

O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia

Coordenadora:

Suzel Reily (UNICAMP)

Pesquisadoras Principais:

Flavia Camargo Toni (USP)

Rose Satiko Gitirana Hikiji (USP)

Instituições Sede:

Instituto de Artes (Música) - Unicamp

Departamento de Antropologia - USP

e Instituto de Estudos Brasileiros - USP

Resumo:

Este projeto visa reconhecer a diversidade das formas de engajamento musical – ou do *musicar* – em localidades diversas. Adotamos o termo “musicar” como tradução da palavra “*musicking*”, cunhada por Christopher Small, para descrever qualquer forma de engajamento com música. Assim, a performance musical é uma forma de musicar, mas musica-se também ao ouvir ou falar sobre música, ao fazer o *download* de uma música ou mesmo ao participar da organização de um *show*. Com efeito, Small chama atenção para o caráter social do musicar, ocorra ele numa performance em tempo real ou mediado por música gravada. Musicar, enfim, é engajar-se num processo interativo ligado à produção e vivência da música.

Ao atrelarmos o musicar ao local, buscamos investigar como o musicar constrói a localidade e como é construído por ela. Ao dar foco à localidade da atividade musical, pretende-se chamar atenção para o papel da música na articulação deste contexto, independentemente da origem do estilo em questão. Localidades são contextos dinâmicos; são pontos de encontros contínuos entre pessoas, ideias, práticas, tecnologias, objetos que vão convergindo no local ao longo do tempo. A especificidade da localidade deriva de suas relações com outras localidades, mais do que com o seu isolamento. Busca-se, aqui, documentar como o engajamento musical se articula com as interações sociais que ocorrem durante o musicar, sejam os participantes amadores ou profissionais. O projeto, portanto, volta-se para a investigação da relação entre música e localidade a partir das práticas das pessoas envolvidas no musicar.

Local Musicking – new pathways for ethnomusicology**Coordinator:**

Suzel Reily (UNICAMP)

Principal Investigators:

Flavia Camargo Toni (USP)

Rose Satiko Gitirana Hikiji (USP)

Institutions:

Instituto de Artes (Música) - Unicamp

Departamento de Antropologia - USP

e Instituto de Estudos Brasileiros - USP

Summary:

This project aims to recognise the diversity of forms of musical engagement - or modes of musicking - in diverse localities. Following Christopher Small, we use the word “musicking” to describe any form of musical engagement. Thus, musical performance is a form of musicking, but one also “musics” when listening to or speaking about music, while downloading music from the internet, or contributing to the organization of a show. In effect, Small calls attention to the social character of musicking, whether it occurs in real time or is mediated by a recording. To music is to engage in an interactive process linked to the production and experience of music.

In linking musicking to locality, we aim to investigate how music constructs locality and how it is constructed by locality. By focusing on the locality of the musical activity, we call attention to the role of music in articulating this context, regardless of the origin of the style in question. Localities are dynamic settings; they are points of continuous encounter between people, ideas, practices, technologies, and objects that converge in the locality over time. The specificity of a locality derive more from its relationships to other localities than from its isolation. Here, we aim to document how musical engagement articulates with the social interactions that occur during musicking, whether the participants are amateurs or professionals. The project, therefore, focuses on the investigation of the relations between music and locality in terms of the people involved in musicking.

Índice

| | |
|---|----|
| Resumo..... | 01 |
| Abstract..... | 02 |
| 1) Enunciado do problema..... | 04 |
| 1.1) Introdução..... | 04 |
| 1.2) Música, Fazer Musical, Musicar..... | 06 |
| 1.3) Localizando “o Local” | 11 |
| 1.4) O Musicar Local..... | 18 |
| 1.5) Eixos temáticos e equipe..... | 19 |
| 1.5.1) O musicar e a produção da localidade..... | 20 |
| 1.5.2) Localidade, encontros e conexões no musicar local..... | 22 |
| 1.5.3) Aprendizado, transmissão, preparação. | 24 |
| 1.5.4) Tecnologias do musicar local..... | 25 |
| 2) Resultados esperados..... | 28 |
| 3) Desafios científicos e tecnológicos e os meios e métodos para superá-los.... | 31 |
| 4) Cronograma..... | 34 |
| 5) Disseminação e avaliação..... | 35 |
| 6) Outros apoios..... | 36 |
| 7) Bibliografia..... | 36 |

1) Enunciado do problema

1.1) Introdução

Na etnomusicologia, tende-se a pensar a música a partir de uma perspectiva regional, particularmente em relação a repertórios tradicionais e populares, posto que, de modo geral, associa-se estes repertórios a suas origens geográficas e/ou étnicas (e.g., movimento nativista *gaúcho*, música tradicional *irlandesa*, *gamelão javanês* etc.). No entanto, em 1989 a antropóloga inglesa Ruth Finnegan publicou o livro *The Hidden Musician: Music-making in an English Town*, um estudo metucioso das práticas musicais na cidade de Milton Keynes, Reino Unido, uma cidade planejada, fundada nos anos 1970. Apesar de muitas destas práticas estarem aparentemente invisíveis, devido ao seu caráter amador e “local”, Finnegan calculou que aproximadamente 5% dos habitantes de Milton Keynes estavam envolvidos regularmente em atividades musicais performativas. Entre os gêneros de “música local” que ela identificou na cidade figuravam: a música folclórica inglesa, particularmente o repertório associado ao movimento de revitalização das tradições musicais britânicas (*folk music revival*), mas também as bandas de música (*brass bands*) da região, os vários corais e orquestras locais, as bandas de rock e pop e até o movimento “*country and western*”, bastante popular em Milton Keynes na época do seu estudo. Se estivesse fazendo a pesquisa hoje, certamente incluiria os “*samba bands*”, os *gamelões*, os grupos de dança do ventre, entre outras práticas globalizadas que hoje fazem parte do cenário musical de muitas cidades britânicas.

Seu trabalho mostra como atividades musicais locais no mundo atual podem envolver estilos cujas origens transcendem os limites da localidade. No entanto, agregam pessoas que vivem e transitam num mesmo espaço geográfico. E mais: Finnegan argumentou que a música local tem papel central na organização da vida social da localidade. Está presente nos casamentos, formaturas, cerimônias religiosas, festas cívicas, vida noturna; enfim, são raros os eventos sociais comunitários em que não há música e em muitos destes contextos, ela é proporcionada por habitantes da localidade.

