

## **Interações e parcerias na pesquisa etnográfica**

Cláudia Neiva de Matos

"O campo sempre será constituído de uma parte de aleatório e de subjetividade e submetido ao reconhecimento recíproco dos atores implicados no processo."  
(Monique Desroches & Brigitte Desrosiers)

Tanto os estudos folclóricos quanto a antropologia social ou cultural construíram-se principalmente em torno de discursos de transmissão oral, colhidos em culturas consideradas primitivas ou rústicas. Todavia, desde os primórdios históricos de sua configuração, as duas áreas desenvolveram rumos e posturas de pesquisa bem diferentes. O interesse pelo folclore, originado basicamente na Alemanha do fim do século XVIII, foi encorpado sobretudo em nações periféricas que buscavam subsídios culturais para elaborar seus processos identitários nacionais. Já a antropologia sócio-cultural floresceu, desde o final do século XIX, em países poderosos, como os Estados Unidos, a Inglaterra e a França, articulando-se com as questões políticas e morais levantadas pelo neocolonialismo e, já no século XX, pelo processo de descolonização.

Uma das demarcações costumeiramente apontadas entre estudos folclóricos e antropologia tem sido esta: a antropologia se ocupa de sociedades tribais (freqüentemente nas ex-colônias), o folclore das classes baixas rurais (e geralmente domésticas). Nos dois casos, todavia, o pesquisador é, em maior ou menor grau, estrangeiro ou estranho à cultura que ele estuda. Em ambos também enfrenta-se necessariamente a tarefa de coletar dados, o que implica em contato direto com indivíduos e comunidades que são o objeto da investigação. O momento desse contato, delicado, intenso e problemático, é o trabalho de campo.

Já faz tempo que a descendência dos estudos folclóricos alojou-se em grande parte no espaço acadêmico das Letras, constituindo uma área representada na Anpoll pelo GT de literaturas populares e orais. Porém mesmo nesta versão contemporânea, parece ter persistido, talvez como herança do antigo folclorismo, certa "naturalidade" descompromissada no modo de encarar o trabalho de campo, que não costuma ser submetido a problematização. Já a antropologia, desde cedo, colocou o campo no seu foco teórico e metodológico, desen-

volvendo sobre ele reflexões que ganharam volume e densidade nas últimas décadas<sup>1</sup>. Nos estreitíssimos limites desta comunicação, pretendo somente suscitar a possibilidade e conveniência de que nós, pesquisadores de literatura oral, procuremos nas experiências e reflexões da área antropológica, idéias e inspirações para desenvolver uma atitude mais consciente e questionadora sobre as nossas próprias experiências na relação com os sujeitos e objetos culturais que investigamos. Neste sentido, interessa-nos particularmente o que se dá nos setores da etnomusicologia e da etnopoética, em razão das afinidades e contigüidades que eles apresentam com os estudos de literatura oral.

Para Helen Myers, o trabalho de campo constitui “a tarefa mais pessoal” e também “o estágio mais crítico da pesquisa etnomusicológica”<sup>2</sup>. Para Jean Lambert, “mais do que qualquer outro objeto, a música implica [...] o antropólogo em sua pesquisa.”<sup>3</sup> Ela mobiliza esteticamente a subjetividade do observador, afetando sua relação com objetos e agentes observados. Lambert acredita que é difícil para o etnomusicólogo descrever como se passam suas pesquisas de campo, porque o campo “é a parte de seu trabalho que mais recorre a sua experiência pessoal, sua intuição, até mesmo sua sensibilidade artística”<sup>4</sup>.

