donde son originarios.

2. El análisis: el acercamiento a los materiales archivados

Cuando supe por primera vez de la existencia de las grabaciones de Preuss, me encontraba en una comunidad cora. Una etnóloga alemana llevaba una copia de ellas para hacerla escuchar a algunas personas y entrevistarlas sobre su contenido. A mí me explicó que no podía dejarme ninguna copia y sólo me dejó oírlas desde su grabadora de pilas (1999).

Cinco años después pude ir yo misma a Berlín y pedir escuchar las grabaciones en el *Phonogramm-Archiv* (2004). Puesto que me tomó mucho tiempo conseguir la autorización para esta sesión de escucha, decidí prepararme para realizar allí mismo una transcripción del contenido de los cilindros coras. Mi intención era poder llevar el material de vuelta a la comunidad cora y trabajar en su traducción con ayuda de los expertos rituales con los que ya en esa época trabajaba traduciendo cantos de mitote. Sin embargo, las transcripciones que preparé no eran suficientes para analizar con los expertos el material

debido a la distorsión del sonido y tardé varios años más en obtener la autorización para poder hacer accesible el material sonoro en la sierra.

En 2010 llegué a Berlín con una beca de posdoctorado de la *Alexander von Humboldt Stiftung* y gracias a esta afiliación se me permitió acceder a una copia de las grabaciones y poder trabajarlas en el campo. En este tiempo surgió la posibilidad de preparar un CD con una selección de los cantos de Preuss para poder distribuir gratuitamente en varias de las comunidades coras y huicholas en donde los cantos habían sido originalmente grabados.

Este proceso tomó aún 4 años entre que se logró concluir el estudio del material seleccionado, se juntaron los medios de diversas instituciones para financiar la edición y se obtuvieron los permisos necesarios. Si no me hubiera mantenido firme en mi intención de sacar este proyecto adelante y si no hubiera recibido el apoyo de distintas personas que creyeron en mí en ese momento –como el *Ibero-Amerikanisches Institut* de Berlín y en particular su directora, Barbara Goebel–, el CD que existe hoy (Fig. 2) nunca hubiera logrado ver la luz y estos cantos ceremoniales históricos nunca hubieran podido ser escuchados por los coras. Lo anterior demuestra que, muchas veces, entre más valor adquiere un documento histórico, más difícil se vuelve acceder a él, estudiarlo y conseguir los medios para ayudarlo a completar el camino de regreso a su lugar de origen.



Fig. 2: Carátula del CD con una selección de los cantos de Preuss (Preuss 2013)

3. El regreso: miradas cruzadas sobre los materiales

Durante la preparación del CD pude analizar por primera vez con detenimiento la naturaleza del material y contrastar con mis observaciones las opiniones de los especialistas rituales con quienes trabajaba. Este estudio permitió dar cierta vitalidad a los materiales históricos reunidos por Preuss, ya que a pesar de los defectos de su registro –o más bien a través de ellos– este material puso a la luz un sinnúmero de elementos que hoy nos permiten tener una mejor comprensión del fenómeno de los cantos rituales coras.

Para poder entender el material de Preuss de manera adecuada fue necesario comenzar con un análisis historiográfico que permitiera entender con precisión la naturaleza del material a partir de las condiciones de su producción. Este proceder nos llevó a realizar una

crítica puntual del material para la cual fue indispensable contar con un estudio contemporáneo de los mismos cantos rituales grabados en la actualidad y con mejor conocimiento de causa sobre el contexto de su enunciación.

Fue el estudio realizado sobre los cantos actuales que efectuó en el marco de mi investigación doctoral lo que proporcionó un punto de partida para entender mejor el material reunido por Preuss (Valdovinos 2008). Esto se debió principalmente al hecho de que esta pesquisa proporcionó la posibilidad de contar con un registro *in situ* de los cantos y de obtener versiones integrales de dicho material. Mi investigación demostró, en primer lugar, que los cantos presentados por Preuss eran en realidad fragmentos de las versiones integrales de dichos cantos. En efecto, se trataba de secciones particulares de los cantos que tocaban un tema preciso, pero no de la versión completa de un canto.

Un segundo punto al que nos llevó la comparación de los textos de Preuss y las versiones integrales más actuales consistió en entender que, muy probablemente por las condiciones del registro, los textos de Preuss acertaban ciertas secuencias. El material contemporáneo permitió ubicar los fragmentos dentro de las versiones integrales y llevó a observar ciertas diferencias, lo que permitió entender, entre otras cosas, que las versiones integrales, además de ser más detalladas, se componen de muchas más repeticiones que los textos reunidos por Preuss. Las repeticiones no son meramente decorativas, y más bien aparecen como el punto eje de la organización del texto al permitir la formación de las estructuras *paralelistas* que moderan todo el discurso ceremonial. En contraste con las versiones integrales, los fragmentos de Preuss sólo hacen referencia a algunos de los puntos de la secuencias fijas que se utilizan normalmente para desarrollar el largo contenido de los cantos rituales

y crean las estructuras paralelistas características de la poesía cora (cf. Valdovinos 2008).

Finalmente, es posible observar en los cantos registrados por Preuss una ausencia de los distintos marcadores espaciales e indexicales que se utilizan abundantemente en los cantos ceremoniales para situar el discurso cantado dentro de una situación concreta de interacción. Si bien esta ausencia no impide comprender el texto, si hace que su relación con la acción ritual pierda todo sentido y que los marcadores estilísticos de este género literario pierdan su sentido.

Las diferentes observaciones señaladas aquí hacían que para los especialistas contemporáneos la traducción se convirtiera en una ardua labor, pues no sentían reconocer el estilo característico de los cantos. Incluso, expresaron de manera recurrente sus dudas sobre el estatus de los cantos registrados por Preuss como originales de su comunidad. Sus dudas bien fundadas nos llevaron a emprender un diálogo muy interesante en donde pude entender de qué manera el contexto y el tipo de registro habían marcado la naturaleza del material. Curiosamente, fueron estas dificultades las que me llevaron a identificar las reglas implícitas que siguen los *náayeri* en el acto ritual de cantar. Así, como si se tratara del efecto de un negativo fotográfico, los cantos defectuosos producidos por el registro llevado a cabo por Preuss condujeron a identificar y entender la importancia de las repeticiones, las secuencias y los marcadores espaciales para crear un canto coherente con respecto al contexto de su enunciación ritual (Fig. 3).



Fig. 3: Los cantos y las danzas del mitote cora (Foto: Margarita Valdovinos)

Conclusión: la relación entre forma y método

La colaboración de los especialistas rituales actuales ha sido indispensable para entender los materiales de Preuss. Sus observaciones nos permitieron entender que el método del registro original tuvo un impacto sin precedentes en la naturaleza de las grabaciones. Para ellos fue muy importante entender la razón de tales modificaciones, pues les preocupaba el hecho de que se presentara este material ante la comunidad como un testimonio de su historia a sabiendas de que su contenido era claramente considerado por ellos como defectuoso.

De igual modo, fue importante para ellos reconocer todo el camino andado para poder ganar la autorización de traer de regreso este material ante sus comunidades. Fue sin duda este conocimiento

lo que les permitió aceptar que, si bien el material no representaba a su tradición como ellos lo deseaban –con versiones integrales y correctamente organizadas–, su existencia y el aprecio que tenía este material fuera de sus comunidades eran ya un punto importante para el reconocimiento de sus tradiciones ante sus propios compatriotas *náayeri*.

Luego de mucho dialogar, se decidió que la presentación del CD ante la comunidad estuviera acompañada por otros elementos que permitirían dar a entender el por qué de la naturaleza de este material histórico y su importancia. Como camino privilegiado se decidió presentar junto con el material de archivo la necesidad de conservar los rituales para poder conservar los cantos. El material de Preuss ha servido para justificar la perspectiva en la que las artes verbales indígenas contrastan con la visión occidental de la literatura, la cual puede ser reducida a un texto escrito. Las artes verbales, en cambio, son fenómenos multimodales que necesitan mucho más que un discurso impreso para ser entendidas y para seguir existiendo.

De esta manera se cumplieron diversos objetivos. De mi parte, demostrar ante la comunidad que los mitotes y sus cantos forma parte de una antigua tradición que, aunque esté cayendo en desuso de manera acelerada, es testimonio de la complejidad intelectual de los pueblos amerindios. Por su parte, los especialistas rituales concibieron el desarrollo de este proyecto como la demostración de la importancia de conservar sus tradiciones a pesar de su complejidad. Finalmente, las instituciones que participaron vieron en este proyecto la importancia de enlazar distintos niveles de la sociedad y de abrir sus puertas a otros horizontes socio-culturales.

Bibliografía

Preuss, Konrad Theodor. 1912. *Die Nayarit-Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter mexikanischen Indianen. Erster Band. Die Religion der Cora-Indianer*. Leipzig: Teubner.

_____. 2013. *Walzenaufnahmen der Cora und Huichol aus Mexiko 1905-1907. Historische Klangdokumente 9*, edited by Lars-Christian Koch, and Susanne Ziegler. Staatliche Museen zu Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, CD.

_____. 1998. *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, edited by Jesús Jáuregui, and Johannes Neurath. Mexico D.F.: Instituto Nacional Indigenista – Mexico, Centre d'Études Mexicains et Centroaméricains.

Valdovinos, Margarita. 2007. De la acción ritual a los cilindros de cera. Una nueva mirada hacia los cantos rituales recopilados por Konrad Theodor Preuss entre los coras del Occidente de México. *Baessler-Archiv* 55: 37-46.

_____. 2008. *Les chants de mitote cora. Une pratique discursive au sein de l'action rituelle* (2 Vol.). PhD Diss. Université de Paris X Nanterre, France.

_____. 2012. La materialidad de la palabra. La labor etnolingüística de Konrad Theodor Preuss en torno a su expedición a México. *Baessler-Archiv* 60: 67-86.

_____. 2013a. Las dinámicas de clasificación y exposición de las colecciones etnográficas en el Museo Etnológico de Berlín a través de algunos ejemplos americanos. *Journal de la Société des Américanistes* 99 (2): 165-196.

_____. 2013b. Stimmen und Gesänge der Sierra Madre. Die Tonaufnahmen der Cora und Huichol von Konrad Theodor Preuss, Voces y cantos de la Sierra Madre. Las grabaciones coras y huicholas de Konrad Theodor Preuss. In *Konrad Theodor Preuss, Walzenaufnahmen der Cora und Huichol aus Mexiko 1905-1907*,

Historische Klangdokumente 9, edited by Lars-Christian Koch, and Susanne Ziegler, 19-25, 77-82. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.

Ziegler, Susanne, and Margarita Valdovinos. 2013. Die Sammlung 'Preuss Mexiko' (La colección Preuss Mexiko). In *Konrad Theodor Preuss Walzenaufnahmen der Cora und Huichol aus Mexiko 1905-1907*, *Historische Klangdokumente 9*, edited by Lars Christian Koch, and Susanne Ziegler, 15-17 (73-75). Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.

Documentos del Phonogramm-Archiv del Ethnologisches Museum – Staatliche Museen zu Berlin

Preuss, Konrad Theodor. 1907. Letter from Preuss to Phonogramm-Archiv Berlin, 17 December. Archive of Phonogramm-Archiv, Ethnologisches Museum Berlin, Berlin.

_____. 1907. Letter from Preuss to Phonogramm-Archiv Berlin, 4 November. Archive of Phonogramm-Archiv, Ethnologisches Museum Berlin, Berlin.

_____. 1908. Letter from Preuss to Phonogramm-Archiv Berlin, 25 February. Archive of Phonogramm-Archiv, Ethnologisches Museum Berlin, Berlin.

_____. 1908. Letter from Preuss to Phonogramm-Archiv Berlin, 2 September. Archive of Phonogramm-Archiv, Ethnologisches Museum Berlin, Berlin.

_____. 1908. Letter from Preuss to Phonogramm-Archiv Berlin, 9 October. Archive of Phonogramm-Archiv, Ethnologisches Museum Berlin, Berlin.

SUORTES E MATERIAIS ETNOGRÁFICOS COMO POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO EM ETNOMUSICOLOGIA: GRAVAÇÕES SONORAS E FOTOGRAFIAS.

Líliam Barros
Universidade Federal do Pará - UFPA
liliambarroscohen@gmail.com

Ricardo Pamfilio de Sousa
Universidade Federal de Bahia - UFBA
pamfilio@gmail.com

Abstract

This article discusses an experience of exchange of knowledge about music in a project of repatriation of sound recordings for indigenous peoples. It focuses on the presentation of the historical recordings of Theodor Koch-Grünberg to members of the ethnic groups represented in the sound recordings and to the general public attending the event. There was also a photographic exhibition with works by the photographer Ray Baniwa and the researcher Lohana Gomes.

Keywords: historical recordings; Koch-Grünberg; Ethnomusicology

Resumo

Este artigo aborda uma experiência de troca de conhecimentos sobre música a partir de um projeto de repatriação de gravações sonoras para povos indígenas, ainda em sua primeira etapa de execução. Focaliza-se a apresentação das gravações históricas de Theodor Koch-Grünberg para membros das etnias representadas nos registros sonoros e para o público em geral que participou da

reunião. Na ocasião foi realizada, também, uma exposição fotográfica com obras do fotógrafo Ray Baniwa e da pesquisadora Lohana Gomes.

Palavras-chave: gravações históricas; Koch-Grünberg; Etnomusicologia

Primeiros passos

Em julho de 2000, Angela Luhning e Ricardo Sousa visitaram o *Berliner Phonogramm Archiv*, que integra o *Ethnologische Museum Berlin*, e que lhes despertou um interesse pessoal pelo arquivo de músicas indígenas do Brasil. Na época não existia a possibilidade de publicação do material, mas tiveram acesso ao acervo. Desde então, houve um encantamento com a possibilidade de trabalhar com o material o qual tiveram oportunidade de pesquisar de perto e, em 2010, foi iniciado o processo de edição das gravações de Emil Snethlage para publicação. Em 2011, Ricardo fez o primeiro contato com alguns grupos que haviam sido gravados nos cilindros de cera, por gramofones, cedidos pelo *Berliner Phonogramm Archiv*. A convite dos índios Tupari, Aruak e Makurape, Ricardo ficou na aldeia Trindade¹ alguns dias depois da festa, onde pôde presenciar apresentações de dança e música destes povos. Com alguns professores indígenas ouviram e destrincharam histórias, textos e sons dos materiais trazidos de Berlin. Particularmente, a presença de anciãs Tupari incrementaram os encontros. Ao ouvirem as canções, discutiam entre si e logo começaram a corrigir as gravações do etnólogo Snethlage. Reconheceram algumas e sentiram falta de outras canções que deveriam constar no material, pois as músicas tinham pares e esses estavam ausentes. Assim foi que Ricardo viu serem apresentadas novas músicas, textos e explicações que as senhoras partilhavam animadamente com seus parentes. Com a oportunidade de concorrer

1 Localizada no município de Alta Floresta d'Oeste, Rondônia.

ao edital “Povos Originários²” de 2015, foi lançado o desafio em parceria com Ângela Luhning e a Associação de Arte, Meio Ambiente, Educação e Idosos (AMEI). Apesar de dificuldades inesperadas, os autores do presente artigo chegaram até a São Gabriel da Cachoeira-AM, onde foi apresentada parte do material coletado por Koch-Grünberg a alguns poucos índios do mesmo grupo gravados no século passado.