Os estudos de Finnegan centraram-se sobre mundos musicais ligados à performance musical. No entanto, aqui voltamo-nos ao universo mais amplo de práticas musicais, ou do “musicar”, termo adotado como tradução do campo semântico da palavra “*musicking*”, cunhada por Christopher Small (1989). Para Small, *musicking* – ou o musicar – engloba qualquer forma de engajamento com música. Assim, a performance musical é uma forma de musicar, mas musica-se também ao ouvir música, ao falar sobre música, ao fazer o *download* de uma música ou mesmo ao participar da organização de um *show* musical, ou no

engajamento com tarefas associadas ao comércio musical.

Como Finnegan, contudo, privilegiamos as escolhas musicais feitas por pessoas atuando no domínio local, posto que entendemos que esta perspectiva antecipou alguns dos temas que hoje animam os debates na etnomusicologia, tais como: os estudos de cenas musicais, independentemente das supostas origens do estilo em questão; a construção musical da identidade; música na vida cotidiana, um tema que engloba formas de música gravada, além da performance propriamente dita; amadorismo musical e o fazer musical comunitário; globalização, localização e glocalização musical, entre outros. Apesar de sua disparidade, todos esses temas evocam, de alguma forma, o que Arjun Appadurai chamou de “a produção da localidade”, sendo a localidade uma “estrutura de sentimentos” que forma relações entre “o senso do imediato, as tecnologias da interatividade e a relatividade dos contextos” (APPADURAI, 1996:178). Para Appadurai, a “localidade” enquanto estrutura de sentimentos é compreendida como valor que se realiza nas interações sociais e suas formas de mediação (tecnologias de interatividade, como, por exemplo, a música), criando - e sendo criada por - relações entre pessoas e os espaços em que atuam e transitam, seja fisicamente, seja de forma imaginária.

Propomos, portanto, que um enfoque sobre práticas musicais locais - ou o musicar local - tem o potencial de criar um novo paradigma para as musicologias, perspectiva esta que engloba e resume alguns dos principais debates contemporâneos.

As perguntas-chaves norteando o projeto são:

- Qual é a natureza do musicar no contexto local? O que isto nos diz sobre a produção da localidade e o modo como localidades produzidas são vividas pelas pessoas envolvidas no musicar local?
- O que contribui para o estabelecimento de engajamento musical e de sentimentos de compromisso com a produção da música em nível local?
- Como os grupos musicais locais operam enquanto “mundos artísticos” (BECKER 1982) e/ou “comunidades de prática” (WENGER 1998)? Como suas estruturas organizacionais afetam as formas do musicar na localidade, tanto no domínio amador quanto profissional?
- De que maneira pessoas, coisas, tecnologias, instituições interagem nas práticas do musicar? Qual a relação destes “agentes” (GELL 1998) com a localidade, seja ela física ou imaginária?

Para melhor compreender a relevância destas questões, passamos agora a discussões

que esboçam a trajetória que as produziu. Primeiramente, investigamos o desenvolvimento do termo “musicar”, para então discutir formas de conceituar o “local” e a “localidade”.

1.2) Música, Fazer Musical, Musicar

No mundo ocidental, a maioria das pessoas é capaz de ouvir uma sequência sonora e classificá-la como sendo ou não “música”, posto que a música ocupa um campo semântico reconhecido neste universo. No entanto, como os etnomusicólogos enfatizam com bastante frequência, a palavra “música” não existe em boa parte das línguas do planeta; nem por isto as pessoas que falam essas línguas deixam de se engajar em comportamentos que nós, ocidentais, ouvimos como música. Com efeito, não se tem notícia de alguma sociedade no mundo que não tenha desenvolvido uma forma sonora estética que nós identificaríamos como música. Por este motivo, John Blacking (1973) concluiu que a espécie humana é dotada de “musicalidade” (*musicality*), isto é, de uma capacidade inata para perceber e produzir música, independentemente de como a sociedade vem a nomear as estruturas sonoras que produz. Por compreender a musicalidade como propriedade humana, definiu a música como “sons humanamente organizados”, uma definição criada para ter validade transcultural.

Como na musicologia, os pioneiros da disciplina conhecida como “musicologia comparada”, uma precursora da etnomusicologia contemporânea, focavam seus estudos sobre a música (tal como a concebiam), identificando suas propriedades estruturais e estilísticas. Com o desenvolvimento da “antropologia da música”, contudo, passou-se a estabelecer uma distinção entre a música e o fazer musical. Em seu livro clássico, *The Anthropology of Music* (1964), por exemplo, Alan Merriam construiu um paradigma para o estudo da música de uma perspectiva antropológica, em que propôs que o músico assimilaria o conceito de música de sua cultura; assim, as sonoridades musicais de suas performances direcionariam seu comportamento, levando-o a tentar reproduzir o modelo conceitual de forma culturalmente aceitável. Para Merriam, então, as sonoridades musicais operariam como uma espécie de “receita” que gerariam os comportamentos musicais. Ou seja, práticas musicais e sonoridades formariam uma unidade coesa, uma determinante da outra.

Esta perspectiva difere radicalmente da proposta de John Blacking, que fez uma distinção conceitual entre “música” e “fazer musical” (*music-making*): a música seria um *produto* da atividade humana, enquanto o fazer musical o *processo* de produção (BLACKING 1969). Em vez do produto determinar o fazer musical, ele seria o resultado de um processo de interações sociais: o objetivo da atividade musical, para Blacking, portanto, estaria situado

nas interações geradas na performance - pelo menos foi esta a sua constatação ao observar o musicar dos Venda, o grupo étnico sul-africano com o qual fez pesquisa de campo nos anos 1950. De acordo com Blacking, os Venda se engajavam em atividades musicais como um meio privilegiado de sociabilidade. Ao fazerem música juntos, participavam de intensas interações sociais não-verbais. A sociabilidade do musicar é demonstrada, por exemplo, nas práticas performativas do *tshikona*, a dança nacional dos Venda. A música do *tshikona* é gerada pela atuação conjunta de muitos homens, um mínimo de 20, cada um tendo apenas um tubo de bambu com uma das notas do padrão melódico do gênero. Assim, tocam de forma coordenada, para produzir a base melódica, a qual é ainda acompanhada por tambores e vozes, bem como por movimentos de dança. A estrutura do *tshikona* é capaz de englobar grande número de participantes. Na verdade, todos os presentes poderiam ser compreendidos como “musicantes”, isto é, agentes que contribuem para a produção da atividade musical, não havendo ali uma plateia (BLACKING 1973: 51).