A etnomusicologia deriva da musicologia comparada que, no final do século XIX e no início do século XX, dedicou-se a construir grandes coleções de repertórios considerados rústicos ou primitivos. Naquele tempo (como também se dava nos estudos antropológicos em geral) as tarefas eram geralmente divididas: coletores recolhiam as amostras musicais, que musicólogos analisavam e comparavam entre si. A partir dos anos 20, as estadias de pesquisa de campo alongam-se. Após a Segunda Guerra, reforça-se essa tendência, provocando o aumento da sensibilidade para os dados contextuais e complexificando a relação com a alteridade etnocultural, encarnada freqüentemente por populações em vias de descolonização. A disciplina experimenta então fortemente o desconforto político e histórico que acossa toda a antropologia, em sua ligação com o processo colonial, como apontam Desrosches e Desrosiers:

"A palavra do pesquisador, vinda da tradição européia, carregaria os vestígios das desigualdades entre os povos como se as tivesse forjado ela mesma? A etnomusicologia esteve a ponto

de calar-se ; foi forte a tentação, em certo momento de dar valor somente à palavra do informante." <sup>5</sup>

É nos anos 50 que o termo "etnomusicologia", que sublinha a alteridade e sua problemática, substitui "musicologia comparada". Em sua forma moderna, a disciplina costuma ser alojada entre a musicologia e a antropologia social. Muitos etnomusicólogos têm dupla formação, como no caso de Lambert, que relata sua experiência de campo no lêmén para elaborar uma tese de doutoramento:

"evoco aqui um de meus primeiros campos: jovem arabista e além disso músico amador, eu me apaixonara pela música iemenita desde 1980, mas ficara por muito tempo incapaz de penetrar na selva dos gêneros e formas; faltavam-me várias chaves que levei vários anos para adquirir, ao cabo de um longo desvio pela literatura oral, a antropologia social e a prática da música árabe do Oriente Próximo. [...] No plano administrativo, eu devia redigir uma tese de antropologia social, mas tinha voluntariamente escolhido um assunto que pudesse orientar-me rumo à musicologia." <sup>6</sup>

Porém, no momento de colher os materiais, revelou-se que as duas abordagens, idealmente complementares, podiam "ter implicações práticas contraditórias"<sup>7</sup>. O conflito entre elas decorria em boa parte da emoção estética, que parecia complicar a observação científica. Impunha-se a necessidade ou o desejo de, mediante uma interiorização empática da perspectiva, experimentar essa emoção juntamente com os membros da cultura estudada. Assim se tornaria possível "estabelecer uma ponte, ou antes quebrar o gelo, entre observador e observado", com seus respectivos saberes postos e confrontados sobre a mesa comum. A partir daí, diz Lambert, "grande parte do trabalho consiste então em medir a distância entre as interpretações dadas por uns e outros a essa emoção." <sup>8</sup>

Isso porém não nos obriga a concordar com Myers, quando, de modo ingênuo e redutor, ela chega a afirmar que "os problemas de ingressar no campo se resolvem uma vez que a música começa" <sup>9</sup>. Quando Lambert encontrou no lêmén o músico 'Alî Mansûr, que viria a ser seu principal informante, a primeira conseqüência para a pesquisa foi de confusão e perplexidade:

"Quando ouvi pela primeira vez a música de 'Alî, fui tomado por um profundo fascínio que me tirava de súbito toda capacidade de distanciamento. [...] Esse encontro foi muito próximo de uma crise mística ou de uma revelação profética. Bruscamente, colocavam-se questões que eu absolutamente não imaginara no início de minha pesquisa."<sup>10</sup>

Foi preciso rever o traçado e a ordem dos passos da pesquisa: a formulação da problemática, que normalmente caracteriza o trabalho de "laboratório", acontecia no calor do

“campo”<sup>11</sup> – expondo a precariedade dessa compartimentação metodológica, expressa aliás em termos que denunciam a presença residual do modelo investigativo das ciências da natureza. Lambert precisou lutar para clarificar seu projeto, dominado pela impressão de ter na pessoa do músico um assunto praticamente perfeito, e sofrendo por conseguinte a tentação de escrever sua tese como uma biografia. Pois 'Alî não era apenas "representativo" da tradição musical iemenita. Era também um criador. A figura do informante avultava, ganhava peso individual, comprometendo a aspiração a produzir um registro de valor generalizável. De fato, na medida em que se trata de artistas, os chamados "informantes privilegiados" são pressupostos pela natureza do objeto da etnomusicologia, e já foram integrados à sua metodologia.