Em última visita ao museu etnológico de Berlin, Angela e Ricardo se depararam com um obra de 1905 de Koch-Grünberg - *Anfänge der Kunst im Urwald* (O início da arte na floresta, Fig. 1). O livro é uma parte dos desenhos que ele coletou durante dois anos que ficou com os índios do alto Rio Negro e Japurá entre 1903 e 1905, desenhos dos Baré Kazikari, dos Baniwas do rio Guaina, dos subgrupo Kusi e Kaua do rio Arawy, dos Tucano, Wanana, Kubewa, Quina, Tuiuka do rio Cairari/uaupés e de seus afluentes, dos Unaus do rio Macaia, rio afluente do Alto Japurá. Ainda tem desenhos dos Ipurina do rio Puras recebidos em Manaus e dos Bakairi, das nascentes do Paranatinga e do Xingu coletados como acompanhante do Dr. Herrmann Meyer Leipzig (Koch-Grünberg 1905, 14). A este material ainda falta juntar fotos dos materiais do acervo do museu, que não pôde ser fotografada por motivos de saúde do responsável. Numa etapa posterior, o trabalho com os povos dessa região poderá incluir análise, rememoração e novas interpretações dos desenhos coletados pelo pesquisador alemão.

2 Esse edital visa a “seleção de projetos de pesquisa-ação em nível nacional sobre a memória dos ‘Povos Originários do Brasil’ com foco no registro, na preservação, na difusão e no acesso aos bens do patrimônio cultural e da memória dos povos nativos brasileiros. No âmbito do MinC a presente chamada se enquadra na ação de desenvolvimento de um Programa Nacional de Digitalização de Acervos Culturais, e tem no seu escopo a premissa de geração de acervos digitais oriundos de pesquisas de interesse científico para a memória dos bens culturais dos povos indígenas nacionais”. Acesso em 20 novembro de 2017, disponível em http://www.cultura.gov.br/1026/-/asset_publisher/iAfAnJ9Bu7Bp/content/edital-povos-originarios-do-brasil-spc-minc-ufpe/10883



Fig. 1: Imagem da contracapa de livro constante no acervo do Berliner Phonogramm Archiv. Fotografia: Ricardo Sousa.

O artigo “Musical body of the universe: the one and many in an amazonian cosmology” de Robin Wright (2015), oferece uma interpretação da relevância do som e da visão no processo de criação de vida, presentes no corpo sonoro de Kuwai, herói mítico Hohodene. Wright destaca cada parte do corpo de Kuwai - cheio de buracos por onde passa o ar gerando som a cada respiração sua – e sua representação gráfica feita por artistas hohodene ou presentes em petróglifos. Assim, observa-se a estreita relação entre imagem e som na geração de vida e de musicalidades no Alto Rio Negro, um aspecto que merece ser esmiuçado.

Diálogos com a FOIRN

O projeto submetido ao já referido edital do MinC, de 2015, tem como objetivo a repatriação das gravações históricas de Theodor

Koch-Grünberg e Emil Snethlage às sociedades indígenas onde foram coletadas e ao Brasil. O projeto integra um esforço de cooperação entre a Associação Nacional de Ação Indigenista – ANAÍ; Associação Meio Ambiente, Educação e Idosos – AMEI; a Universidade Federal da Bahia, o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará – LABETNO e a Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro - FOIRN. Todo o processo contou com o interesse e autorização do *Berliner Phonogramm Archiv* e do seu arquivo fonográfico.

Foi realizado contato inicial com a FOIRN solicitando autorização para a realização do trabalho e perguntando sobre o interesse dos representantes das etnias em receber as gravações. A acolhida ao projeto foi imediata e, em seguida, foi proposto um cronograma de trabalho que consistiu na audição das gravações e numa exposição fotográfica com obras de um fotógrafo indígena e de uma pesquisadora não-indígena (será detalhado mais adiante). A reunião foi planejada para ocorrer na Casa de Saberes (Fig. 2), grande maloca construída atrás do prédio administrativo da FOIRN, onde são realizadas assembleias indígenas e demais atividades de caráter coletivo.

Para organização e divulgação da reunião, contamos com o apoio do fotógrafo e coordenador de mídia e comunicação da FOIRN, Ray Baniwa. Assim, foram feitas chamadas e distribuídas nos canais virtuais de comunicação nas redes sociais, notadamente em blogs e grupos, e páginas do Facebook ligadas aos grupos indígenas da região. No entanto, apesar da ampla divulgação, compartilhamentos e visualizações das postagens, a assistência ao evento contou com cerca de dez pessoas, entre representantes da FOIRN, jovens e pesquisadores do ISA³. O encontro foi planejado em dois momentos: no primeiro dia foi feita a montagem da exposição fotográfica e uma

3 Instituto Socioambiental: www.socioambiental.org.br.

reunião prévia e privativa com os diretores da FOIRN para apresentação do projeto. No segundo dia, foi realizada a audição das gravações com os presentes.



Fig. 2: Interior da Casa dos Saberes, FOIRN, com exposição fotográfica em varal. Fotografia: Líliam Barros, 2016.

Na reunião do segundo dia foi entregue planilha contendo informações sobre as gravações para que os assistentes conseguissem acompanhar a audição:

Tabela 1. Músicas, etnias e rios das gravações de Koch-Grünberg.

Música	Instrumento/voz	Etnia	Localidade	Rio	Faixa
Uay Priré	canto	Tukano	São Felipe	Tiquié	14, 15
-	canto	Tukano	São Felipe	Papuri	16
Jumuya	japurutú	Desana	São Felipe	Caiari/Uaupés	26
Sogoro	japurutú	Desana	São Felipe	Caiari/Uaupés	27
Kole	japurutú	Desana	São Felipe	Caiari/Uaupés	28
-	japurutú	Baniwa	São Felipe		29
-	japurutú	Baniwa	São Felipe		30

Exposição fotográfica

A ideia do foto-varal surgiu a partir do interesse dos pesquisadores por fotografia e pela experiência dos mesmos com exposições em varais fotográficos. O contato com o fotógrafo Ray Baniwa se deu, inicialmente, através de redes sociais e do acesso aos blogs e *fun pages* gerenciadas pelo mesmo. As fotografias de Ray Baniwa apresentam o olhar do artista sobre a diversidade cultural indígena do Alto Rio Negro, notadamente, sobre as ações afirmativas de produção, arte e luta identitária. Ray também produz fotografias intimistas com o olhar para a natureza e a relação entre seu povo e o meio ambiente e, por conseguinte, sobre as práticas musicais.

Além das fotografias do artista Baniwa, foram expostas também, imagens captadas pela pesquisadora Lohana Gomes, mais voltadas para natureza da região e para retratos. Assim, o varal fotográfico combinou os olhares do artista indígena e da pesquisadora, oferecendo aos visitantes perspectivas distintas sobre dada realidade.

Para além do varal fotográfico, a pesquisadora Líliam Barros imprimiu cópias digitalizadas de fotografias feitas no período de 2002 a 2009 no seio de uma família Desana no bairro da Praia, em São Gabriel da Cachoeira, por ocasião de registro de festas de santo organizadas por aquela comunidade. A devolução das fotografias ocorreu num momento em que os fotografados já são estudantes universitários em Manaus, trilhando caminhos distantes, mas presentes no cotidiano daquela família.

A fotografia, assim como as gravações sonoras e os filmes, configuram pegadas etnomusicológicas no caminho das pesquisas. As trocas entre esses produtos da pesquisa podem ocorrer ocasionalmente em situações distintas, formais como no caso do

presente projeto, ou de caráter mais íntimo, como no caso de visitas esporádicas ou trabalhos de campo.



Fig.3: Assistentes visitando e comentando a exposição fotográfica com o artista Ray Baniwa. Fotografia: Líliam Barros, 2016.

O artista Ray Baniwa

Conforme relatos do próprio Ray, sua origem está numa família evangélica que vive no rio Içana. Este rio foi objeto de inserção das missões protestantes durante a década de 1940 a partir da chegada da missionária Sophia Muller. Ray conta que em todo este rio predomina esta religião, e em outras poucas comunidades, a católica. Segundo ele, no rio Aiari as tradições culturais Baniwa se mantêm preservadas, pois não houve estabelecimento de missões por lá. Ray teve contato com sua cultura a partir de sua inserção na escola Pamáli, criada e mantida pelo ISA e pela FOIRN a partir da estratégia

de ensino diferenciado indígena. Nesta escola são os próprios mestres e mestras indígenas que ensinam e organizam o conteúdo programático escolar, em concordância com os dispostos pelo Ministério da Educação - MEC.

Após o período na escola Pamáali, Ray passou a atuar diretamente na FOIRN onde seu aprendizado em música e outros elementos da cultura Baniwa puderam ser fortemente aproveitados, tanto no sentido da gestão e comunicação de projetos ligados a estas atividades, quanto em processos de edição de música de tradição indígena rio-negrina.

Ainda em razão de sua atuação na comunicação e mídia da FOIRN, Ray passou a estabelecer estreita ligação com a fotografia, mirando sempre novas possibilidades de abordagem fotográfica e de registros de imagens. Um exemplo disso é a fotografia da Figura 4, para a qual foi necessário que ele escalasse uma serra com o objetivo de registrar a bifurcação do rio:

Ray possui um blog pessoal e é responsável pelos canais de divulgação da FOIRN⁴. Sempre acompanhando as notícias nas mídias sociais, utiliza a internet como meio de comunicação das ações de seu povo e de suas próprias obras artísticas⁵.

Resultados parciais

O retorno das gravações históricas de Koch-Grünberg ao Rio Negro e às demais regiões onde o pesquisador esteve já foi objeto de escrutínio, a exemplo da resenha escrita por Samuel Araújo sobre a coleção de gravações remasterizadas pelo Berliner Phonogramm Archiv:

4 Foirn.wordpress.com.

5 Raybaniwa.worpress.com.

If, while listening to this compilation, one cannot keep from acknowledging the role that general ethnomusicological archives still have in preserving musical diversities through time, one cannot keep from wondering also about the connections still possible between, on one hand, the recorded peoples and communities and, on the other, a musical sample of their past turned into a commodity-undoubtedly useful for classroom purposes in Western-type institutions-made available to the world, apparently without consideration of the outcome in a broader political and economic sense (Araújo 2006, 191).



Fig. 4: Comunidade Tunuí-Cachoeira, Rio Içana. Fotografia: Ray Baniwa, 2015.

Matthias Lewy também realizou trabalho de diálogo entre as gravações históricas e as práticas musicais atuais do povo Pemón, nas savanas venezuelanas, abordando questões de audição e sentido a partir do perspectivismo ameríndio. O autor percorreu as trilhas de Koch-Grünberg, conversou com especialistas xamãs contemporâneos e realizou audições cuidadosas sobre os ciclos xamânicos *Areruya* e *Parishará* (Lewy 2012).

A audição das gravações de Koch-Grünberg ocorreu num ostinato de forte chuva que caía em São Gabriel da Cachoeira. Aparadas pelas grossas palhas da maloca, as gotas ruidosas apenas ameaçavam com seu martelar sonoro. Ainda assim, a assistência ouvia atentamente cada faixa, entremeando comentários no que fosse possível naquele momento. Na plateia estavam presentes pessoas falantes da língua Tukano, e pertencentes a esta etnia também, além de pessoas da família Baniwa, como o próprio Ray. Vamos destacar, neste momento, os comentários do senhor Renato, diretor da FOIRN, sobre a música *Uay Priré*, Tukano, das faixas 14 e 15. Segundo ele, esta música era cantada e dançada em momento muito restrito de situações de guerra entre grupos, ou com os brancos. Não é uma música usualmente cantada na contemporaneidade.

Ele também comentou o canto da faixa 16, também Tukano, mencionando a origem Baré desta música ao ouvir a palavra Marié (sic), o que lhe surpreendeu pelo fato de que a língua Baré pertence à família linguística Aruak. Neste momento, ele ressaltou a questão de que a língua Tukano é falada por pessoas de diversas etnias, portanto, aquelas músicas não são necessariamente, da etnia Tukano. Ele ponderou a necessidade de levar estas gravações aos anciãos nas comunidades, para que ouçam e comentem em sua própria língua.

As músicas instrumentais – japurutú – foram ouvidas, mas não havia interlocutor das etnias Desana ou Baniwa que pudessem comentá-las. Tais repertórios instrumentais, assim como o cariço e

outros aerofones na região, carregam imagens e histórias associadas ao seu conteúdo melódico, assim, é necessário um interlocutor que tenha domínio sobre todos os aspectos dessa prática musical. Tal tarefa foi relegada ao artista (e agora pesquisador) Ray Baniwa para que vá ao Rio Aiari e consiga conversar com os anciãos sobre essas gravações e essas e outras músicas.



Fig. 5: Entrega dos exemplares disponíveis para o diretor da FOIRN Renato Fontes. Fotografia: Líliam Barros, 2016.

Ao final da reunião foram entregues 5 exemplares do CD para a FOIRN e 10 cópias para os presentes. Vale ressaltar que estes exemplares estão escassos no próprio *Berliner Phonogramm Archiv* sendo impossível adquirir outros exemplares até o presente momento.

A segunda etapa do projeto consistiu na viagem do coordenador à São Gabriel da Cachoeira por ocasião da Assembleia Indígena do Rio Negro, momento em que todas as 22 etnias da região estão representadas por suas lideranças e membros da comunidade. Nesta ocasião foi possível pedir autorização para inserir as faixas referentes ao Rio Negro na internet e, paralelamente, conversar com senhores idosos e especialistas em música e ritual (bayá) e ouvir novamente as gravações. Para a nossa surpresa, durante a assembleia, a FOIRN realizou a distribuição de cem cópias dos CDs para as lideranças presentes.