A mesma sonoridade musical poderia, certamente, ser produzida utilizando outras práticas performativas. Por isto mesmo, Thomas Turino (1998) chegou a se perguntar se músicas com sonoridades similares, mas geradas através de práticas distintas, não deveriam também ser consideradas estilos musicais diferentes. Não é o caso de responder a essa pergunta, mas de apontar para sua contribuição em realçar a importância de se distinguir entre música e práticas musicais. Este enfoque levou Turino a elaborar uma nova forma de classificar a música, voltada para a definição de “campos de prática musical”, transcendendo, assim, classificações baseadas em produtos sonoros, como na classificação ocidental, que divide a música em campos hierárquicos: música erudita, popular e folclórica. Primeiramente, Turino fez uma distinção entre campos de prática associadas a “música em tempo real”, ou performance musical, e “música gravada”. Esta classificação, portanto, contempla o fato de que as vivências musicais de muitas pessoas hoje se centram em formas de música gravadas. Por sua vez, cada uma destas categorias foi subdividida em dois campos de prática musical. Os campos em tempo real incluem práticas ligadas a “música participativa” (*participatory music*), nas quais não há distinção entre músicos e plateia, e a “música apresentacional” (*presentational music*), que prevê esta distinção; os da música gravada envolvem “gravações em alta-fidelidade” (*high-fidelity*) e “arte de estúdio” (*studio art*) (TURINO 2008).

Ao definir estas categorias como *campos de prática musical*, Turino quis enfatizar o processo de produção musical, seja no contexto da performance musical, seja na produção de gravações. Assim, a classificação não pretende remeter tanto às sonoridades produzidas

quanto à perspectiva das pessoas envolvidas na produção musical. Turino mostra como gêneros de música participava no mundo todo envolvem algumas práticas similares: o uso de frases curtas e repetitivas, pouco espaço para demonstrações de virtuosismo, andamento fixo e pouco contraste dinâmico, texturas densas, entre outras características que possibilitam e incentivam a participação, na medida em que ocultam possíveis erros. Assim, aquilo que motiva os musicantes a participarem articula práticas que, então, se ajustam à “gramática” musical do contexto cultural em questão, como as escalas, ritmos, instrumentos disponíveis naquele ambiente cultural, entre outros elementos. Desta perspectiva, a globalização de formas participativas como as baterias de samba, estariam associadas mais ao seu potencial de promover a participação musical do que às suas associações culturais: ou seja, é divertido tocar instrumentos de percussão num grupo, seja no Rio de Janeiro, seja em Belfast, seja em Kyoto (ver, por exemplo, EISENTRAUT 2001). As formas apresentacionais, por sua vez, tendem a requerer ensaio e preparo intensivo dos músicos, posto que têm estruturas organizadas, pouca repetição, espaços para a demonstração de habilidades especiais etc. Seja onde for, músicos que se apresentam para um público não querem entediar seus ouvintes e, por isto, estruturam suas apresentações para mantê-los interessados na performance, evitando repetições excessivas e exibindo habilidades especiais que demonstram treinamento e preparo prévio - elementos que Alfred Gell chamou de “tecnologias do encantamento” (GELL 1992).

No domínio da música gravada, Turino destaca a intencionalidade dos produtores das gravações. Gravações em “alta-fidelidade” são produções que buscam reproduzir com fidelidade aquilo que foi gravado. Vale observar que nem sempre essas gravações são realmente fieis às sonoridades gravadas, seja por questões da qualidade do equipamento de gravação usado (o caso, por exemplo, de muitas gravações etnográficas, especialmente as históricas) ou devido às orientações estéticas dos produtores (como em gravações profissionais que excluem todas as interferências de um ambiente real, sendo mesmo produções envolvendo muita arte de estúdio!). Gravações na categoria “arte de estúdio”, para Turino, contudo, envolvem práticas de composição em computadores, por exemplo, onde não há a intenção de reproduzir sonoridades reconhecíveis. Se nas gravações de alta fidelidade o produtor é guiado pela sonoridade do ambiente que quer registrar, o produtor de arte de estúdio assume controle completo sobre a sonoridade. Talvez seja por isto que tenham surgido várias “comunidades virtuais”, em que pessoas apaixonadas por composição eletroacústica criaram sites onde as criações se tornam mediadores de interações musicais - ou tecnologias de interatividade (ver LYSLOFF 2003; WARNER 2012), devolvendo a

sociabilidade a este processo criativo tão individualizado.

Nota-se que os campos de prática musical privilegiados por Turino transcendem as concepções limitadas à performance musical, mas se limitam à produção de sonoridades. Christopher Small, como vimos, concebe o musicar de forma ainda mais abrangente, englobando qualquer forma de engajamento com a música. Um campo de prática musical bastante presente na vida de muitas pessoas é, sem dúvida, a escuta musical. Há muitas formas de se ouvir música, algumas identificadas e descritas detalhadamente por Tia DeNora em seu livro *Music in Everyday Life* (2000), como a de Lucy, que a cada manhã se sentava entre duas caixas de som para ouvir Chopin, que a fazia se lembrar de seu pai. Steven Feld (1994) documentou a forma peculiar de escuta dos Kaluli, de Pádua Nova Guiné, que denominou de escuta “salientar-entre-sonorizações” (*lift-up-over-sounding*), uma escuta marcada pelo sobre-posicionamento de sonoridades do ambiente florestal em que os Kaluli vivem, levando-os a fazer emergir, em sua escuta, uma sonoridade específica em meio à totalidade de sons presentes. Lembramos também que Blacking (1973:8) argumentou que a habilidade de identificar, apreciar e compreender estruturas musicais ouvidas deve-se à musicalidade inata dos seres humanos. Há muitos campos sociais além da performance e da escuta que propiciam a mobilização da musicalidade inata, tais como: a produção de eventos musicais, o comércio musical, o trabalho nos meios de comunicação, a construção de instrumentos musicais e assim por diante. Com a noção abrangente de musicar, abre-se um vasto leque de esferas para explorar as formas com que a musicalidade humana opera como uma tecnologia de interatividade, mediando as atividades das pessoas no seu dia-a-dia.