"Se o informante era visto outrora como um representante (intercambiável) anônimo e sem rosto de uma cultura homogênea compartilhada por todos da mesma maneira, os etnomusicólogos se interessarão, para o conhecimento das músicas tradicionais, pela individualidade das versões, introduzindo o conceito de variabilidade. Fazer campo significa, hoje em dia, encontrar indivíduos, representativos ou não da maioria, e que se situam ora no centro ora na margem."<sup>12</sup>

O encontro de Lambert com 'Alî nos faz lembrar a comoção de Mário de Andrade "divinizado" diante do coqueiro Chico Antônio, como relata no *Turista aprendiz*<sup>13</sup>. Ora, um dos modos que tem a etnomusicologia de valorizar singularmente seus informantes é convertê-los em mestres. Tentando ultrapassar o dilema entre experiência e observação científica, conciliar aproximações emotiva e técnica, Lambert tratou de aprender a tocar a música iemenita.

Desde os anos 70, o aprendizado das músicas locais, a bimusicalidade prognosticada pelo americano Mantle Hood, vem sendo uma das práticas que formalizam a tendência da etnomusicologia para aproximar-se dos nativos, os quais assim participam mais direta e ativamente da construção de conhecimento sobre sua música. A mesma tendência se manifesta pela preferência em utilizar, na descrição e análise dos materiais, categorias e termos musicais nativos. Paralelamente, cresce o interesse pela performance, como situação concreta em que se acham implicados o artista e o público locais, bem como o próprio pesquisador.

Além de buscar informações sobre os contextos e processos sócio-culturais, como faz a antropologia em geral, a pesquisa etnomusicológica documenta e manipula dois tipos específicos de materiais: (a) as próprias obras e performances musicais, por meio de registro sonoro e/ou gráfico; (b) os discursos *sobre* música produzidos pelos informantes. Lida portanto com duas espécies particulares de informantes, que podem, ou não, reunir-se na mesma pessoa: o informante-artista, o *performer*, aquele que toca e/ou canta; o informante-especialista, o conhecedor, aquele que fala da música de sua cultura, em seus aspectos técnicos, históricos e funcionais. A competência mostrada pelo informante em sua performance musical contribui para o envolvimento estético do pesquisador. A competência em fornecer informação musical, colaborando no equacionamento histórico, analítico e teórico das características do repertório coletado, contribui para o estabelecimento de um diálogo produtivo e até mesmo de uma parceria intelectual com o pesquisador. O informante deixa de ser mero dispositivo intermediário e passivo no processo de produção de conhecimento, torna-se sujeito ativo. Sua fala ganha valor autoral, autoridade.

Quanto ao pesquisador, convocado para o diálogo cultural, é conduzido a realizar "uma observação participante verdadeiramente participativa", cujo potencial é apontado por Timothy J. Cooley como motivo para acreditar-se que "etnomusicólogos estão bem posicionados para oferecer perspectivas únicas sobre processos pós-modernos de trabalho de campo a todas as disciplinas etnográficas"<sup>14</sup>.

Os caminhos tomados na pesquisa de campo e no relacionamento com os informantes em etnomusicologia são uma boa referência para pensarmos o que se dá na documentação e pesquisa em literatura oral e popular. Também aqui, pode e costuma ocorrer um envolvimento estético com o objeto de pesquisa. Richard Bauman lembra que a estética foi a primeira motivação para o interesse pelo folclore despertado no século XVIII, antes de o viés sociológico predominar; e que essa motivação foi revitalizada e reforçada nos tempos atuais: "O interesse nas artes verbais e na estética popular [*folk*] tornou-se um dos mais vigorosos setores do desenvolvimento contemporâneo na teoria do folclore"<sup>15</sup>. Mais recentemente ainda, foi reconhecida a ação da inventividade individual na construção desses acervos, der-

rubando o velho e renitente mito da criação coletiva e anônima. Desde os anos 70, a própria idéia de tradição, que por muito tempo constituiu o eixo organizador da pesquisa folclórica, foi problematizada e reconceituada, cedendo progressivamente espaço à consideração da individualidade e da criação<sup>16</sup>. Isso se deu no quadro de uma renovação e redimensionamento dos fatores de pesquisa, dando-se cada vez maior atenção aos aspectos performáticos que compõem o fato comunicativo.