Formação de pesquisadores indígenas

A região do Alto Rio Negro vive um momento de intenso desafio na formação de jovens lideranças indígenas em diversas áreas. A juventude que ora estuda em grandes capitais sai com o objetivo de retornar a São Gabriel da Cachoeira e se aglutinar ao movimento de fortalecimento cultural dos povos indígenas da região. O intercâmbio de materiais de pesquisadores não-índios com pesquisadores indígenas oferecerá novos olhares, audições e conhecimentos sobre os assuntos em tela, certamente.

Considerações finais

A escuta compartilhada com as populações onde foram ou estão sendo realizadas investigações etnomusicológicas oportunizam espaços de diálogos epistemológicos riquíssimos. Documentos históricos – como os registros fonográficos de Koch-Grünberg – e documentos oriundos de pesquisa recente fornecem canais de relacionamento que acessam afetividades, trocas e geram

conhecimento novo, para uma mirada além do enquadramento do pesquisador ou da pesquisadora.

A experiência com os trânsitos de gravações e fotografias e filmagens em São Gabriel da Cachoeira teceram caminhos inesperados e únicos, geradores de sociabilidade, novos conhecimentos e reflexões sobre o próprio fazer etnomusicológico.

Referências Bibliográficas

Araújo, Samuel. 2007. Review of *Theodor Koch-Grünberg, Walzenaufnahmen aus Brasilien, 1911-1913, Theodor Koch-Grünberg, Gravações em cilindros do Brasil, 1911-1913*, edited by Lars-Christian Koch, and Susanne Ziegler, CD. *Yearbook for Traditional Music* 39, 190-191.

Koch-Grünberg, Theodor. 1905. *Anfänge der Kunst im Urwald, Indianer-Handzeichnungen auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt*. Berlin: Ernst Wasmuth.

Lewy, Matthias. 2012. Different “seeing” – similar “hearing”. Ritual and sound among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela). In *Indiana* 29: 53-71.

Wright, Robin. 2015. Musical body of the universe: the one and many in an amazonian cosmology. *Arteriais* 1 (1): 124-146. Accessed October 27, 2017, <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/2103/2418>.

“COM O ARQUIVO DE VOLTA AO CAMPO”. A REINTERPRETAÇÃO E RECONTEXTUALIZAÇÃO DAS GRAVAÇÕES DE KOCH-GRÜNBERG (1911) ENTRE O POVO PEMÓN¹

Matthias Lewy²
Universidade de Brasília
matthiaslewy@gmail.com

Resumo

O antropólogo e lingüista alemão Theodor Koch-Grünberg realizou as primeiras gravações dos povos Taurepán, Arekuna (Pemón) e Makuxí no sul da Venezuela e Norte do Brasil em 1911. A primeira parte desta contribuição centra-se sobre os primeiros passos e problemas ao tentar “trazer as gravações de volta”. A segunda parte mostra como as minhas intenções de identificar questões relacionadas à continuidade e mudanças musicais na cultura Pemón mudaram para diferentes pontos de vista e pontos de audição. A primeira discute a idéia de gravações históricas como entidades políticas e sociais. O segundo ponto refere-se a um conceito de gravações históricas como um iniciador de ressonância, seguido de uma breve descrição de como essas gravações foram úteis para reconstruir a história e, nesse processo, quais problemas foram revelados. A última parte concentra-se no tema das gravações históricas e seu papel como entidades ontológicas. Finalmente, dar-se-á uma breve visão do processo de como essas gravações foram contextualizadas na construção da identidade Pemón.

-
- 1 Gostaria de agradecer o apoio de Lars Christian Koch, Ricarda Kopal, Albrecht Wiedmann (todos do *Berlin Phonogramm-Archive*) e Michael Kraus. Albrecht Wiedman enviou-me as gravações do arquivo de Berlim enquanto eu estava realizando a pesquisa de campo em 2006, assim como Ricarda Kopal o fez em 2016 com os arquivos scaneados das notas escritas à mão por Koch-Grünberg (ver apêndice). Michael Kraus me enviou um email com o diário de campo não publicado de Koch-Grünberg, a partir de seu arquivo pessoal restaurado.
 - 2 Traduzido por Hugo Ribeiro (UnB).

Palavras-chave: Arquivo, repatriação, Koch-Grünberg, Pemón, Makuxí, Venezuela, Brasil.

Abstract

The german anthropologist and linguist Theodor Koch Grünberg realized one of the first recordings of Taurepân, Arekuna (Pemón) and Makuxí people in southern Venezuela and Makuxí in 1911. The first part of this contribution focus on the first steps and problems when trying to "bring the recordings back". Followed by a second part in which it is shown how my intentions of searching for continuity and musical changes within the Pemón culture changed to different point of views and audible stances. The first one discusses the idea of historical recordings as political and social entities. In the second point refers to aconcept of historical recordings as initiator for resonance, followed by a short description of how theses recordings were helpful for re-constructing history and which problems revealed. The last part concentrates on the topic of historical recordings and their role as ontological entities. Finally, a short outlook is given concerning the process of how theses recordings are contextualized in building Pemón identity.

Keywords: archive, repatriation, Koch-Grünberg, Pemón, Makuxí, Venezuela, Brasil.

Introdução

No início do século XX, a idéia de expedições para regiões "inexploradas" no mundo foi o tema principal da antropologia alemã, com um objetivo de pesquisa mais ou menos holístico, observando e registrando todos os tipos de dados, de fenômenos etnográficos a geológicos, e até mesmo musicais, por um único pesquisador.

De volta ao país de origem, os etnógrafos armazenavam seus dados (como notas de campo, artefatos e gravações de som feitas em

cilindros de cera), e outro especialista começava a analisar esses dados. Era bastante comum que especialistas como Erich Moritz von Hornbostel fizessem a transcrição musical dos cilindros de cera para deduzir generalizações teóricas, primeiro em relação à comunidade local e, segundo, em um contexto de comparação mundial.

Um desses etnógrafos polivalentes foi Theodor Koch-Grünberg. Esse antropólogo e linguista realizou duas expedições na região amazônica: a primeira, de 1903 a 1906, no Rio Negro; e a segunda, de 1911 a 1913, entre o povo circum-Roraima³. Durante a última expedição, registrou 86 cilindros de cera⁴. Ao retornar para a Alemanha, ele repassou suas anotações, juntamente com os cilindros de cera, para Erich Moritz von Hornbostel, cujas análises e deduções podem ser encontradas na publicação de Koch-Grünberg (1923, 395-440).

As reflexões e análises a seguir se concentram nessas gravações e, em particular, na sua recepção pelas pessoas a quem essas gravações pertencem. Comecei meu projeto de "trazer o arquivo [cilindros de cera] de volta para o campo" em 2003 motivado mais pela inquietação pessoal do que por motivações "acadêmicas". Um sentimento que gerou algumas perguntas iniciais, que podem soar bem comuns hoje:

- O que essas gravações fazem em um arquivo, longe de sua comunidade de origem – a cultura qual elas pertencem?
- As pessoas dessas comunidades sabem que as gravações de seus antepassados estão armazenadas nesse arquivo?

3 A antropóloga Audrey Butt Colson (1994) utiliza o termo *Circum Roraima People* para agrupar os vários povos que vivem no entorno do Monte Roraima, localizado na tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana. Esses povos são subdivididos em dois grupos, que autora identificou como Kapón (os Akawaio e os Patamona) e Pemón (os Arekuna, os Taurepán, os Kamarakoto e os Makuxi).

4 Ver Anexo para a descrição do conteúdo dos primeiros 50 cilindros de cera.

- Se sim, o que eles fariam com aquelas gravações? O que elas significam para eles hoje?

Preparações

Ao “trazer algo de volta” para os povos que Koch-Grünberg havia visitado, questões mais específicas surgem, tais como mencionado acima: quem são as pessoas e /ou os descendentes dos povos a quem pertencem as gravações? Como e onde posso encontrá-los?

Para aproximar-se de uma resposta a estas perguntas, foi necessário, primeiramente, procurar informações disponíveis sobre os cantores. Algumas dessas informações podem ser vistas nas folhas soltas manuscritas (ver Anexo), assim como no diário de Koch-Grünberg (1917) e em sua coleção de dados etnográficos (Koch-Grünberg 1923), onde também podemos encontrar algumas descrições de canções e rituais de dança.

Em sua viagem ao estado brasileiro de Roraima, em 1911, Koch-Grünberg gravou os primeiros cilindros de cera após sua chegada a São Marcos, na casa de José Ricardo Franca das Neves, no dia 2 de julho. Koch-Grünberg gravou sua própria voz primeiro (cilindro de cera número 50, diário VK Mr. B.I.3, Caderno 2, inédito), seguido da voz de José Ricardo das Neves imitando uma canção de ralar mandioca. No mesmo cilindro pode ser encontrada a voz de Maria Makuxí, a esposa de um capitão⁵ chamado Ildefonso, cantando uma canção de ralar mandioca, seguida por um fragmento não documentado de música *areruya*.

5 Esta é uma auto-designação do líder político de uma aldeia.

Outros nomes que podem ser identificados, referem-se às sessões de gravação de Koch-Grünberg em Koimelemóng, uma comunidade Makuxí/Wapixana no norte de São Marcos. O capitão pitá makuxí e pirokaí (filho de pai makuxí e mãe wapixana) cantam na língua makuxi várias canções de *parischerá*, *tukúii*, *oarebá*, *murúá* e *máuari* (kraus 2004, 20), o que significa que a maioria das gravações foi realizada por estes dois homens. Mandúca, o xamã Yekwana, gravou todas as canções de Yekwana naquela aldeia Makuxí-Wapixana-Taurepán. Katúra, da etnia Arekuná/Iaricúna, cantou alguns segmentos de seu ritual de cura (20 de julho de 1911, diário VK Mr B.I.3, Caderno 2, inédito).

Katúra e outro xamã Taurepan não identificado (*Taulipâng Pajé*, 09 de agosto de 1911 diário VK Mr B.I.3, Heft 3, inédito) são as únicas fontes de um canto xamânico e prática de cura nesta área. Não foi esclarecido se o "outro xamã" assim designado por Koch-Grünberg nos cilindros de cera 25, 27, 29, e 30, é um dos companheiros com quem viajou por mais de um ano para a região de Yekwana. Estes dois companheiros chamados Akúli (Arekuna) e Jose-Mayuluaipu (Taurepán), são responsáveis pela extensa coleção de mitos de Koch-Grünberg, assim como a maioria das informações sobre práticas de canto e dança dos povos Taulipâng (Taurepán) e Arekuná.

Por fim, é preciso mencionar que Koch-Grünberg procurou realizar as gravações o mais próximo possível do contexto original, ao mencionar que pediu a alguns bailarinos e cantores, durante as festividades *parishara*, que deixassem momentaneamente a festividade para irem até a sua *maloka* e cantassem diretamente para o fonógrafo (Koch-Grünberg 1917, 62). É preciso sublinhar que as técnicas de gravação estavam em sua fase de nascimento e as limitações do equipamento não permitiam gravações externas. Por isso, foi necessário que os cantores tivessem que ir para um local mais silencioso e cantar perto do funil do fonógrafo. O caos da descrição

nas folhas soltas manuscritas relacionadas ao que foi gravado nos cilindros de cera exemplificados, é apenas um detalhe que mostra os problemas típicos de campo para coletar metadados. Nesses manuscritos podemos identificar apenas o grupo étnico, o nome de fragmentos de música e instrumento musical, bem como algumas informações sobre o sexo do cantor (ver Anexo).

Quando eu comecei minha pesquisa no território venezuelano, eu não estava muito interessado nas gravações dos Makuxi e dos Wapixana, que se referiam, principalmente, aos cantores mencionados na casa de Neves, e sobre as quais haviam poucas informações disponíveis, além de terem sido realizadas fora do contexto de suas atividades ou festividades. As razões de ter me concentrado na parte dos Taurepán e dos Arekuna⁶, foi porque a maioria das informações que Koch-Grünberg obteve foi através de representantes desses povos, o xamã Akúli, dos Arekuna, e o xamã José-Mayuluaípu, dos Taurepán, além do fato de que tais gravações foram realizadas dentro do contexto das festividades.

Em seu diário, Koch-Grünberg escreveu que estava sentado junto com Pirokaí, Mayuluaípu e outro Taulipáng-Pajé (*Taurepán piasan* / 6 de agosto de 1911, diário VK Mr B.I.3, Caderno 3, inédito), mas as gravações que realizou foram com outra pessoa não identificada. Ele mencionou essa pessoa como um pajé Taulipang com uma voz forte (*Taurepán piasan* / 9 de agosto de 1911, diário VK Sr. B.I.3, Cederno 3, inédito). Seu principal informante, Mayuluaípu, não era o cantor das gravações, mas ele contou-lhe um grande número de mitos, que faziam referência a textos de canções (Koch-Grünberg 1916; Lewy 2016). É preciso mencionar que as gravações das canções se referem aos mesmos gêneros de canções que são referenciadas nesses mitos. Mas, como em todas as canções os cantores e

6 Ambas etnias dos Taurepán e dos Arekuna são pertencentes ao recém-nomeado povo Pemón.

informantes eram diferentes, essa pode ser a razão pela qual o texto da música gravada não é idêntico ao texto de um canto referenciado dentro do mito.

Como já mencionado, os principais informantes de Koch-Grünberg eram dos povos Arekuna e Taurepán. O povo Taurepán vive na fronteira entre o sul da Venezuela e o norte do Brasil. Os povos de Arekuna estabeleceram-se somente na Venezuela e na Guiana. Ambos os grupos fazem parte do mencionado povo circum-Roraima (Butt Colson 1994). Koch-Grünberg (1917, 36) define os arekuna como um subgrupo dos Taurepán mas, na verdade, eles são um grupo próprio, com quem dividem uma mesma família linguística (Lewy 2011, 24).

É preciso mencionar que os cilindros de cera de Koch-Grünberg são classificados geopoliticamente como uma pesquisa realizada no Brasil. O motivo é que sua área de pesquisa mais importante foi o rio Uraricuera que está localizado no Brasil. Contudo, uma confusão comum em relação ao método de Koch-Grünberg, bem como dos conceitos de migração indígena, é pensar que ele conheceu somente pessoas que viviam exatamente nos lugares por onde passou. E essa discussão precisa ser retomada aqui, pois suas gravações foram realizadas principalmente em Koimélemong (Maloka do Mel), em 1911, uma comunidade indígena da época, em que pessoas do norte e do sul da região se juntavam para cerimônias, como a grande festa de *parishara*. É importante lembrar que, para os indígenas, as fronteiras nacionais não são importantes e não desempenham esse papel de separação geopolítica⁷. Além disso, não existem grupos Arekuna no Brasil, e apenas algumas famílias Taurepán vivem em território brasileiro.