A prática musical não ocorre num vácuo. Como observou Howard Becker (1982), “mundos artísticos” (*art worlds*) envolvem redes de relações que, conjuntamente, sustentam esses universos. O musicar também se insere em redes sociais. E mais: muitas atividades musicais são praticadas com outras pessoas. Como notou Blacking (1973), entre os Venda, quanto mais participantes numa atividade musical, mais valorizado o evento de sua performance. *Tshikona* e *domba*, que congregavam grandes números de musicantes, constituíam os gêneros musicais centrais do grupo. Entre os poucos gêneros praticados por indivíduos isolados estavam as performances dos meninos-pastores, que confeccionavam instrumentos variados para passar tempo no campo, enquanto cuidavam dos rebanhos de suas famílias. Finnegan se interessou em investigar a música local de Milton Keynes precisamente por ela ter um papel significativo na organização da vida social da cidade.

Em nível local, unidades de prática musical tendem a forjar suas práticas em conjunto;

por isto formam o que Etienne Wenger (1998) chamou de “comunidades de prática”. De acordo com Wenger, uma comunidade de prática é formada por um grupo de pessoas conjuntamente envolvido numa empreitada comum, o que requer que seus membros se engajem em constante negociação para atingir seus objetivos. Constituem-se em comunidades de prática os membros de uma tribo engajados coletivamente na sua sobrevivência; um grupo de cientistas buscando soluções para um mesmo problema de pesquisa; um grupo de amigos desenvolvendo suas habilidades no skate; um conjunto musical buscando meios de atrair um público e assim por diante. Qualquer grupo que compartilha uma atividade que requer um esforço coletivo constitui, para Wenger, uma comunidade de prática, justamente porque, no empreendimento conjunto, o grupo desenvolve práticas que lhe permite agir de forma coordenada para melhor desempenhar as tarefas propostas.

Embora cada comunidade de prática atue como uma unidade, elas se articulam a outras comunidades de prática de diversas formas. Via de regra, as pessoas participam de várias comunidades de prática simultaneamente, posto que podem estar vivendo em família, ter amigos com quem têm atividades regulares, ter um emprego onde trabalham com outras pessoas, ir a escola, ter passatempos variados, etc., de modo que práticas desenvolvidas num contexto são disseminada e adaptadas a outros. Além do mais, algumas comunidades de prática engajam-se em empreitadas que exigem a colaboração de diversificados domínios de conhecimento, como nos mundos artísticos, que envolvem os artistas, os donos de galerias, os colecionadores etc., o que também promove a troca de conhecimentos e práticas. Assim, o conjunto de comunidades de prática interligadas forma o que Wenger chama de “constelação”, e mesmo as constelações se ligam umas às outras formando constelações de constelações. De acordo com Finnegan, a razão pela qual a cidade de Milton Keynes conseguiu estabelecer uma vida musical tão efervescente, apenas 25 anos após a sua fundação, deve-se ao fato de seus habitantes terem chegado ali já tendo participado de atividades análogas em seus locais de origem; ao se instalarem na nova cidade, muitos buscaram atividades musicais familiares como meio de auxiliar no seu ajustamento à nova cidade. Juntaram-se, assim, pessoas que já conheciam as práticas ligadas à constelação do seu universo musical, podendo se integrar com certa facilidade a uma nova comunidade de prática, cujas práticas, mesmo não sendo idênticas, assemelhavam-se às que já conheciam.

Para Finnegan, cada mundo musical – ou constelação de comunidades musicais de prática – em torno de um determinado estilo musical estabelece uma “trilha”. Finnegan adotou o termo trilha porque, entende a autora, outros já passaram por ela, deixando um

legado de práticas para aqueles que embarcam nela, embora estas pessoas, chegando com seus passados em outras trilhas, possam introduzir novas práticas à trilha. Assim, as trilhas se reproduzem e se refazem continuamente, tomando as formas negociadas coletivamente por aqueles que estejam transitando por elas. Musicar, então, é participar de uma comunidade localizada, mas é também se integrar a trilhas de práticas ligadas a um universo amplo que se convergem no ato coletivo de uma comunidade específica.

1.3) Localizando “o Local”

No senso comum, o local se opõe a escalas mais amplas – o nacional, o internacional ou mesmo o global. Por um lado, pode evocar noções romantizadas análogas aos sentimentos despertados pela noção de comunidade; por outro, contudo, pode sugerir paroquialismo, isolamento – um contexto atrasado, fechado em si. Entre acadêmicos, há diversas vertentes na conceituação do local, cada uma evidenciando perspectivas distintas. Pretende-se aqui, identificar algumas destas abordagens e seu potencial no estudo do musicar.

Em *The Hidden Musicians*, Ruth Finnegan usa a palavra “local” para designar um espaço físico específico: a cidade de Milton Keynes e suas redondezas imediatas. O local, portanto, foi definido pelo recorte geográfico da investigação: Finnegan fez a documentação exaustiva dos universos musicais que atuavam dentro destas fronteiras. Mas o local, no seu trabalho, também diz respeito ao amadorismo musical dos sujeitos do estudo; embora tenha feito a pesquisa numa cidade nova, moderna e projetada, concentrou-se nos músicos “ocultos”, pessoas comuns engajadas em atividades musicais, principalmente como forma de enriquecer suas vidas, seja pelo contato com a música, seja pelo convívio social que propicia.

Arjun Appadurai (1996) concebeu o local – ou a localidade – como uma “propriedade da vida social”, um ideal de vivência e convivência em comunidade, continuamente recriada por um grupo de pessoas que habitam um mesmo espaço físico – ou uma “vizinhança” comum. Para Appadurai, a localidade não existe como espaço físico, sendo antes “uma estrutura de sentimentos” que precisa ser produzida e reproduzida, num esforço coletivo de vizinhança, por meio de cerimônias, rituais, práticas e tecnologias coletivas de interatividade que promovam sua inscrição e incorporação nos corpos dos habitantes da vizinhança. Com a produção da localidade, portanto, estabelece-se, idealmente, “um terreno local para a habitação, a produção e a segurança moral” (APPADURAI 1996: 181; trad. nossa), além de formas de garantir a formação de pessoas com o saber necessário para mantê-lo.