Importância dos fatores estético, performático e criativo: tudo isso encarece a figura do informante na literatura oral como na etnomusicologia, conduzindo a repensar, de modo necessariamente integrado, objetivos e métodos de coleta e análise de material. Creio que essas questões, capazes de revitalizar e ampliar nossa área de trabalho, merecem ser mais discutidas e elaboradas. Na verdade, o diálogo entre observador e observado foi vivido aparentemente “sem problemas” pela maior parte da pesquisa folclórica, que se contentava em pretender e supor a transparência e neutralidade de ambos, concentrando todo o foco da reflexão no valor *sagrado* do documento. A grande questão inicial, que era a fidelidade do registro, pareceu solucionada com o advento da gravação, e a questão foi mais ou menos eludida do folclore e da literatura oral.

Por outro lado, a atenção ao performer cantador ou narrador não tem sido significativamente secundada, pelo menos nos estudos brasileiros, por um esforço em solicitar sua colaboração de especialista na descrição e interpretação da matéria estudada. Na etnomusicologia, uma das razões para requerer do conhecedor nativo uma participação doutra e autoral no processo etnográfico e interpretativo foi a dificuldade de acesso do pesquisador a códigos e funções do sistema musical desconhecido. Já entre pesquisadores de literatura oral, a relação de estranhamento era aparentemente mitigada: como a pesquisa normalmente se dá em âmbito nacional, não se enfrenta nem a barreira do código verbal (como frequentemente ocorre na antropologia em geral), nem a do código estético (como ocorre na pesquisa de música extra-ocidental).

A situação muda quando se trata de pesquisar repertórios em idiomas desconhecidos, principalmente se eles não possuem uma tradição escrita. Isso é mais freqüente no terreno

contemporâneo da etnopoética, que abre novos espaços de pesquisa e novas questões, renovando o velho domínio da literatura oral. O termo, cunhado em 1968 por Jerome Rothenberg, designa um campo de interesses e trabalho originado nos Estados Unidos pela mão de escritores que transitavam principalmente entre a criação poética, a antropologia e a lingüística. A maior parte de sua atividade aplicou-se à busca, transcrição, tradução e observação crítica de artes verbais de transmissão vocoperformática em vários continentes, mas com ênfase nos repertórios indígenas da América do Norte. A amplitude e dinâmica transdisciplinar e criativa das pesquisas etnopoéticas levou Rothenberg a defini-las também como "um movimento ou tendência na poesia contemporânea, literatura, e ciência social (antropologia em particular)" devotado tanto à poesia das culturas de baixa tecnologia e formas de expressão oral quanto às idéias sobre poesia desenvolvidas nessas culturas<sup>17</sup>.

Estabelecendo uma conexão entre poéticas da vanguarda contemporânea e poéticas não-ocidentais e não letradas, a etnopoética vai confrontar mais diretamente as questões estéticas do que costuma ocorrer nos estudos de literatura oral. Boa parte desse esforço se aplica à tradução, não apenas de uma língua para a outra, mas do canto e da voz para o silêncio da página escrita, onde os aspectos performáticos do poema-canção são transcodificados em elementos visuais. Neste caso, o papel do agente local, freqüentemente o próprio cantor, avulta não só pelo valor atribuído à singularidade do evento performático (e não apenas ao documento textual estabilizado) como também pela sua possível atuação enquanto "tradutor intermediário" e/ou comentarista do sistema poético local<sup>18</sup>. A interação estabelecida com o ponto de vista e as linguagens nativas, então, se não se dá diretamente pela aprendizagem de execução, como na etnomusicologia, dá-se na construção, elaboração e interpretação do documento poético.