7 Por exemplo, o povo Taurepán instalado em torno da fronteira tem uma comunidade chamada *Tarau Paru* que visitei em 2015, e que está em território brasileiro mas só é acessível via Venezuela. A mesma situação pode ser afirmada para o povo Arekuna, que vive na fronteira entre a Venezuela e a Guiana. Eles cruzam essa linha nacional imaginada indiscriminadamente.

Como dito, Akúli era um Arekuna da região entre Venezuela e Guiana, e todas as informações de mito e de canção pertencem a ele e sua região, apesar de terem sido coletadas em território brasileiro. O mesmo pode ser dito sobre as informações obtidas com Mayuluaiçu sobre mitos e canções dos Taurepán.

Os primeiros passos

Rapidamente eu encontrei várias pessoas que falam Pemón, mas ninguém tinha realmente interesse em fazer uma sessão de escuta comigo. Meu entusiasmo não foi compartilhado como eu esperava. Para alguns políticos Pemón meu projeto soou interessante e uma interação com o *Berliner Phonogramm-Archive* foi talvez um bom argumento para a construção de relações internacionais. Mas ninguém queria sentar-se comigo e ouvir as gravações históricas.

Ao ler meu diário daqueles dias, notei que meus pensamentos sobre a influência das atividades missionárias cristãs eram bastante fortes. Pemóns mais jovens e com pouco conhecimento sobre suas tradições, ao darem uma rápida olhada nas informações contidas no livreto do CD⁸, notaram canções de dança como *parishara* ou *tukuik* e me disseram que essas são canções tradicionais que não são mais praticadas porque o povo Pemón deixou os dias pagãos para trás. Ouvi muito frequentemente a idéia de que "o povo Pemón são civilizados agora, porque eles vão à igreja", assim como, "essas canções são dos velhos tempos, quando os Pemón eram selvagens nus, cantando essas músicas para interagir com a natureza perigosa".

8 Em 2006, um CD foi publicado pelo *Berliner Phonogramm-Archive* com algumas gravações de Koch-Grünberg (Kraus 2006). Comprei alguns em Berlim para os dar aos meus amigos e professores Pemón.

Conhecimento perigoso

Quando eu comecei minha pesquisa no território venezuelano, eu não estava muito interessado nas gravações dos Makuxi e dos Wapixana, que se referiam, principalmente, aos cantores mencionados na casa de Neves, e sobre as quais haviam poucas informações disponíveis, além de terem sido realizadas fora do contexto de suas atividades ou festividades. As razões de ter me concentrado na parte dos Taurepán e dos Arekuna foi porque a maioria das informações que Koch-Grünberg obteve foi através de representantes desses povos – o xamã Akúli, dos Arekuna, e o xamã José-Mayluaipu, dos Taurepán – além do fato de que tais gravações foram realizadas dentro do contexto das festividades.

O que eu realmente não entendia, naquela época, era que os Pemón mais velhos sabiam o que eu tinha em mãos, mas a maioria não queria fazer parte desse grupo de pessoas que compartilhavam esse “conhecimento tradicional”, porque nunca se sentiram suficientemente fortes para lidar com ele.

É um fato muito simples. Um bom amigo Pemón disse-me, no começo da minha pesquisa, que conhecer canções significa saber algo sobre o conhecimento secreto *piasan* (xamã), e que muitos dos *piasan* (xamã) e *ipukenak* (sábios) de hoje sabem essas coisas. Por isso, conhecer canções implica também conhecer os *Tarén* (fórmulas mágicas). Porém, afirmavam que só conheciam os *Tarén* bons para curar. Contudo, conhecer os bons *Tarén* implica em conhecer os maus também, caso contrário você não consegue curar. Além disso, se alguém conhece o mau *Tarén*, então esta pessoa usa os *kumi* (plantas mágicas). Ou seja, o fato de conhecer canções ou gêneros da música tradicional Pemón, pode implicar no fato dessa pessoa também conhecer práticas mágicas e, em particular, as más práticas capazes de

atrair doenças ou mesmo matar pessoas virtualmente e/ou fisicamente.

Esse tipo de conhecimento e sua percepção na sociedade Pemón significa que, "aquele que sabe", faz parte de uma das três categorias: *piasan*, *ipukenak* e/ou *kanaima*. E essa última categoria é muito perigosa. Ninguém quer ser associada à ela.

Esta breve introdução à ontologia Pemón é a base de sua epistemologia, mostrando as complexidades do sentido de alteridade nesta sociedade. Mas, ao lado dessa argumentação "mágica", outro problema precisa ser discutido.

Eu nunca me perguntei antes como fazer "sessões de escuta". Olhando para trás, é preciso dizer que esse foi um processo de transformação, uma transformação de mim mesmo no campo (Rice 2008), porque o conceito indígena de "estar no mundo ou nos mundos" é a base para qualquer interação ao lidar com som, canções e, portanto, para a prática de escuta Pemón. De qualquer forma, quando comecei em 2006, eu não sabia como interagir com especialistas mais velhos em uma sessão de escuta, pois eu não falava nem entendia muito bem a língua Pemón. Por outro lado, tive muita sorte em conhecer pessoas que queriam cantar para mim algumas canções de *parishara* ou *tukuik*. Portanto, é preciso sublinhar que, encontrar alguém para ouvir gravações históricas era mais difícil do que fazer sessões novas de gravação.

Como mencionei acima, tais especialistas não mostraram muito interesse no início. Mas, depois de um período de alguns meses e várias sessões de gravações, eles começaram a ouvir os cilindros de cera de Koch-Grünberg, identificando gêneros e explicando as referências linguísticas. Minha narração sobre as histórias a respeito de Koch-Grünberg, suas viagens e como foram realizadas as gravações dos cilindros de cera, ajudou a criar uma conexão pessoal com os

informantes, resultando numa maior relação de confiança entre ambas as partes.

Além disso, levei bastante tempo para entender por que as gravações de Koch-Grünberg não foram recebidas de forma tão entusiástica quanto eu esperava que fossem. Nos primeiros anos, fui muito cuidadoso ao falar com os Pemón com quem me sentia confiante, temendo incomodá-los. Eu ainda publiquei dois resultados de sessões de audição (Lewy 2011, 2012), ambas analisadas pelos meus professores pemón de longo prazo.

Ao longo dos anos, mudei meu método, passando a utilizar a "análise de discurso ameríndio", orientada por métodos introduzidos por Sherzer e Urban (1986), tentando me colocar mais no segundo plano, mas ainda fazendo parte da discussão sobre as gravações. Nesse caso, os mencionados "professores Pemón" estão assumindo o papel de pesquisadores na escolha dos especialistas com quem conversar, bem como quais perguntas serão realizadas durante o processo analítico da escuta das gravações.

Em suma, as diferenças ontológicas mencionadas e os métodos deduzidos resultaram em cinco grandes questões:

1. Gravações históricas como entidades políticas e sociais;
2. Gravações históricas como iniciador para ressonância;
3. Reconstruir a história e seus problemas;
4. As múltiplas recepções de gravações;
5. Gravações históricas como entidades ontológicas.

Como em toda tipologia, todos os tópicos estão em relação uns com os outros. Nas sessões seguintes, apenas alguns exemplos e descrições foram escolhidos para dar uma ideia das discussões a cerca de cada tópico.

Gravações históricas como entidades políticas e sociais

Ao considerar o primeiro ponto de forma a enxergar os cilindros de cera como entidades políticas e sociais, torna-se claro que ele interage com todos os outros tópicos. Esse é um campo muito amplo e nem todas as facetas da política podem ser incluídas aqui. O que é mencionado é a minha experiência pessoal de interação com as gravações no campo e suas dimensões políticas e sociais.

As características mais interessantes de perceber a gravação do cilindro de cera como entidades sociais é o fato de que, para os Pemón, "falar sobre" as gravações gerou mais interesse do que propriamente ouvi-las.

Somente o fato de que fontes sonoras históricas de um grupo ameríndio foram registradas por um lingüista e antropólogo alemão, e arquivadas em uma instituição alemã, por si só já revela diversos discursos. Por um lado, o aspecto colonial do meu ponto de vista, descritos como os "sentimentos de inquietação", veio às discussões. Por outro lado, a reflexão a longo prazo sobre a pessoa de Theodor Koch-Grünberg e sua atuação no campo e além coloca tudo sob outra perspectiva, compreendendo suas intenções a partir de seu ponto de vista, em seu tempo (Lewy 2010).

Assim, a minha pessoa é que foi transformada, por estar presente como "a pessoa com as gravações antigas", colocando-me numa posição especial que eu provoquei através do meu discurso de ser aquele que "traz algo de volta". Eu senti como se estivesse me transformando em algum tipo de *actante*. Nós dois éramos uma "única coisa", composta por um *tuponken*⁹ e as gravações históricas como narração. Esta "única coisa" gerou dúvidas na percepção Pemón.

9 Palavra Pemón utilizada para se referir "àquele que usa roupas" ou, de forma mais genérica, ao mundo dos não-indígenas que usam roupas.

Sempre que alguém perguntava o que eu estava fazendo na aldeia, os outros respondiam que eu era "aquele com as gravações antigas". Isso fez com que me sentisse especial, mas sempre com um sensação estranha. Eu não sabia o porquê. E não conseguia receber uma resposta direta sobre essa situação quando perguntava cuidadosamente se eles se sentiam confortáveis com isso.

Agora, dez anos depois, compreendi que o discurso de poder de tal ato de fala – aquele com as antigas gravações –, era percebido como: "ele trouxe conhecimento espiritual, não sabemos qual nem como funciona em particular, e não sabemos se ele sabe o que ele tem. Mas ele ainda é um *tuponken*."

Normalmente, os *tuponken* não são capazes de interagir com todos os tipos de entidades (espíritos, animais, plantas, *kanaima*, *maikok*) do coletivo Pemón. Como parte dessa interpretação, pode-se afirmar que eu não era capaz de usar tais gravações para influenciar o mundo Pemón somente ao dizer: "Eu sou apenas um *tuponken*".

Pode-se resumir que a idéia de "trazer algo de volta" – o processo de restituição das gravações – revela novos e outros problemas em interações políticas e sociais muito pessoais, porque o discurso de poder precisa ser refletido antes. Naquela época, eu não estava apto a fazê-lo, porque eu parti de um ponto de vista ingênuo gestado dentro de um discurso acadêmico alemão tradicional, mesmo questionando-o e tentando fazer algo "bom".

Gravações históricas como iniciador para ressonância

Meu primeiro encontro com uma especialista em Pemón ocorreu com Benedicta Asís, em 2005. Nesse encontro, disse-me que alguns pesquisadores da CVG¹⁰ já haviam gravado ela e publicado o resultado em livro (Asís 2003), e que não seria necessário fazer mais gravações.

Ao contar-lhe sobre o motivo de minha visita, ela interessou-se pelos cilindros de cera de Koch-Grünberg, e eu contei a ela minha idéia de ouvi-los juntos. Numa primeira impressão, pude perceber que suas gravações foram categorizadas em gêneros mais ou menos semelhantes aos de Koch-Grünberg. O livro começou com *tukui*, *parishara* e *mara'pa*, seguido de *wok erenkatok* (canções de beber), e *küse eremuk*, as canções de ralar mandioca.

Comparando os gêneros de Benedicta com as gravações de Koch-Grünberg, pode-se notar que gêneros como *tukui*, *parishara* e *küse eremuk* aparecem em ambas as documentações. Todavia, na lista de Koch-Grünberg não estão presentes os gêneros *mara'pa* e *wok erenkatok*.

A única letra publicada por Koch-Grünberg refere-se ao *küse eremuk* de Benedicta, intitulado por Koch-Grünberg como *Kesékeyelemu* (Figura 1) "Gesänge der Makuschí Frauen beim Yuccareiben" (canções de mulheres Makuxí ralando mandioca). Em seu terceiro livro sobre sua viagem de Roraima ao Orinoco (Koch-Grünberg 1923), o capítulo voltado para a análise das gravações, escrito pelo musicólogo comparativo alemão Erich Moritz von Hornbostel, disponibiliza as seguintes letras:

10 Corporación Venezolana de Guayana (CVG). Empresa do governo da Venezuela voltada para a pesquisa econômica e cultural na região das guianas.

- | | |
|---------------------------|--|
| 1. <i>u(a)lála pukatá</i> | 1. vá caçar tartaruga |
| 2. <i>api meliké</i> | 2. irmão mais novo |
| 3. <i>a'yutón kétané</i> | 3. eu faço o bolo para você, esfregando a mandioca |

Fig. 1: Partes das letras *k(e)sékeyelemu*¹¹ (Koch Grünberg 1923, 413)

Em uma sessão de audição realizada em 2015 juntamente com minha professora Pemón Balbina Lambos, as seguintes palavras foram ouvidas pela especialista Florinda Hernández:

- | | |
|---------------------------|--|
| 1. <i>warara anpokata</i> | 1. vá caçar tartaruga |
| 2. <i>api merikö</i> | 2. irmão mais novo |
| 3. <i>ayutön kütanna</i> | 3. eu faço o bolo para você, esfregando a mandioca |

Fig. 2: Florinda Infante Hernández ouve *k(e)sékeyelemu*, cilindro de cera número 1, coleção de Koch-Grünberg.

No livro de Benedicta Asís (2003), a mencionada canção de *küse eremuk* tem as mesmas partes de texto.

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1. <i>Sou, sou pe ayu kü tanna</i> | 1. eu faço o bolo para você, esfregando a mandioca |
| 2. <i>warara anpokata piipi,</i> | 2. vá caçar (com arco) tartaruga ¹² , irmão |
| 3. <i>api miri'kö</i> | 3. irmão mais novo |

Fig. 3: *Küse eremuk* cantada por Benedicta Asís (2003).

-
- 11 As letras mencionadas são apenas um extracto do texto inteiro para comparação. Koch-Grünberg registrou diversas variações das canções em seu diário de campo (13 de setembro de 1911, diário VK Mr. B.I.3, Caderno 4, inédito, Kraus 2006, 19)
- 12 Na versão em espanhol da canção de Benedicta warara ou wararan é traduzido, talvez erroneamente, como guacamayo (arara) (Asís 2003, 70).

Os dois primeiros exemplos (figuras 1 e 2) demonstram o quão diferentes podem ser uma transcrição de uma mesma fonte, realizada por diferentes pessoas. A comparação com a versão de Benedicta Asís (figura 3) é mencionada com intenção de mostrar claramente uma "continuidade" das práticas sonoras.