Em sociedades tradicionais, a produção da localidade é “performada” em práticas cotidianas envolvendo grande parte de seus membros, de modo que a própria vizinhança/tribo/aldeia (ou comunidade de prática) define o direcionamento das negociações sustentando as estruturas de sentimento que mantém sua viabilidade como comunidade. Em tais contextos, pode-se chegar muito próximo a uma sobreposição da localidade e da vizinhança, de modo que os dois conceitos chegam a se confundir: a localidade é vivida como se ocupasse o espaço concreto habitado pela vizinhança. De acordo com Appadurai, nas sociedades urbanas, modernas e globalizadas, contudo, as condições de produção da localidade se alteram. Argumenta que estas condições não eliminam a localidade enquanto propriedade da vida social, mas a sobreposição da estrutura de sentimentos (a localidade) com a vizinhança pode se deslocar e mesmo se romper. No mundo contemporâneo, a autonomia da vizinhança se torna progressivamente mais limitada, na medida em que decisões externas reduzem o espaço disponível a ela para produzir a localidade. No entanto, por mais hostil o ambiente, projetos de produção da localidade continuam mobilizando os setores sociais mais variados, que se esforçam para articulá-los a suas vizinhanças.

Tanto nas sociedades de pequena escala quanto nas complexas, o musicar constitui um contexto privilegiado de produção da localidade, tal como é concebida por Appadurai. Como muitos etnomusicólogos já demonstraram (BLACKING 1985, BECKER 2004, TURINO 2008), o musicar tem o potencial de criar contextos para a ação coletiva memorável e de grande emotividade. Por isto muitos rituais e cerimônias em sociedades tradicionais (e nas sociedades complexas também) são encenados através da música e da dança, promovendo a incorporação de estruturas de sentimento que dão coesão ao grupo. Este é o caso da festa do rato, descrita no livro clássico de Anthony Seeger (2015 [1987]), *Por que cantam os Kisêdjê*, que proporciona um ótimo exemplo da produção da localidade, nos moldes de Appadurai, embora Seeger não tenha estruturado seu texto com essa finalidade. Seeger argumenta que a “estrutura social” Kisêdjê se produz e se reproduz por meio da performance - mas requer performances regulares para se sustentar ao longo do tempo.

Em contextos ameríndios, a música presente nos rituais se integra aos demais canais discursivos ou códigos, como o das artes verbais (narrativas, mitos e cantos), expressões plásticas (objetos, adornos, grafismos) e expressões coreológicas (dança, performances corporais). De acordo com Rafael de Menezes Bastos (2007), a música tem um papel estratégico na integração e intermediação desses diferentes códigos que, articulados, formam o que o autor chama de “cadeia intersemiótica do ritual”. Neste sentido, a música funciona

como centro integrador e centrífugo dos diferentes canais discursivos presentes nos rituais. Aplicado à reflexão de Appadurai, o musicar contribui para a construção de um terreno coeso, fundado em valores e sentimentos que dão significado à vida na aldeia.

Nas sociedades contemporâneas, diz Appadurai, a autonomia na produção da localidade pode ser restringida por forças externas, que buscam redefinir as estruturas de sentimento ligando a vizinhança ao espaço em que seus membros transitam. O uso da música na construção da nação, por exemplo, marcou o século 20 em muitos países do mundo. No Brasil, o Estado Novo utilizou o rádio para disseminar o samba, um gênero musical inicialmente associado ao Rio de Janeiro, fazendo-o atingir todo o território nacional como meio de promover sentimentos que pudessem redirecionar o apego às localidades para uma lealdade à nação. E mais: os sambas veiculados em rede nacional deveriam contribuir para a formação de um novo – e moderno – brasileiro, cordial e trabalhador (SHAW 1999, PARANHOS 2015).

No interior das vizinhanças, contudo, grupos não deixam de se empenhar em produzir localidades próprias, o que é particularmente bem evidenciado nos estudos de Finnegan: as bandas de música de Milton Keynes, por exemplo, formavam comunidades de prática coesas, mas também mantinham relações com a comunidade mais ampla da cidade, prestando serviços a igrejas, ONGs, clubes locais além de tocar ocasionalmente em parques públicos e shoppings, orientações também presentes nos corais e nas orquestras comunitárias da cidade. As relações dos músicos de Milton Keynes no interior de seus conjuntos e com suas comunidades se assemelham às de conjuntos similares em outras localidades do planeta, como as “bandas filarmônicas” de Portugal (BRUCHER 2013), os *kwaia*s (corais) do Kenya (BARZ 2006), as folia de reis do sudeste brasileiro (REILY 2002), entre incontáveis exemplos de tecnologias musicais de interatividade que poderíamos invocar na literatura etnomusicológica. O próprio samba, ferramenta do Estado Novo em nível local, continuou – e continua sendo – base para atividades comunitárias para muitas pessoas no Rio de Janeiro, mas também em muitas outras cidades do Brasil e também fora do país: as “samba bands” nos Estados Unidos, Inglaterra, Austrália, Japão e assim por diante, congregam pessoas que tocam junto com outras pessoas pelo prazer de musicar, criando, assim, espaços locais de intensa sociabilidade e refúgios das forças alienadoras da modernidade.

Embora as formas musicais utilizadas na produção da localidade possam ter associações externas à vizinhança, frequentemente os estilos privilegiados na construção da identidade local são precisamente aqueles vistos como originários de uma localidade. Assim,

constroem-se narrativas - ou “tradições inventadas” (HOBSBAWM e RANGER 1983) - articulando a forma musical à localidade. Como mostrou Suzel Reily (2016), no seu estudo do musicar local na cidade mineira de Campanha, os conjuntos musicais tidos como locais pelos moradores da cidade incluem o Coral Campanhense, que executa os repertórios litúrgicos ligados ao período colonial de Minas, a banda de música, os congados e as folias de reis, mas exclui os “animadores do canto litúrgico”, que lideram a cantoria dos repertórios “modernos” da Igreja Católica, por não terem “nascido” na cidade, apesar deste universo mobilizar regularmente por volta de 50 pessoas.

Vale notar, contudo, que as tradições tidas como “locais” não nasceram propriamente na cidade. O modelo do coral, provavelmente uma forma europeia, é tão difundido que dificilmente poderia ser apropriado como próprio de algum lugar. Além do mais, a formação vocal no período colonial não envolvia um coral como este modelo é compreendido hoje, mas era constituído por grupos pequenos de no máximo duas pessoas por voz, todos masculinos (NEVES 1997). O coral atual registra sua fundação em 1958, quando o então padre da paróquia o formou para garantir a continuidade nas tradições locais da Semana Santa. Para estas celebrações, executa peças do “barroco mineiro” compostas por Manoel Dias de Oliveira (São José del Rei [atual Tiradentes], 1735-1812) e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Vila do Príncipe [atual Serro], 1746-1805), entre outros. A música colonial brasileira pode ter sido composta em Minas Gerais, mas utiliza procedimentos composicionais fortemente influenciados por práticas europeias da época, particularmente as portuguesas (NEVES 1997).