As questões que se colocam sobre o trabalho de campo mudaram radicalmente do início da pesquisa folclórica, e mesmo da primeira metade do séc. XX, para cá. O desenvolvimento técnico dos meios de registro de som e imagem minimizou muitos problemas com a documentação. Os informantes da literatura oral, cantadores e narradores, passaram a ter direito a nome, rosto, voz, discurso literal e integralmente reproduzido. Difunde-se também a

prática autoetnográfica: da favela urbana às aldeias indígenas, os gravadores e câmeras de vídeo possibilitam a captação das velhas e novas linguagens locais pelos próprios agentes comunitários. Outra auspiciosa tendência contemporânea é o retorno dos materiais produzidos no campo – gravações, filmes, documentos etc. – para a comunidade de origem. Isso porém não suprime a problemática sempre renovada da manipulação e interpretação desses materiais, realizadas por mediadores internos e externos, combinando a experiência próxima e distante.

O tempo forte do trabalho crítico não está todo alojado no velho "laboratório". Ele começa, como sempre começou, no próprio "campo", espaço que permanece crucial não só pelos materiais que lá vamos buscar como também por conta da relação de parceria que necessariamente lá travamos com a fonte social e subjetiva desses materiais: a comunidade, o informante. Este deixou de ser um veículo que se desejaria transparente e neutro e passou a ser um ator concreto e indescartável, protagonizando uma cena na qual o pesquisador também se vê forçosamente incluído e sempre reinventando seu próprio papel.

---

<sup>1</sup> Entretanto os investigadores demoraram e/ou relutaram em exteriorizar suas experiências efetivas de campo. Não se costumavam publicar as "notas de campo" pessoais até os anos 60, quando começam a vir à tona relatos das vivências de antropólogos no campo (inclusive o famoso *Diário* de Malinovski), reconstituindo cenários e circunstâncias da etnografia e jogando uma luz mais crua, um olhar menos distante, sobre suas faces "humanas": não somente a face coletiva do povo pesquisado mas as faces individualizadas do próprio etnógrafo e de seu mais próximo colaborador, o informante.

<sup>2</sup> MYERS, Helen. Fieldwork. In MYERS, Helen (ed.). *Ethnomusicology; an introduction* (New York / London: W.W.Norton & Company, 1992.), p. 21. Neste caso como em todas as outras citações de bibliografia originalmente em inglês ou francês, a tradução é de minha responsabilidade.

<sup>3</sup> LAMBERT, Jean. "Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre..." Un ethnomusicologue sans magnétophone? In *Terrains. Cahiers de musiques traditionnelles* n. 8 (Genève: Ateliers d'Ethnomusicologie, 1995), p. 86.

<sup>4</sup> LAMBERT, *op. cit.*, p. 85.

<sup>5</sup> DESROCHES, Monique; DESROSIERS, Brigitte. Notes "sur" le terrain. In *Terrains. Cahiers de musiques traditionnelles* n. 8 (Genève: Ateliers d'Ethnomusicologie, 1995), p. 8.

<sup>6</sup> LAMBERT, *op. cit.*, p. 86.

<sup>7</sup> LAMBERT, *op. cit.*, p. 86.

<sup>8</sup> LAMBERT, *op. cit.*, p. 99.

<sup>9</sup> MYERS, *op. cit.*, p. 33.

<sup>10</sup> LAMBERT, *op. cit.*, p. 92.

<sup>11</sup> LAMBERT, *op. cit.*, p. 95.

<sup>12</sup> DESROCHES & DESROSIERS, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>13</sup> ANDRADE, Mário de, *O turista aprendiz* (São Paulo : Duas Cidades / Secretaria de Ciência, Cultura e Tecnologia, 1983) , p. 273.

<sup>14</sup> COOLEY, Timothy J. Casting shadows in the field: an introduction. In \_\_\_\_ & BARZ, Gregory F. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology* (New York / Oxford: Oxford University Press, 1997), p. 4.

<sup>15</sup> BAUMAN, Richard. Folklore. In \_\_\_\_ (ed.). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook* (New York: Oxford University Press, 1992) , p. 39.

<sup>16</sup> BAUMAN, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>17</sup> ROTHENBERG, Jerome. ethnopoetics. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. In [www.ubuweb.com](http://www.ubuweb.com) (2002).

<sup>18</sup> Foi o caso de J. Rothenberg trabalhando com os índios Seneca, e o meu próprio na tradução de cantos Kaxinawá em parceria com falantes nativos.