Fiquei bastante impressionado ao encontrar esse exemplo no livro de Benedicta em 2005. Num primeiro momento, eu tinha confirmado minha hipótese, ao encontrar um exemplo de continuidade nas práticas musicais. Concentrei-me, então, nos outros gêneros, deixando de lado o gênero da canção de ralar mandioca.

Mas ao ouvir o cilindro de cera número 1 (*k(e)sékeyelemu*) 10 anos depois, eu compartilhei dois momentos muito impressionantes com Florinda Infante Hernández. Balbina e eu a visitamos em um território na fronteira entre a Venezuela e o Brasil. Florinda tinha 62 anos e nasceu entre Uruyén e Kamarata. Definiu-se como Kamarakota, e também como Makuxí e Taurepán, uma vez que é casada com um Makuxí que vive em território Taurepán.

Primeiro, ela confirmou que conhecia a canção, enquanto canta em coro junto à voz do cilindro de cera que soavam nos alto-falantes do meu carro. Então, ela começou a chorar, dizendo a mim e Balbina que a música lembrava sua mãe, que lhe ensinara aquela música. Lembrou-se de como ela e sua mãe cantavam juntos.

E então ela ficou muito triste, falando sobre como sua mãe e sua irmãzinha foram estupradas e assassinadas por um *creolo*¹³ há muito tempo. Desde então, ela se sente sozinha, sem pais, a razão pela qual ela se iniciou no *areruya*, conectando-se a *püreri pachi*, o *enek* (proprietário ou espírito principal) da planta de mandioca (Lewy, 2011).

13 Na Venezuela o termo creolo é utilizado pelos indígenas para denominar os venezuelanos (ou brasileiros) não indígenas.

Para mim foi um momento muito emocional e bastante difícil, refletindo sobre como nosso "objeto de pesquisa" pode provocar esse tipo de referência (ou índice, seguindo Turino, 2008). Mas ela se sentia melhor nos contando sobre sua tristeza, e nós a escutávamos. Então ela começou a cantar canções de *püreri pachi*. Eu perguntei se essas músicas eram parte do ritual *areruya*, mas ela negou. Ela também cantou algumas canções *areruya* para nós.

As canções *püreri pachi* são muito especiais para Florinda. Estas canções ajudam a mandioca crescer. *Püreri pachi* aparece regularmente como uma mulher para Florinda e tem transmitido essas canções para ela. Por sua vez, Florinda canta essas canções para a mandioca como forma de interagir com essa entidade.

Essa breve história serviu para demonstrar como uma sessão de audição pode terminar com uma situação muito emocional. Além disso, as perspectivas do pesquisador, do especialista e/ou do informante são muito diferentes, uma vez que cada pessoa envolvida tem sua própria cadeia de associações, ressonâncias ou intenções. Minha simples intenção era saber se, depois de 10 anos, alguma outra mulher além de Benedicta conhece essa canção e, qual seria o resultado ao transcrevê-la de ouvido sem dizer que Koch-Grünberg já havia registrado as letras?

Meu interesse era de apenas comparar e refletir sobre o processo de compreensão dos textos contidos nas gravações (ver abaixo, ao abordar as múltiplas recepções sobre gravações). Para Balbina, importava reaprender esse repertório musical das gravações históricas, bem como aprender e gravar outras músicas do contexto *püreri pachi*. Já Florinda queria simplesmente cantar-me suas canções do *püreri pachi*, na expectativa que serão ouvidas um dia pelos Pemón mais novos.

Reconstruir a história e seus problemas

Na minha tese de doutorado, concentrei-me nos rituais *areruya* e *cho'chiman*. *Püreri pachi* aparece em referências por analogia tanto como um antigo *ipukenak* (sábio, líder de ritual *areruya*), agora falecido; como o dono/espírito da mandioca (*küse*) e que hoje é um mensageiro¹⁴ vivendo no *wakü pata* (paraíso). Por isso, pode-se afirmar que ele deve ser tratado com um multivíduo¹⁵ *püreri pachi*: 1) aquele que aparece como um espírito (Pemón falecido) dentro do contexto ritual *areruya*, 2) aquele que é o mencionado espírito da mandioca. Assim, temos duas figuras espirituais importantes que às vezes são vistas e ouvidas como as mesmas.

Algumas palavras são necessárias a respeito da sequência do ritual *areruya*. Há cinco fases, começando pela dança e canções de abertura, responsáveis em construir o *dewa* (fio virtual) entre o mundo *orekotón*¹⁶ do *cho'chi* (a casa ritual) e o *wakü pata* (o paraíso).

A segunda fase refere-se à prática de cantar e dançar, quando pedem aos *mensageiros* que desçam através do fio virtual para trazer o *dapón* (banco virtual) de cada participante Pemón. Quando a energia se torna mais forte – cantam com mais intensidade, mais rápido e sobem a tonalidade da música – e os participantes mostram que estão prontos para entrar na fase três, todos os dançarinos começam a “pular”. Na fase quatro os *mensageiros* chegam no *cho'chi*, dando o *dapón* a cada participante.

14 Mensageiros são espíritos do ritual *areruya* que vivem no paraíso (*wakü pata*). Eles são responsáveis por conectar o mundo não-humano com o mundo humano.

15 O termo “multivíduo” é usado para descrever que em um coletivo humano e não-humano a personalidade aparece em mais do que em um “indivíduo”. O termo foi introduzido por Ernst Halbmayer (2010) no contexto de Pemón, referindo-se aos “dividuais” de Strathern.

16 *Orekotón* são todos os seres humanos e não-humanos que participam de rituais de dança *areruya* e *cho'chiman* (Lewy 2011, 2012).

Para observadores externos à cultura, parece que a maioria dos participantes está em transe. A chegada do *dapón* resulta numa separação entre a alma e o corpo, para que a alma vá com o *mensageiro* à *kak münata* (porta do céu). Na fase cinco a alma re-entra no corpo e a intensidade do ritual torna-se mais lenta. Nessa fase final o líder ritual escolhe canções para acalmar os participantes e reunir corpo e alma (Lewy 2011, 2012).

Na minha tese de doutorado, analiso cerca de 200 canções comparando umas com as outras. Pode-se afirmar que foi encontrada uma estrutura comparável à mencionada prática de canto tradicional como *parishara* e *tukuik* (Lewy 2011). Mas esta estrutura musical é diferente das gravações *areruya* de Theodor Koch-Grünberg, em particular os cilindros de cera número 41, 42 e 43 (ver Anexo).

Quando ouvi estas gravações com os já mencionados amigos e especialistas Pemón em 2005, foi-me dito que o cilindro de cera número 41 das colecções de Koch-Grünberg soa como uma canção cristã bem conhecida, que até hoje é praticada. Descobriu-se que é uma canção chamada "The Sweet by and By", composta por J. P. Webster em 1862 e traduzida para o espanhol com o título "Hay un mundo feliz más alla".

Em várias publicações (Lewy 2011, 2012), utilizei o cilindro de cera número 41 tentando demonstrar a reconstrução de um processo de apropriação musical, realizado por especialistas em *areruya* Pemón nos últimos 100 anos, revelando como a estrutura da canção musical ocidental foi transformada em uma estrutura musical Pemón. Um método que lembra a clássica escola de Musicologia Comparada. Contudo, é preciso sublinhar que eu não tinha intenção de deduzir qualquer progresso evolutivo mas, sim, a idéia de criar uma narrativa a respeito de um processo histórico. Além disso, eu procuro demonstrar o processo de como a identidade é escolhida por apropriação e transformação ao usar fontes históricas para comparação.

Uma fonte histórica é tirada do discurso acadêmico baseado no trabalho de Audrey Butt (1960, 74; Lewy 2011, 164). A antropóloga citou um informante chamado King George, que era um líder ritual de *areruya* Akawayo nos anos 50, dizendo que o fundador da *areruya* era Pichiwön, que teria conhecido missionários anglicanos na Guiana:

Ele [Pichiwön] certamente ficou insatisfeito com o ensinamento e suspeitou que os brancos estavam enganando-o ao não lhe darem a "força" que receberam de Deus e não lhe permitindo "ver" e tomar as palavras de Deus imediatamente e para ele mesmo. (Butt 1960, 74)

A citação de Butt e o cilindro de cera 41 são os argumentos que me ajudaram a deduzir a idéia de uma apropriação musical por Pichiwön como referência simbólica a todo o processo. Eu sabia que não foi o próprio Pichiwön quem passou as músicas para o cantor o qual Koch-Grünberg havia gravado. É possível que os cantores tivessem aprendido as músicas através dos monges beneditinos que também faziam trabalho missionário¹⁷.

O processo de apropriação torna-se compreensível ao refletir sobre as técnicas do xamã para entrar em contato com entidades outras que não sejam humanas. Eles aprenderam as canções que são um veículo – uma entidade sônica – usado para entrar em contato com o mundo espiritual. Assim sendo, eles tiveram que aprender as canções cristãs dos missionários anglicanos. Esta é a razão pela qual eles imitaram as letras das canções inglesas. Por isso, as únicas palavras inteligíveis são "by and by" no cilindro de cera 41. Os xamãs indígenas usaram essa imitação da língua inglesa com o objetivo de entrar em contato com espíritos cristãos. Esse método fazia sentido, pois os xamãs sempre se dirigiam aos espíritos com suas canções

17 Os monges beneditinos ensinavam canções alemãs aos povos indígenas também (Kraus 2006: 20). Parece que essas músicas são audíveis nas gravações de cilindros de cera número 42 e 43 (Lewy 2011)

especiais, recebidas pelos próprios espíritos ou aprendidas por outros especialistas.

Ambos os argumentos, a transformação da estrutura musical do ocidente para o estilo ameríndio, bem como a intenção de interagir com os espíritos cristãos imitando as letras das canções se encaixam perfeitamente para a reconstrução do processo histórico de apropriação. Caso contrário, a reconstrução reflete apenas uma maneira hipotética de como o ritual emergiu ao longo dos últimos cem anos.

Em 22 de abril de 2015, Balbina e Florinda ouviam o cilindro de cera número 50, o cilindro que eu sempre ignorara devido ao fato de que estava nomeado apenas como "intenções" na lista do *Phonogram archive*. Além disso, na documentação manuscrita de Koch-Grünberg (Anexo) o cilindro nem sequer é mencionado. A indicação "intenções" refere-se à nota de Koch-Grünberg de 2 de julho de 1911. Nesse cilindro aparece um fragmento de música que Florinda define como *areruya* em nossa sessão de audição com Balbina em 2015.

É a voz de um homem, e as únicas palavras que eu consigo entender são *areruya* e *iyekaton* (alma). Florinda entende, obviamente, mais do que eu, mas não toda a letra. Ela também me diz que soa *Makuxí* e, mais tarde, depois de uma conversa com Balbina, ela descreveu os fragmentos inteligíveis como partes de uma linguagem *areruya*.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a melody with notes and rests, with labels 'A a' above the first measure and 'b' above the second measure. Below the notes are the lyrics 'A re ru ya' and 'A re ru ya i'. The second staff continues the melody with labels 'Bc' above the first measure, 'b'' above the second measure, and 'c' above the third measure. Below the notes are the lyrics 'ye ka ton san to kon ka A re ru ya pi a to tok am ro pi ak A re ru ya'.

Fig. 4: Transcrição de fragmentos de canções de Areruya. Transcrição das letras feita por Florinda Pérez. Cilindro de cera Nr. 50 'intenções', coleção de Koch-Grünberg, Berliner Phonogramm-Archiv, VII_W_2806_Koch-Grünberg_Brasilien_I_50

A estrutura musical refere-se ao típico estilo Pemón atual (Lewy 2011). Há duas repetições da frase *A* e uma repetição da frase *B*. As subfrases da frase *A* são *a* e *b*, e as subfrases da frase *B* são *c* e *b'*. O *b'* é uma variação de *b* da frase *A*.

Ao olhar para a melodia, percebe-se que ainda tem mais características "ocidentais" do que de um estilo "já" apropriado Pemón, devido ao fato de que, na estrutura musical Pemón, a sub-frase final é caracterizada por cantar apenas a nota de referência que é, em 99% dos casos, a nota mais grave da escala usada. Esta prática de canto que é bastante típica não está presente.

Ao comparar este fragmento de *Areruya* do cilindro de cera 50 com o *Areruya* no cilindro de cera 41, pode-se afirmar que a estrutura musical do número 50 é mais em estilo Pemón do que o cilindro de cera 41¹⁸. A grande diferença entre as duas gravações está na letra. No número 41 somente a frase "sweet by and by" é inteligível, isto é, as palavras inglesas já referidas. O resto é a mencionada imitação da língua inglesa.

18 A discussão sobre a estrutura musical do cilindro de cera 41 em comparação com J. P. Webster "Sweet by and by" pode ser encontrada em Lewy (2011, 350; 2012, 63).

Palavras de Florinda transcritas por Balbina	Tradução para o espanhol	Tradução para o português
3. <i>iyekaton ikonekak santo, Areruya.</i>	3. transforma su espíritu, Areruya.	3. Transforme seu espírito, Areruya.
4. <i>piatötök pe amörö piak!</i>	4. para que llegue al cielo!	4. para chegar ao céu!

Fig. 5: Transcrição do fragmento areruya retirado do cilindro de cera 50, VII_W_2806_Koch-Grünberg_Brasilien_I_50.

A linha 4 (figura 5) ainda não está clara, pois Florinda estava convencida de que se tratava de um Makuxí antigo. Mas a linha 3 contém palavras típicas da prática ritual *areruya* recente (Lewy 2011). No contexto cotidiano da língua Pemón, a palavra *koneka* significa "fazer algo" mas, em um contexto *areruya*, é freqüentemente usada no sentido de "transformação". O termo refere-se ao momento em que o *yekaton*, a palavra na linha 3 que significa alma, vai para o *kak münata* (porta do céu) e o corpo permanece no *cho'chi*. Assim, ambas as palavras se referem à fase quatro descrita no enquadramento interno do ritual *areruya*.

Finalmente, o argumento histórico (o processo de apropriação) precisa ser repensado devido a esta nova "descoberta". E esta descoberta atual é resultante da não audição de todos os cilindros com especialistas Pemón em 2005, devido ao fato de que, pensando que somente especialistas em Makuxí seriam os únicos a entendê-las, por várias vezes não incluí gravações nessa língua durante as audições naquele momento.

O que ficou claro, nesse caso especial, é que uma especialista no ritual *areruya*, como Florinda, tem mais conhecimento sobre os significados dos textos do ritual do que um especialista na língua Makuxí mas que não tenha nenhuma relação com o ritual e sua linguagem própria.