O modelo da banda de música também se desenvolveu na Europa, para então ser disseminado para muitas partes do mundo na segunda metade do século 19 (BRUCHER e REILY 2013); o repertório tradicional principal da banda da cidade, o dobrado, é um estilo de marcha que se desenvolveu no Brasil a partir da marcha dobrada europeia. Tradições mendicantes, como as folias de reis, também vieram ao Brasil com os colonizadores portugueses, sendo ainda hoje bastante difundidas por toda a Europa e suas colônias. Quanto ao congado, estas associações surgiram no interior das irmandades negras da Igreja Católica. As primeiras associações conhecidas como “congados” surgiram em Vila Rica, de onde se disseminaram para outros centros de mineração, para então surgirem também em zonas agrícolas, seguindo o movimento de escravos e forros (KIDDY 2005). Seus repertórios musicais fundem elementos europeus e africanos. Campanha, portanto, como todo o Brasil, foi um ponto de encontro de pessoas vindo de muitos lugares, trazendo consigo bagagens

culturais distintas que, em meio a intensa negociação local, adaptaram-se às condições de seu novo ambiente. Para a população de Campanha, que convive com esses conjuntos e seus repertórios a vida toda, suas sonoridades são tão familiares que são vividas como próprias do lugar. E além destas sonoridades, novos modelos foram introduzidos ao longo do tempo, de modo que hoje pode-se participar, em Campanha, de corais de música gospel nas igrejas evangélicas que se fixaram na cidade e de uma variedade de bandas de diversos estilos de música popular.

Campanha exemplifica bem a forma como a geógrafa cultural, Doreen Massey (1993), conceitua a localidade. Diferentemente de Appadurai, a localidade, para Massey, tem espacialidade, sendo compreendida como uma área física real, mas argumenta que a especificidade das localidades não deriva do seu isolamento de outras localidades, mas das suas ligações com elas, tanto regionais, nacionais quanto transnacionais/globais. Para Massey o caráter de uma localidade é forjado através da forma como as conexões que nela convergem constituem a localidade. Voltando aos mundos musicais de Milton Keynes, nota-se como surgiram das trilhas as mais diversas, transitadas por pessoas vindas de diversas partes do Reino Unido e além dele, que convergiram na cidade após a sua fundação. Muitas destas trilhas, contudo, emergiram em outras partes da Europa (bandas de música, por exemplo) e mesmo outras partes do mundo (*country and western*), formando caminhos complexos antes de promover o encontro de um grupo de pessoas em Milton Keynes, também vindas de vários lugares. Assim, o perfil particular do mundo musical da cidade na década de 1980 se formou nestas convergências, assim como o perfil de Campanha, foi forjado pelas trilhas que lá convergiram. Novas populações e contato com novos movimentos musicais vêm trazendo novas alternativas para a população de Milton Keynes, o que também veio a rearticular o perfil musical da cidade.

Novas ligações estão sendo estabelecidas continuamente, criando novas conexões e encontros entre localidades. Muitas “cenas” musicais contemporâneas se formaram em torno de estilos musicais globalizados, mas também produzem estruturas de sentimentos que ligam os adeptos uns aos outros e ao mundo que criam. A etnografia de Hugo Ribeiro (2010) sobre a cena “underground” de Aracajú, por exemplo, mostra como as diversas vertentes de gêneros alternativos do rock se unem para criar uma cena viável na cidade, apesar da relação forte existente neste universo entre sub-gêneros e identidades. O estudo da cena do jazz em São Paulo de Marcus Almeida (2016) descreve o esforço coletivo de um grupo de pessoas para garantir um espaço para a vivência conjunta da “boa música” instrumental.

A proposta de Massey nos mostra que, para compreender uma localidade, é preciso também olhar para outras localidades, localidades estas que a afetam e que são afetadas por ela, englobando as relações de interdependência bem como de desigualdade entre elas. Esta orientação é complementada e enriquecida com a abordagem etnográfica de Anna Tsing (2005), que busca a documentação do agenciamento das conexões globais nos pontos em que se encontram: no local. Seu trabalho mostrou como as diferenças nas línguas, perspectivas, objetivos, interesses e práticas de agentes diversos que convergem numa localidade produzem resultados próprios - e até surpreendentes - em cada caso, devido às “fricções” (*frictions*) produzidas no encontro, isto é, a forma como as diferenças entre agentes esbarram umas nas outras, *naquela* localidade. Em particular, Tsing argumenta que, apesar de desentendimentos, que podem ser profundos, as fricções de encontros podem ser produtivas. A globalização (que abarca o nacional e o regional), longe de ser um processo monolítico, articula-se nas fricções, produtivas ou não, que emergem em localidades situadas, sendo, portanto, passível de ser documentada utilizando os métodos da etnografia antropológica. Sua abordagem é interessante para pensar os encontros transculturais (*cross-cultural encounters*), encontros estes que, mesmo sendo heterogêneos e desiguais, podem desencadear novos arranjos de cultura e poder (idem: 5).

O musicar, como já foi demonstrado em diversos estudos, é um contexto rico para a investigação de conexões e encontros com agentes internos e externos de uma localidade (ver, por exemplo, AGNEW 2013, FELD 1994, STOKES 1997, entre muitos outros). São raros os casos de ameríndios brasileiros, por exemplo, que não tenham relações mais ou menos intensas com as cidades situadas nos entornos das aldeias. Em alguns contextos, isto vêm produzindo novas práticas de ouvir, dançar e até compor e interpretar músicas com forte influência urbana, na medida em que os jovens das aldeias passam a frequentar salões de forró e brega nas cidades e também a adquirir apetrechos tecnológicos industrializados para a produção e reprodução da música. A articulação das diversas conexões que convergem nas aldeias está criando novas práticas do musicar, conforme jovens indígenas justapõe sonoridades, instrumentos, danças, gêneros aprendidos através do convívio ritual em suas comunidades àqueles vivenciados durante as incursões à cidade e na internet.