Em suma, eu tive que repensar minha tese anterior a respeito daquele processo unidimensional de apropriação do estilo ocidental ao, primeiramente, transformar sua estrutura musical em uma estrutura Pemón típica ao longo dos anos e, em segundo lugar, gerar uma linguagem ritual partindo do inglês imitado para a composição da linguagem ritual especial que encontramos hoje em dia.

Este fragmento de gravação do cilindro de cera número 50 mostra que vários estilos *areruya* já existiam quando Koch-Grünberg visitou o povo circum-Roraima em 1911. Além disso, pode-se supor que os líderes rituais já haviam criado seus próprios estilos de realizar o ritual. Um destes estilos se refere mais às regiões ao norte do povo Akawaio e Arekuna, o território Pichiwön.

Chama a atenção, todavia, que, mesmo após cem anos, este estilo de execução musical audível no cilindro de cera 50 ainda está em uso. O outro estilo parece mais localizado no sul, demonstrando as características descritas do cilindro de cera 41. No entanto, este estilo não é mais praticado, como mostrou a pesquisa de Bispo (2002), ao não encontrar nenhuma prática *areruya* recente na região Makuxí.

Assim, parece que foi menos um processo de apropriação do que uma composição específica realizada pelos líderes rituais em sua época, ao combinarem as estruturas musicais Pemón – principalmente canções de dança rituais *tukuik* e *parishara* (Lewy 2011) – com uma prática comum, de orientação xamânica, de separação corpo/alma.

À medida que eu focava minha pesquisa sobre os povos Arekuna, Taupépán e Kamarakoto, tendo também em mente a pesquisa de Bispo sobre os Makuxí, eu não esperava encontrar aquele estilo nortista de *areruya* nessa categoria pois, por um lado, havia a prática comum do uso de gravações históricas para reconstruir a história musical de forma diacrônica e, por outro lado, a minha

interpretação errônea com base no limitado quadro de categorização relacionado ao cilindro de cera de número 50, pois estava foi marcado somente com "Makuxi". O exemplo refere-se a um método típico em história, quando repensar induções e conclusões teóricas torna-se necessário porque informações novas, ou ainda não identificadas, aparecem.

As múltiplas recepções de gravações (*parishara* e suas interpretações)

A interpretação de uma gravação depende do ouvinte e, principalmente, de sua origem cultural. A análise da recepção é um vasto campo da estética na hermenêutica da música. Mas também é um campo ontológico. Em várias publicações descrevi minhas idéias sobre as ontologias sonoras dos Pemón (Lewy 2011, 2012, 2014, 2015).

Estes tópicos teóricos baseiam-se nos dados de meu trabalho de campo, incluindo também os primeiros resultados das minhas sessões de audição em 2005 e 2006. O principal axioma quando se trabalha com ontologias indígenas na Amazônia é a inclusão de várias entidades, gerando um coletivo de seres, que interagem uns com os outros.

Em particular, tentei aplicar os conceitos de neo-animismo de Descola (2005) e o Perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro (2014) aos fenômenos sonoros ontológicos de especialistas Pemón, analisando as interações sonoras entre humanos e não humanos, por meio das quais a dicotomia interioridade/fisicalidade é aplicada (Lewy 2012, 2015). É importante ter em mente que a interioridade (por exemplo, alma) de todos os não-humanos também é "humana".

A diferença entre as duas categorias é definida pela fisicalidade (corpo, hábitos, etc.) de uma entidade, ou seja, um ser humano é um "humano real" porque sua fisicalidade é humana (corpo humano) assim como sua interioridade é humana (alma humana).

Um animal tem uma interioridade "humana" mas a fisicalidade de um animal define sua espécie. Um espírito pode usar corpos diferentes quando vistos por seres humanos reais, mas sua interioridade é sempre "humana" (Viveros de Castro 2014, Lewy 2015).

Essa breve introdução é necessária para a compreensão das primeiras sessões de audição em 2005 e 2006 (Lewy 2011, 2012) com as gravações Taulpáng (Taurepán) de Koch-Grünberg. A sessão começou com o cilindro de cera 37.

A designação na lista de Koch-Grünberg diz que é uma canção *parishara* (Anexo). As canções de dança *parishara* referem-se tanto a um gênero, que é definido pela interação entre animais de caça como javalis ou antas e Pemóns (seres humanos reais), quanto ao nome de uma festa, que inclui várias canções de dança (Koch-Grünberg 1917, 1923, Lewy 2011, 2012). Quando os Pemón falam sobre *parishara* como uma canção ritual de caça, então a prática de canto serve para atrair os animais.

Funciona como um truque porque os animais, como "seres humanos", ouvem suas canções especiais, concluindo que uma festividade está sendo realizada. Portanto, os javalis ou as antas se movem na direção de onde o som vem. Após sua chegada percebem que não é uma festividade mas uma festa de caça Pemón (humano real).

Pode-se dizer que, na maioria das canções de *parishara* coletadas, essa interação é refletida pelas letras, como é de senso comum entre todos os especialistas Pemón. No entanto, a *parishara*

do cilindro de cera Nº 37 de Koch-Grünberg oferece duas versões, analisadas por dois especialistas (figuras 6 e 7).

Ipuroro tak türomaik metak türomaik. Eles o(a) deixaram doente em seu próprio lugar.

Fig. 6: Balbina, transcrição da letra do cilindro de cera N. 37,
VII_W_2793_K_GR_Brasilien_37.

Ipuroro tak türomaik etak türomaik Saia do local da doença.

Fig. 7: Suciña, transcrição da letra do cilindro de cera N. 37,
VII_W_2793_K_GR_Brasilien_37.

Balbina ouve *metak* (Fig. 6) e Suciña ouve *etak* (Fig.7), duas palavras diferentes que mudam o contexto por múltiplas interpretações (Lewy 2011). O grande problema é que ambos os especialistas duvidam estar ouvindo uma canção *parishara*, devido ao simples fato de que tópicos relacionados ao tratamento de “doenças” aparecem em outros gêneros como *murua* ou *marik*. Também deve-se levar em consideração que, em canções *parishara*, uma bastão de dança é usado (*warunká, dei e/ou keweí*, Lewy 2011, 2012, 2015). O uso do bastão durante a dança define o movimento do corpo e o ritmo do canto. Como Koch-Grünberg não conseguiu gravar este bastão com seu equipamento, era necessário perguntar se a designação do fragmento gravado estava correta.

Balbina finalmente decidiu categorizar esse fragmento de música como um “*parishara* do espírito”. Ela explica que foi cantada sob a perspectiva de uma vítima humana que estava doente. Os espíritos percebem os seres humanos como presas. O *parishara*, como gênero de canto do ritual de caça, normalmente reflete o ponto de vista e/ou posição audível do javali ou da anta. Nesse caso, o cantor Taurepán gravado tinha usado uma metáfora (Lewy 2011, 112),

mudando a perspectiva do ponto de vista do animal para o ponto de vista humano. Isso significa que o ser humano é a vítima do espírito da mesma forma que os animais normalmente são as vítimas dos seres humanos.

Esta breve descrição demonstra um dos principais problemas das sessões de escuta, que é a questão da inteligibilidade. Pode-se argumentar que a palavra ouvida, e seu significado, depende do ouvinte, e pode ser entendida como um símbolo. Vimos que, levar em consideração as categorias semióticas em seus contextos culturais e ontológicos, mostra o processo de induções e/ou interpretações e suas complexidades. Portanto, uma sessão de escuta não é, como eu esperava, uma forma unidimensional de solução para terminar o trabalho inacabado de um antigo antropólogo.

Como se pode constatar, uma sessão de escuta é sempre uma percepção multi-perspectiva e uma experiência completamente nova para cada ouvinte. Durante as sessões de audição acontece bastante frequentemente que os intérpretes e/ou pesquisadores indígenas iniciem uma longa discussão com um especialista mais velho, aprendendo sobre novos contextos e até mesmo novas palavras, principalmente palavras sagradas, o que torna o trabalho tão fascinante – ser uma testemunha da transferência de conhecimento e interpretações indígenas, análises de discurso, e narratividade ameríndia. Ao mesmo tempo ficou claro que o meu interesse por um discurso acadêmico é bem diferente do ameríndio.

Nessa seção, eu demonstrei como as gravações servem ainda como um meio para a preservação de uma canção que foi usada para comunicação trans-específica entre seres humanos e não-humanos. Mas podemos dizer que a gravação em si, a unidade do cilindro de cera e a canção que foi transformada para um formato não físico, mas digital wav/mp3, serve como uma entidade ontológica. Seria possível,

então, falar em um elemento "multimídia", que servisse tanto como um meio para transmitir um conteúdo (no sentido de gravações em fitas, cilindros de cera, ou arquivos MP3), quanto um meio no sentido ontológico, para transmitir entidades? Se sim, como?

Gravações históricas como entidades ontológicas

Pode afirmar-se que o projeto de "levar os arquivos de volta para o campo" abriu perspectivas multidimensionais e/ou audíveis. Uma das principais intenções de Koch-Grünberg – e outros colecionadores de sua época – era colecionar músicas para preservar representações culturais. Esta ainda é a política de grande parte dos museus etnográficos ocidentais, e que não se encaixam em ontologias indígenas, que são, primordialmente, prospectivas.

Como foi dito antes, nenhuma "sessão de escuta" revelou qualquer história indígena, mas mostrou claramente diferenças ontológicas na área de percepções e práticas sonoras. O exemplo a seguir se refere novamente à sessão com Florinda. A audição das gravações Makuxí de Koch-Grünberg aconteceu quando eu e Balbina nos reunimos com Florinda em uma comunidade habitada principalmente por Makuxí chamada *Tarau Parú*.

Durante a sessão de escuta, Florinda de repente ficou zangada ao ouvir o cilindro de cera n. 13. Olhei para a lista de Koch-Grünberg, e a informei que seria um gênero chamado "oarebá". Mas ela queria que eu desligasse a reprodução imediatamente, explicando-me que havíamos ouvido várias vezes a palavra *aiyan*, uma palavra mágica que atrai energias ruins. Como faz parte do movimento *orekotón*, praticando *areruya* e *cho'chiman*, Florinda traduziu essa palavra como "diabo" e, por causa disso (da audição contínua da palavra) energias ruins passariam a perseguí-la.

Aiyan refere-se a um mundo ou camada diferente, os quais fazem parte do multiverso Pemón (Halbmayer 2010, Lewy 2012). Este multiverso contém várias camadas invisíveis estratificadas sobre a paisagem material e, entre elas, há a camada *serewarö* (aqui e agora/presente), a camada *pia daktai* (mundo/tempo mítico) e a camada *maikok* (entidades humanas invisíveis).

Não está bem claro para mim, no momento, se *aiyan* é uma camada. Mas, pode-se dizer que também é compreendida como uma entidade, isto é, uma espécie de agente sônico que ajuda a interagir entre as camadas mencionadas e suas energias ruins, lembrando a função dos mensageiros no ritual *areruya* descrito. Por exemplo, na *pia daktai* há espíritos maus que também podem ser ativados usando a palavra *aiyan*, como pode ser ouvido na canção *murúa* do cilindro de cera 5 da coleção de Koch-Grünberg.

No cilindro de cera número 13 mencionado, Balbina escreve "*warepan*", um gênero que Benedicta Asís (2003) define como sagrado, explicando que foram executados durante festividades, mas que são proibidos para gravação. É a razão pela qual ela não publicou esse gênero em seu livro ou em seu CD.

De qualquer forma, as músicas do *warepan* também estão conectadas ao mundo *kanaima*. São canções perigosas, o que significa que ouvi-las também é perigoso. Florinda começou a falar sobre *Kanaima*, um tema complexo, que iria além do escopo desse artigo.

O que precisa ser mencionado aqui é que a gravação transmite a entidade *aiyan*. Portanto, ouvir o cilindro de cera 13 é perigoso para as pessoas envolvidas. Mesmo que essa crença não seja compartilhada pelos "pesquisadores acadêmicos" durante o momento da audição, ela tem de ser respeitada e tomada como uma verdade ontológica do ouvinte indígena.

Em suma, aprendi que precisamos ser cuidadosos ao apresentar antigas gravações à especialistas na língua e/ou no ritual gravado, tais como Florinda. A conversa com Balbina a respeito do cilindro de cera n. 13 foi o suficiente para ter uma idéia sobre seu contexto. Como ela não faz parte dos rituais *orekotón* – ela se vê como uma investigadora indígena tentando revelar a identidade Pemón –, ela não se sentia desconfortável em falar sobre *aiyan* tal como Florinda.

É necessário sublinhar que, gravações como entidades, são perigosas na ontologia Pemón. Esse fato foi confirmado por um xamã Makuxi a quem nós, Balbina e eu, pedimos para ouvir as gravações de xamã Makuxí de Koch-Grünberg. Ele rejeitou nosso projeto, dizendo que seria perigoso para ele e seus clientes.

Conclusão

Os temas apresentados são evidenciados apenas por alguns exemplos seleccionados que são parte de um trabalho em andamento. O problema previamente mencionado a respeito das continuidades culturais e descontinuidades de práticas musicais não pode ser respondido por diversas razões. A canção de ralar mandioca é a única continuidade que pude encontrar. A canção ainda faz parte da memória cultural e musical Pemón. E isso foi possível identificar ao comparar as gravações de Koch-Grünberg com memórias musicais recentes, uma vez que o especialista lembrou-se de uma música que não é mais executada.

É importante destacar que as práticas musicais Pemón diferem das estruturas sonoras formalizadas tal como é visto no pensamento ocidental. A idéia de uma canção como uma representação fixa de um grupo cultural ou grupo étnico, transmitida de geração em geração,

não pode ser aplicada ao povo Pemón. O que é similar é o gênero da canção. Cada cantor prefere um gênero, como *parishara*, *tukuik* ou *warepan* (*oarebá* de Koch-Grünberg).

Todos esses gêneros têm ornamentos sonoros especiais, como um ritmo definido, roupas de dança ou instrumentos musicais como o mencionado pau de dança. Estes ornamentos sonoros, bem como as letras e suas intenções, definem o gênero. Mas a principal característica é definida pelo processo de composição e seu papel na transmissão de conhecimento entre não-humanos e humanos. Deve-se ressaltar que todas as canções dos gêneros mencionados foram e ainda são compostas por não-humanos que transmitem as canções aos especialistas humanos.

Este processo de transferência de conhecimento se reflete nos mitos Pemón (Lewy, 2016). A capacidade de interagir com os espíritos animais é reservada aos especialistas. Esses especialistas transmitem a canção, depois de recebê-la de um não-humano, para outros membros da sociedade Pemón. E esse processo de renovação é bastante comum pois a maioria dos especialistas ainda recebe novas músicas. E, por serem categorizadas em um mesmo gênero, as canções são sempre semelhantes, mas nunca são idênticas.

Essas diferenças ontológicas tornam necessários outros aspectos de cooperação. Gravações não são somente documentos para gerar discursos históricos, mas também são percebidas como algum tipo de entidade no presente, aqui e agora. Às vezes, essas gravações podem até ser categorizadas como seres, o que significa que, ao soar, elas podem transformar o mundo presente através de outros mundos ou camadas.

Essa verdade ontológica pode produzir um certo "desconforto" entre os Pemón que têm medo de ouvir essas canções a partir das gravações. Por outro lado, todas as gravações e suas análises ajudam

pesquisadores indígenas, como Balbina, a encontrar uma identidade Pemón atual.

Finalizo com a expectativa de que essas considerações sobre a transformação pela qual passei – minhas idéias, intenções e pensamentos – ao tratar o particular ponto de vista ou posição audível indígena, possam contribuir na reflexão sobre como abordar comunidades indígenas no processo de “trazer as gravações de volta ao campo”.

Referências Bibliográficas

Asís, Benedicta. 2003. *Los cantos de mis abuelos, Utamoton eremuk. Cantos tradicionales del pueblo Pemón, Pemon damük eremuk*. Caracas: CVG-EDELCA.

Bispo, Antonio Alexandre. 2002. Zur Geschichte der Forschung: Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens. In *Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens IV*, edited by Rüdiger Schumacher, 1-419. Siegburg: Franz Schmitt.

Butt Colson, Andrey J. 1960. The Birth of a Religion. The origin of a semi-Christian Religion among the Akawaio. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 90, 66-106.

_____. 1985. Routes of knowledge: an aspect of regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands. *Antropológica* 63/64:103-149.

Descola, Philippe. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.

Hornbostel, Erich M. 1923. *Musik der Makuschí, Taulipáng und Yekuana*. In *Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, edited by Theodor Koch-Grünberg, Vol. 3, 397-442. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag.

Koch, Lars-Christian, Albrecht Wiedmann, and Susanne Ziegler. 2004. The Berlin Phonogramm-Archiv: A treasury of sound recordings. *Acoustical Science and Technology* 25 (4): 227-231. Accessed October 27, 2017, https://www.jstage.jst.go.jp/article/ast/25/4/25_4_227/_pdf.

Kraus, Michael. 2006. Theodor Koch-Grünberg: *Phonographische Aufnahmen im nördlichen Amazonas, Historische Klangdokumente* 3. In Theodor Koch-Grünberg, *Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913*, edited by Lars-Christian Koch and Susanne Ziegler, 13-26. CD. Berlin: SMPK.

Koch-Grünberg, Theodor. 1916. *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, Vol. 2. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag.

_____. 1917. *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, Vol 1. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

_____. 1923. *Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, Vol 3. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag.

Lewy, Matthias. 2010. [in print]. Die Rezeption der Wachswalzenaufnahmen Theodor Koch-Grünbergs (1911) bei den heutigen Pemón. *Tagungsbericht ICTM 2010*.

_____. 2011. *Die Rituale areruya und cho'chiman bei den Pemón (Gran Sabana, Venezuela)*. PhD Diss., Freie Universität Berlin. Accessed October 27, 2017, http://www.diss.fuberlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000025007?lang=en.

_____. 2012. Different "Seeing"- Similar "Hearing". Ritual and Sound among the Pemón (Gran Sabana, Venezuela). *Indiana*. 29: 53-71.

_____. 2014. Tiago de Oliveira Pinto: What Color is the Chamaleon? Interview with Tiago de Oliveira Pinto. *El Oído Pensante*. 2:1-20.

_____. 2015. Más allá del punto de vista : sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas. In *Estudios Indiana 8: Sudamérica y sus mundos audibles*, edited by Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy, and Miguel García, 83-98. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

_____. 2016 The Transformations of the World(s) and the Becoming of "Real Humans": Amerindian Sound Ontologies in Guiana's songs and myths. In *Music in an Intercultural Perspective*, edited by Antenor Feirreira Corrêa, 49-60. Brasília: Strong Edições.

Rice, Timothy. 2008. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In *Shadows of the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley, 42-61. Oxford: Oxford University Press.

Sherzer, Joel, and Greg Urban. 1986. *Native South American discourse*. New York: De Gruyter.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Viveiros de Castro. 2014. *Cannibal Metaphysics*. Minneapolis: Univocal.

<p>17) Es. d. Zaubersprüche der Taulipang b. d. nächtl. Kranken I. Teil</p> <p>18) H. II. Teil</p> <p>19) st. W. Teil</p> <p>20) H. der Yekuana - Majonggóng</p> <p>21) H. II.</p> <p>22) H. III. (ein Stück von Lampa abgeh.)</p> <p>23) aufebt Taus u. Clear in Rauselbng (in Oelaven) Makuschí u. Wapischána</p> <p>24) tukui H. 25 u. 26 (rot.)</p> <p>25) Taulipang, wieder Zaubersprüche</p> <p>26) Es. d. nächtl. Kranken I. Teil H. pariserá wie 23/24 (siehe 24)</p> <p>27) H. T. v. 25 Kreschendo</p> <p>28) H. T. v. 26</p> <p>29) W. T. v. 25 chw. wenzig Kreschendo</p> <p>30) W. T. v. 25 (Sprung!)</p> <p>31) Waixama Taus d. Yekuana - Majonggóng (von d. Lampa fortgehend) (c. Höhe 25)</p> <p>32) diuai H. (merkwinige)</p> <p>33) Ke(e)dena H. d. 25 b. Wapischána von Kashiwé 4M</p>	<p>17) Canção de feiteiro [xamã] <u>Taulipang</u> durante sessão de cura à noite, primeira parte (em dois sons), fermata sem fim, um pouco falado [parlando]</p> <p>18) Idem, segunda parte, três sons</p> <p>19) Idem, terceira parte, [com quinta abaixo]</p> <p>20) Idem Yekuana - Majonggóng, parte um</p> <p>21) Idem, parte dois</p> <p>22) Idem, parte três, mais rápido [tempo vivace]</p> <p>23) Makuschí e Wapischána "oareba". Coro dançando acompanhado por chochalsos. Homens e mulheres (em oitavas).</p> <p>24) Idem "tukui"</p> <p>25) Taulipang. Canto de outro feiteiro [xamã]. (Kreschendo/crescendo?), Cantando durante sessão de cura à noite parte I.</p> <p>26) Makuschí e Wapischána "pariserá". Ver 23/24</p> <p>27) Taulipang. Continuação do 25 (II)</p> <p>28) Makuschí e Wapischána. Continuação do 26 (II)</p> <p>29) Taulipang. IV. Continuação do 25, parte IV, pouco menos [crescendo?]</p> <p>30) Idem, part III do 25 ("mola de metal" [do fonógrafo] se rompeu!)</p> <p>31) Yekuana - Majonggóng. "uaixama", canção de dança. (mola de metal quebrou antes de gravar)</p> <p>32) "diuai". Idem, dança (?)</p> <p>33) "Ke(e)dena", canto de mulheres quando oferecem <i>kashiré</i>.</p>
--	---

Fig. 9 – Notas 17 a 33 manuscritas de Koch-Grünberg

Fonte: Berlin Phonogramm-Archive

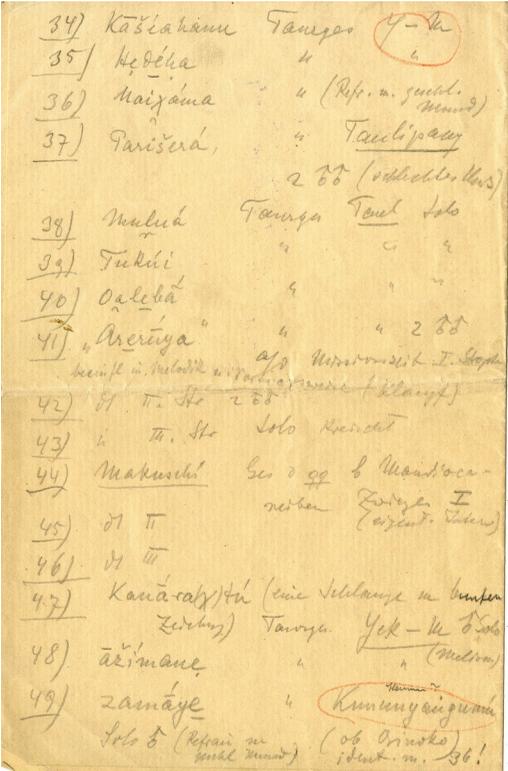
 <p>34) Kasiáhanu Tanga (Y-ka)</p> <p>35) Hedéha "</p> <p>36) Maijáma " (Rep. m. guad. Mami?)</p> <p>37) Pariserá, " Taulipang 2 00 (vokallos. Mami)</p> <p>38) Mulúá Tanga Taul solo</p> <p>39) Tukúí "</p> <p>40) Oalebá "</p> <p>41) Aseriya " 2 00</p> <p>42) H. T. Ho 2 00</p> <p>43) i. M. Ho Solo Kairat</p> <p>44) Makuschí " 2 00 & Mandoca- neten Zeyze I (arjent. Vider)</p> <p>45) H. II</p> <p>46) H. III</p> <p>47) Kaurá-ráx)tu (cica selanze na bunpa Zeyze) Tanga. Yek-ka Solo (Melro)</p> <p>48) a'zimane "</p> <p>49) zamáye " Kunenyáiguaná Solo & (Repai m. Mami) (ob. Orinoco) idem. m. 36!</p>	<p>34) "kasiáhanu", canção de dança</p> <p>35) "hedéha", canção de dança</p> <p>36) "uaxíama" (côro com boca fechada)</p> <p>37) Taulipang "pariserá", canção de dança, dois homens (?)</p> <p>38) "muluá", canção de dança, solo</p> <p>39) "tukuí", canção de dança, solo</p> <p>40) "oalebá", canção de dança, solo</p> <p>41) Areruya, dois homens cantando, do tempo da missão, influenciou na melodia e na apresentação [timbre]</p> <p>42) Idem, II. Estrofe.</p> <p>43) Idem, III. Estrofe (?)</p> <p>44) Makuschí. Canção de ralar mandioca, duas mulheres, I (?)</p> <p>45) Idem, II</p> <p>46) Idem, III</p> <p>47) Yekuaná - Majoggóng "kauara(x)tú" (uma cobra com pintura colorida), canção de dança, homem, solo</p> <p>48) "a'zimane", canção de dança (?)</p> <p>49) Kunenyangumú (Orinoco superior). "zamáye", homem, solo, idêntico com 36! (côro com boca fechada)</p> <p>50) Makuschí - Intenções</p>
--	--

Fig. 10 – Notas 34 a 49 manuscritas de Koch-Grünberg

Fonte: Berlin Phonogramm-Archive

SOBRE OS AUTORES

BARBARA ALGE

alge@em.uni-frankfurt.de

Dr, currently a professor of ethnomusicology at the Goethe Universität Frankfurt/Main; junior lecturer in ethnomusicology at the Hochschule für Musik und Theater Rostock (2009-2017); PhD at the University of Vienna (2008); Qualification at the Hochschule für Musik und Theater Rostock (2016); visiting professor at the Federal University of Minas Gerais (2013) and the University of Vienna (2016); since 2016 MSc in library and information sciences at Humboldt University Berlin; since 2011 Publisher site, Yearbook for Traditional Music; co-editor of The World of Music (New Series) (2012-2014); author of Die Performance des Mouro in Nordportugal (2010); guest editor of Transatlantic Musical Flows in the Lusophone World (the world of music (new series) 2/2013) and Kunstmusik-Kolonialismus-Lateinamerika (RMM 4/2017); and co-editor of Beyond Borders: Welt-Musik-Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs (2013).

Dr., atualmente professora de etnomusicologia na Goethe Universität Frankfurt/Main; professora júnior em etnomusicologia na Hochschule für Musik und Theater Rostock (2009–2017); doutorado na Universidade de Viena (2008); Tese de habilitação na Hochschule für Musik und Theater Rostock (2016); professora visitante na Universidade Federal de Minas Gerais (2013) e na Universidade de Viena (2016); desde 2016 mestranda em biblioteconomia e ciências da informação na Universidade Humboldt Berlim; desde 2011 editora do site do Yearbook for Traditional Music; co-editora do jornal The World of Music (New Series) (2012–2014); autora de Die Performance des Mouro in Nordportugal (2010); editora convidada de Transatlantic Musical

Flows in the Lusophone World (the world of music (new series) 2/2013) e de *Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika* (RMM 4/2017); e co-editora de *Beyond Borders: Welt-Musik-Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs* (2013).

.....

BERND BRABEC DE MORI

bernd.brabec@kug.ac.at

Dr, born in Bregenz, Austria, received his PhD from the University of Vienna for his thesis "Songs of the Real People" (2011). He did extensive fieldwork in the Peruvian Lowlands and worked for the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, the University of Graz, and the University for Music and Performing Arts Graz. In 2017 he was appointed guest professor in ethnomusicology at the University of Vienna.

Dr., nasceu em Bregenz, Áustria, e recebeu seu doutorado da Universidade de Viena com a tese "Songs of the Real People" (2011). Realizou trabalhos de campo extensivos nas terras baixas peruanas e trabalhou para o *Phonogrammarchiv* da Academia Austríaca de Ciências, na Universidade de Graz e na Universidade de Música e Artes Performáticas de Graz. Em 2017, foi nomeado professor convidado de etnomusicologia na Universidade de Viena.

.....

GISA JÄHNICHEN*gisajaehnichen@web.de*

Dr, currently working as professor at the Shanghai Conservatory of Music, obtained her Magistra (Bachelor & Master) in Musicology and Regional Studies on South East Asia from Charles University Prague (Czech Republic), PhD in Musicology/Ethnomusicology from Humboldt University Berlin (Germany); Professorial thesis (Habilitation) in Comparative Musicology from University Vienna (Austria). Extensive field researches lead her to Southeast Asia, East Africa, Southwest and Southeast Europe. Together with Laotian colleagues, she built up the Media Section of the National Library in Laos. Gisa Jähnichen is member of ICTM, Chair of its Study Group on Musical Instruments, and member of other Study Groups. She is editor of the book series *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* (New Series). She is also the secretary of the Training & Education Committee in the International Association for Sound and Audiovisual Archives (IASA). She published over 100 articles and a number of books on various topics in her wide scope of studies.