Vários - se não todos - os estilos musicais discutidos até agora poderiam ser caracterizados como híbridos. O hibridismo é uma das evidências mais concretas de encontros e fluxos na esfera musical. É também traço *sine qua non* para que um estilo musical seja compreendido como brasileiro, dados os discursos em torno da construção da brasilidade

desenvolvidos nas primeiras décadas do século 20 (ORTIZ 1986, PARANHOS 2015, REILY 2000). A história da modinha, por exemplo, é narrada frequentemente justamente em termos de fluxos e encontros: ela teria chegado ao Brasil com os portugueses, onde encontrou tradições africanas; retornou a Lisboa em meados do século XVIII já como “modinha brasileira”, para retornar novamente ao Brasil nos pianos trazidos pela corte de Dom João VI e se instalar nos salões de famílias respeitadas, junto com o lundu-canção, com o qual veio a se confundir. Esta trajetória, inventada ou não, foi marcada por fricções que realçam suas vitórias. Como relata José Ramos Tinhorão (1990), a modinha brasileira de Domingos Caldas Barbosa foi considerada uma ameaça aos bons costumes da burguesia portuguesa oitocentista, sendo ela “a tafularia do amor, a meiguice do Brazil, e em geral a molleza americana”, de acordo com António Ribeiro dos Santos (*apud* TINHORÃO 1990: 93); mesmo assim, Caldas Barbosa fazia muito sucesso e era convidado de honra nos saraus do Reino. No Segundo Império, as infiltrações do lundu, dança de negros, nos salões aristocráticos, disfarçado de modinha, foram tema de debates acirrados. Vale lembrar que é a partir de encontros localizados que Hermano Vianna conta a história do samba (1995), uma narrativa repleta de fricções, algumas criativas, outras não.

O *country*, tão popular em Milton Keynes nos anos de 1980, surgiu no sul dos Estados Unidos no início do século 20, tornado emblema musical da cidade de Nashville (PETERSON 1997), emblema este que é hoje exportado para o mundo através de grandes campanhas de marketing (apesar de, como a *música sertaneja*, carregar marcas de fricções devido às suas origens “caipiras” [*hill-billy*]). O *country and western* pode ter surgido no sul dos Estados Unidos, mas hoje tem adeptos em muitas partes do mundo, podendo ser considerado uma forma musical globalizada. Em Milton Keynes fazia parte de um “movimento”, movimento este que tinha um perfil próprio, adaptado às especificidades de uma cidade inglesa nas últimas décadas do século 20. O evento regular central do movimento ocorria a cada duas semanas num clube que, nas outras noites, promovia outros estilos musicais; as bandas *country* se especializavam em tocar “covers” dos “clássicos” do gênero, posto que os músicos “autênticos” do *country* seriam americanos, cabendo a eles criarem o repertório; boa parte dos músicos envolvidos não se consideravam músicos profissionais, tendo empregos diurnos sem ligação alguma com a música; a plateia era formada predominantemente por famílias, sendo que muitas pessoas vinham ao clube com trajes *country*, como chapéu de *cowboy*, botas, esporas, calça jeans, camisa xadrez e demais adereços, vestimentas (ou fantasias) reservadas apenas para estes eventos “carnavalizados”.

Ao formar um público em Milton Keynes, o *country* se “localizou”, isto é, assumiu características da nova localidade em que se instalou, ou, como diria Roland Robertson (1992), “glocalizou”-se, por ter localizado uma forma estética globalizada.

Vive-se hoje - como talvez sempre se viveu - num mundo conectado, num mundo de múltiplos encontros onde a esfera social está em constante transformação. No entanto, a visão que se tem - a única que se pode ter - deste universo amplo, abrangendo o ambiente imediato, o regional, o nacional, o transnacional e o global, permanece situada (GEERTZ, 1992); ela se forma nos encontros localizados que marcam a trajetória da vida em ambientes reais, por onde transitam pessoas e outros entes, animais e plantas bem como discursos, ideologias, teologias, cosmologias, tecnologias, objetos, imaginários, anseios, projetos, estéticas, cores, sonoridades - as coisas da vida, enfim. Devido às suas conexões, as fronteiras do local estão permanentemente se deslocando, desafiando as tentativas acadêmicas em defini-las. Procurou-se aqui esboçar algumas das propostas acadêmicas para confrontar o desafio de identificar as maneiras com que as pessoas buscam se situar num mundo complexo e conectado, propostas que abrangem a geopolítica e suas escalas geográficas, a construção social do espaço, o imaginário, fluxos, convergências e encontros, relações de poder e controle, entre outros temas. Vemos, nestas propostas, pontos de partida para os debates a serem travados no decorrer do projeto temático.

1.4) O Musicar Local

O musicar é sempre um ato situado; é, portanto, sempre local. Se, por um lado, toda pesquisa sobre música seria, então, de alguma forma, um estudo do musicar local, por outro, estudos conscientemente concebidos como tal buscam chamar atenção para o papel do musicar, seja ele qual for, na articulação do local. Localidades, como vimos, são contextos dinâmicos; são pontos de encontros contínuos entre pessoas, ideias, práticas, tecnologias, objetos que vão convergindo no local ao longo do tempo. Levando-se este dinamismo e complexidade em conta, a investigação do musicar local objetiva demonstrar os processos na formação do perfil das localidades através da história das conexões que convergiram e convergem nela e dos encontros e fricções promovidos no decorrer dos encontros, seja sua abrangência regional, nacional ou transnacional. O projeto, portanto, volta-se para a investigação da relação entre o musicar e a localidade a partir das práticas situadas de pessoas envolvidas em atividades musicais, vendo estes eventos como indicadores das formas como

os *musicantes* compreendem o ambiente em que vivem e sua posição nele, e como se utilizam do musicar para constituir espaços de sociabilidade e segurança moral.

1.5) Eixos temáticos e equipe

O projeto organiza-se em torno de quatro eixos temáticos, definidos a partir das reflexões teóricas elaboradas acima. São eles:

O musicar e a produção da localidade

Localidades, encontros e conexões no musicar local

Aprendizagem, transmissão e preparação

Tecnologias do musicar local

Os pesquisadores da equipe, abaixo listados, desenvolverão suas pesquisas individuais em um ou mais eixos temáticos, colaborando também para a construção de uma reflexão coletiva.