Dra., atualmente trabalha como professora no Conservatório de Música de Xangai. Obteve o Bacharelado/Mestrado em Música e Estudos Regionais do Sudeste Asiático na Charles University Prague (República Tcheca), PhD em Musicologia/Etnomusicologia pela Humboldt University Berlin (Alemanha); Tese (Habilitação) em Musicologia Comparada da Universidade de Viena (Áustria). Extensas pesquisas de campo levaram-na para o Sudeste Asiático, África Oriental, Sudoeste e Sudeste da Europa. Juntamente com os colegas laosianos, ela construiu a Seção de mídia da Biblioteca Nacional no Laos. É membro da ICTM, na qual é presidente do Grupo de Estudos sobre Instrumentos Musicais e membro de outros Grupos de Estudos. Ela é editora da série de livros *Studia*

Instrumentorum Musicae Popularis (Nova Série). Ela também é secretária do Comitê de Treinamento e Educação da Associação Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais (IASA). Ela publicou mais de 100 artigos e uma série de livros sobre vários tópicos em seu amplo escopo de estudos.

.....

HUGO RIBEIRO

hugoleo75@gmail.com

Dr, professor of music at Brasília University, Brazil. He holds a Bachelor in music composition and a Master and PhD in ethnomusicology from the Federal University of Bahia. He is author of "As Taieiras" (The Taieiras), a book about traditional (folk) groups in the northeastern of Brazil, and "Da fúria à melancolia" (From anger to melancholy) about the metal scene in a small city of Brazil.

Dr., professor de música na Universidade de Brasília, Brasil. Possui Bacharelado em composição musical, e mestrado e doutorado em etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia. É autor de "As Taieiras", um livro sobre grupos tradicionais (folk) no Nordeste do Brasil, e "Da fúria à melancolia" sobre a cena metal em uma pequena cidade do Brasil.

.....

LILIAM BARROS

liliambarroscohen@gmail.com

Dr, pianist, ethnomusicologist, and professor in the Art Graduate Program at Federal University of Pará. Doctor in ethnomusicology by the Federal University of Bahia (2006), and postdoctor in anthropology by the University of Brasília (2009). She is coordinator of the Music and Identity Research Group and member of the UFPA Laboratory of Ethnomusicology. Among other publications, she is the author of the book *Repertórios musicais em transe: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira* (Edufpa, 2009).

Dra., pianista, etnomusicóloga e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Doutora em etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006) e pós-doutora em antropologia (2009) e em Ciências Sociais (2016) pela Universidade de Brasília. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e membro do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. Entre suas publicações podemos destacar "Repertórios Musicais em transe: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira (EDUFPA, 2009)."

.....

MAHO SEBIANE

m.sebiane@gmail.com

Dr., anthropologist and ethnomusicologist at Center for Research in Arts and Language, EHESS, Center for Research in Ethnomusicology, LESC-CNRS, Musée de l'Homme and National Museum of Natural History (MNHN), Paris. His research focuses on the different musical and ritual practices in the Persian Gulf. They

involve in particular a reflection on the categorization processes adjustment implemented in this region and their impact on the comprehension and representativeness of musical practices in the Arab-Islamic world. He recently published the articles "Traditional Music Patrimonialization in the United Arab Emirates: State of play and Stakes of a Cultural Policy in Mutation (1971-2010)" in *Translingual Discourse in Ethnomusicology* 2, and "Entre Afrique et Arabie: les esprits de possession sawâhili et leurs frontières" in *Journal des Africanistes*.

Dr., antropólogo e etnomusicólogo do Centro de Pesquisa em Artes e Linguagem, EHESS, Centro de Pesquisa em Etnomusicologia, LESC-CNRS, Museu do Homem e Museu Nacional de História Natural (MNHN), Paris. Sua pesquisa se concentra nas diferentes práticas musicais e rituais no Golfo Pérsico. Elas envolvem, em particular, uma reflexão sobre o ajuste dos processos de categorização implementados nesta região e seu impacto na compreensão e representatividade das práticas musicais no mundo árabe-islâmico. Ele publicou recentemente os artigos "Traditional Music Patrimonialization in the United Arab Emirates: State of play and Stakes of a Cultural Policy in Mutation (1971-2010)" in *Translingual Discourse in Ethnomusicology* 2, e "Entre Afrique et Arabie: les esprits de possession sawâhili et leurs frontières" no *Journal des Africanistes*.

.....

MARGARITA VALDOVINOS*margarita_valdovinos@hotmail.com*

Dr, PhD in ethnology (Université Paris X - Nanterre). Full time researcher at the Institute of Philological Research of the National Autonomous University of Mexico, postdoc researcher in Anthropological Linguistics at the Department of Anthropology and Linguistics of the University of Texas/Austin thanks to the Fondation Fyssen (2010-2011), postdoc researcher at Ethnologisches Museum and Ibero-Amerikanisches Institut/Berlin thanks to Alexander von Humboldt Stiftung (2012-2014). Since 20 years she works with the indigenous Coras of Nayarit, in western Mexico, focussing on the study of their ritual practices and verbal arts. She published several articles and book chapters on anthropology and linguistic anthropology in journals and books in Mexico, France, Germany and England.

Dra. em etnologia (Université Paris X – Nanterre), pesquisadora com dedicação exclusiva tempo integral no Instituto de Pesquisa Filológica da Universidade Nacional Autônoma do México. Realizou estágio de pós-doutorado em Lingüística Antropológica nos Departamentos de Antropologia e Lingüística da Universidade do Texas em Austin graças à Fundação Fyssen (2010-2011) e outra no Ethnologisches Museum e o Ibero-Amerikanisches Institut de Berlim graças a Alexander von Humboldt Stiftung (2012-2014). Ele trabalhou há 20 anos com os indígenas Coras de Nayarit, no oeste do México, onde se concentrou no estudo de suas práticas rituais e artes verbais. Ele publicou vários artigos e capítulos de livros sobre antropologia e antropologia linguística em revistas e livros no México, França, Alemanha e Inglaterra.

.....

MARIE-FRANCE MIFUNE

marie-france.mifune@mnhn.fr

Dr, ethnomusicologist from the Eco-anthropology and Ethno-Biology Laboratory (UMR 7206) at the National Museum of Natural History in Paris. She got her PhD in anthropology at the School of Advanced Studies in Social Sciences in Paris. She studied the role of ritual performance (including music, language, and dance) in the construction of the initiate's identity in the bwiti cult among the Fang in Gabon. She published several articles on the performance in the bwiti cult, on ethnomusicological archives and digital humanities, and on the study of musical gesture and new motion-capture technologies. Since 2013, she has been a postdoctoral fellow in several programs (ANR DIADEMS, Emergence NATIV and the GeAcMus Chair from Sorbonne Universités).

Dra., etnomusicóloga do Laboratório de Eco-Antropologia e Etno-Biologia (UMR 7206) no Museu Nacional de História Natural em Paris. Obteve seu doutorado em antropologia na Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais em Paris. Ela estudou o papel do desempenho ritual (incluindo música, linguagem e dança) na construção da identidade dos iniciados no culto dos bairros entre os Fang no Gabão. Ela publicou vários artigos sobre a performance no culto da cultura, sobre arquivos etnomusicológicos e humanidades digitais, e sobre o estudo de gestos musicais e novas tecnologias de captura de movimento. Desde 2013, é professora de pós-doutorado em vários programas (ANR DIADEMS, Emergence NATIV e a cadeira GeAcMus da Sorbonne Universités).

.....

MATTHIAS LEWY

matthiaslewy@gmail.com

Dr, currently postdoc research fellow and lecturer at Universidade de Brasília (UnB), Lecturer at several universities in Germany in ethnomusicology (Universität Halle-Wittenberg), cultural anthropology (Freie Universität Berlin, Universität Bonn, Philipps-Universität Marburg), popular music studies (Humboldt University Berlin) and cultural administration (Europa Universität Frankfurt/Oder). Co-editor of "El oído pensante" (since 2014), guest editor of "Música em contexto" (2017). He recently published the book "Sudamérica y sus mundos audibles Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas, Estudio Indiana 8" with Bernd Brabec de Mori and Miguel García.

Dr., atualmente pesquisador de pós-doutorado e professor colaborador na Universidade de Brasília (UnB), atuou como professor de várias universidades da Alemanha em etnomusicologia (Universität Halle-Wittenberg), antropologia cultural (Freie Universität Berlin, Universität Bonn, Philipps-Universität Marburg), estudos de música popular (Universidade Humboldt de Berlim) e administração cultural (Europa Universität Frankfurt / Oder). Co-editor de "El oído pensante" (desde 2014), editor convidado de "Música em contexto" (2017). Ele publicou recentemente o livro "Sudamérica y sus mundos audibles Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas, Estudio Indiana 8", com Bernd Brabec de Mori e Miguel García.

.....

RICARDO PAMFILIO*pamfilio@gmail.com*

He holds a degree in Arts Education from the Federal University of Uberlândia (1993) and a master's degree in Music from the Federal University of Bahia (1997) with a concentration in ethnomusicology. He is currently coordinator of the workshops of Digital Culture of Espaço Cultural Pierre Verger - Salvador and researcher/collaborator of the State University of Bahia. He has worked mainly in the following subjects: indigenous education, indigenous dance, ethnic music and Porancim: the Toré of the Tupinambá Indians of Olivença. Director of National Association of Indigenist Action (ANAI).

Possui graduação em Educação Artística Habilitação em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (1993) e mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1997) com área de concentração em etnomusicologia. Atualmente é coordenador das oficinas de Cultura Digital do Espaço Cultural Pierre Verger - Salvador e pesquisador/colaborador da Universidade do Estado da Bahia. Tem atuado principalmente nos seguintes temas: educação indígena, dança indígena, música étnica e Porancim: o Toré dos índios Tupinambá de Olivença. Diretor da Associação Nacional de Ação Indigenista (ANAI).

.....

TALA JARJOUR

talajarjour@googlemail.com

Dr, background in ethnomusicology, historical musicology and violin performance. Her research interests include art and popular musics as well as music in the local academe. She is particularly interested in religious musics from the region – especially Levantine traditions such as Christian and Sufi musics – and focuses on Syriac chant. As a Gates Scholar and recipient of the Overseas Research Studentship Award Scheme, Tala wrote her PhD on the contemporary Syriac chant of Edessa as practised in the Syrian city of Aleppo. Her current research examines issues of contemporary modality and musical systems, identity, minority and ethno-religiosity, society and performance, emotion, survival, nation and power. Her monograph, under the working title "Chanting Blessed Edessa, Syriac Spirituality and The Economy of Musical Aesthetics" is scheduled for a Spring 2018 release with Oxford University Press. She has articles in publications by the British Forum for Ethnomusicology, the International Council for Traditional Music and Oxford University Press, among others. Prior to working at the Universities of Tübingen and Notre Dame, she was Assistant Professor of Music at New York University NYC on behalf of NYU Abu Dhabi. She has worked with and consulted for a number of artistic and academic entities in the Middle East, the United Kingdom and the USA, such as L'Arche, The Clerk's, Al-Fanar and the Manchester International Festival. She has appeared on national and international media such as the BBC Radio 3 and CNN International, and has published articles in cultural media in the Arab world, such as Annahar and Assafir weeklies. She is also affiliated with Yale University where in 2015-2016 she was a senior ISM Fellow in Sacred Music, Worship, and the Arts, and Visiting

Assistant Professor in Ethnomusicology in the Music Department (Spring 2016). During 2015-2016 she was also the recipient of an American Postdoctoral Fellowship from the American Association of University Women, for research at the University of Cambridge.

Dra., com experiência em etnomusicologia, musicologia histórica e performance em violino. Os seus interesses de pesquisa incluem arte e música popular. Ela está particularmente interessada em músicas religiosas da região síria – especialmente as tradições levantinas, como músicas cristãs e sufis – e se concentra no canto siríaco. Como um Gates Scholar do Programa de Prêmio de Estudos de Pesquisa no Exterior, Tala escreveu seu doutorado sobre o canto siríaco contemporâneo em Edessa, como praticado na cidade síria de Aleppo. Sua pesquisa atual examina questões a respeito de sistemas musicais e modos contemporâneos, identidade, minoria e etno-religiosidade, sociedade e performance, emoção, sobrevivência, nação e poder. Sua monografia, sob o título de "Chanting Blessed Edessa, Syriac Spirituality and The Economy of Musical Aesthetics" está agendado para publicar em 2018 pela Oxford University Press. Ela tem artigos em publicações do British Forum for Ethnomusicology, do International Council for Traditional Music e da Oxford University Press, entre outros. Antes de trabalhar nas Universidades de Tübingen e Notre Dame, ela era professora assistente de música da New York University NYC. Ela trabalhou e atuou como consultora para várias entidades artísticas e acadêmicas no Oriente Médio, Reino Unido e EUA, como L'Arche, The Clerk, Al-Fanar e o Festival Internacional de Manchester. Ela apareceu em mídia nacional e internacional, como a BBC Radio 3 e a CNN International, e publicou artigos na mídia cultural do mundo árabe, como os semanários de Annahar e Assafir. Ela também é afiliada à Universidade de Yale onde, em 2015-2016, foi pesquisadora

associada no Instituto de Música Sacra, Adoração e Artes e Professor Assistente Visitante em Etnomusicologia no Departamento de Música (2016). Durante 2015-2016, ela também foi agraciada com uma bolsa de Pós-Doutorado da Associação Americana de Mulheres Universitárias, para pesquisa na Universidade de Cambridge.

.....

YVONNE SCHAFFLER

yvonne.schaffler@meduniwien.ac.at

Dr, lecturer at the Medical University Vienna and the Sigmund Freud University Vienna. She holds a doctorate degree in social and cultural anthropology obtained at the University of Vienna in 2008. Between 2011 and 2016 she has held a postdoctoral research grant at the Medical University of Vienna, funded by the Austrian Science Fund (FWF) on "Spirit Possession: Modes and Function". Her research deals with aspects of ritual and religion, spirit possession, idioms of distress, trance/dissociation, as well as with refugees and forced migration.

Dra., professora da Universidade Médica de Viena e da Universidade Sigmund Freud de Viena. Possui diploma de doutorado em antropologia social e cultural obtida na Universidade de Viena em 2008. Entre 2011 e 2016, realizou uma pesquisa de pós-doutorado na Universidade Médica de Viena, financiada pelo Austrian Science Fund (FWF) em "Spirit Possession: Modes and Function". Sua pesquisa aborda aspectos do ritual e da religião, possessão espiritual, os idiomas de angústia, o trance/dissociação, assim como sobre refugiados e a migração forçada.