Coordenadora:

Suzel Reily (UNICAMP)

Pesquisadoras Principais

Flavia Camargo Toni (USP)

Rose Satiko Gitirana Hikiji (USP)

Pesquisadores Associados

Alice Martins Villela Pinto (USP)

Andre C. Paula Bueno (USP)

Danilo Paiva Ramos (USP)

Edson Tosta Matarezzio Filho (USP)

Érica Giesbrecht (USP)

Estêvão Amaro dos Reis (UNICAMP)

Ewelter de Siqueira e Rocha (UECE)

Jasper Chalcraft (University of Sussex)

Lenita Waldige Mendes Nogueira (UNICAMP)

Marcos Câmara de Castro (USP)

Marcus Vinicius S. R. M. de Almeida (UNICAMP)

Pedro Paulo Salles (USP)

Priscilla Barrak Ermel (USP)

Pesquisadores pós-graduandos

Eduardo Sato (USP - Mestrando)

Gabriel Alamino Iglesias Martins (UNICAMP - Mestrando)

Guilhermina Maria Lopes de Carvalho (UNICAMP - Doutoranda)

Hellen Pimentel (UNICAMP – Doutoranda)

Juliana Soares C. Silva (UNICAMP - Mestranda)

Klaus Wernet (USP - Doutorando)

Paola Lappicy (USP - Mestranda)

Paulo Menotti Del Picchia (USP - Doutorando)

Priscila Maria Ribeiro Buzzi (USP - Mestranda)

Renan Moretti Bertho (UNICAMP - Mestre)

Thiago Haruo Santos (USP - Mestrando)

Apoio Técnico

Ricardo Dionísio (USP)

1.5.1) O musicar e a produção da localidade. Como vimos, para Appadurai (1996), a localidade é concebida como uma propriedade da vida social; é uma estrutura de sentimentos produzida e reproduzida por um grupo situado para garantir um espaço onde possa viver, produzir e reproduzir-se num ambiente de segurança moral. Como Appadurai vê a produção da localidade como um dos papéis centrais de cerimônias e rituais, contextos que são frequentemente impulsionados por música e sonoridades, este eixo se voltará para a investigação de como práticas musicais, em tais contextos, contribuem para a produção da localidade.

De uma perspectiva, todos os projetos individuais abordam esta questão de alguma forma. Contudo, os estudos voltados para as sociedades ameríndias, particularmente os de Edson Tosta Matarezo Filho, Danilo Paiva Ramos e Pedro Paulo Salles, que visam análises de rituais, poderão trazer indicações sobre como o musicar se articula ao modo como estes grupos situados compreendem o ambiente em que vivem e como este universo sustenta seus

habitantes. Em particular, investigarão o musicar ritual, enfocando as experiências rituais e sua capacidade de produzir as estruturas de sentimento que mantém o comprometimento dos participantes com a aldeia e o universo total em que se situa. O projeto de Edson Matarezio enfoca o musicar da Festa da Moça Nova, o ritual de iniciação feminina dos ticuna. No musicar desta festa, as “peles” de objetos e pessoas se transformam, definindo e redefinindo as posições e condições do mundo, produzindo e reconfigurando a localidade. A pesquisa de Danilo Paiva Ramos enfoca os cantos *kapiwaiá* (gênero poético-musical), o repertório xamânico hup, que, assim como os encantamentos xamânicos, articula concepções hup da localidade, na medida em que traçam itinerários de interação com feras, espíritos, ancestrais e seres que habitam as diversas casas florestais, celestes e subterrâneas. Pedro Paulo Salles investiga as inter-relações entre as agências das flautas de bambu *Iyamaka* dos índios Paresi-Haliti e suas diversas localidades musicais, para compreender de que maneira estas localidades e seus musicares construíram as diversas agências destas flautas e de suas sonoridades. No contexto de uma sociedade auto-sustentável, o projeto de Gabriel Iglesias Martins aproxima-se destes estudos ameríndios na medida em que também se interessa pelo fazer musical como força mantenedora de laços comunitários, dentro e fora dos rituais. Sua pesquisa busca relacionar o musicar praticado em comunidades da “Doze Tribos: a comunidade de Israel” com o aprendizado de comportamentos requeridos para o alcance da plenitude de convivência entre os participantes, princípio formador das próprias comunidades locais.

Outros projetos envolvendo a produção da localidade poderiam ser entendidos como projetos *para* a comunidade, foco do trabalho de Ruth Finnegan, na sua constatação do papel central do musicar comunitário como instrumento na organização da vida social. Por todo o mundo, a música anima os rituais religiosos, ritos de passagem (iniciações, casamentos, funerais, etc.), festas religiosas e celebrações anuais (Natal, Semana Santa, colheitas, etc.), eventos cívicos, paradas e procissões, vida noturna, movimentos sociais, festas familiares e assim por diante. Não surpreende, portanto, que tantos músicos locais vejam suas atividades como “serviço para a comunidade”. Este eixo, portanto, também enfoca o musicar em eventos sociais, olhando particularmente ao conceito de “serviço” musical e como é compreendido pelos musicantes cujas atividades se centram em “servir” suas comunidades musicalmente. Aborda também os compromissos que a comunidade assume em relação aos “seus músicos”. Priscila Maria Ribeiro Buzzi, por exemplo, irá investigar uma folia de reis paulista que anda de casa em casa levando a bênção dos Reis Magos às famílias de sua comunidade. Juliana

Soares Costa Silva investigará a Banda da Lapa, documentando como suas práticas estreitam os laços da banda com a comunidade que serve, tema muito presente também na proposta de Suzel Reily e Lenita Nogueira, na investigação das bandas de música comunitárias na região de Campinas. De modo análogo, Marcos Câmara, que investiga as atividades de um coral masculino na cidade de Nancy, França, pretende criar um documentário a partir de filmagem feitas em 2012-2013, onde mostrará os processos de sociabilidade no interior do coro e seu papel na vida social mais ampla da comunidade em que atua.

As práticas musicais dos imigrantes e refugiados africanos em São Paulo, estudadas por Rose Satiko Hikiji e Jasper Chalcraft, também podem ser pensadas a partir deste viés. Cabe perguntar que “comunidade” é esta construída pela prática musical, como ela se sobrepõe a outros espaços identitários e de socialidade que marcam a experiência destes africanos no Brasil, e como os músicos pensam sua atuação *para* a comunidade dos africanos residentes em São Paulo.

1.5.2) Localidade, encontros e conexões no musicar local. Este eixo visa identificar como localidades são construídas através do musicar e como o musicar, por sua vez, é construído pelas localidades. Por um lado, documentará os discursos locais referentes a suas práticas, mas também, seguindo Massey e Tsing, procurará compreender como conexões e encontros situados convergiram para criarem os perfis das localidades em que se musica. Buscaremos, neste eixo, portanto, entender como espaços transitados são compreendidos musicalmente por aqueles que neles transitam e como as práticas musicais na localidade contribuem para a organização da vida social destas pessoas, estejam elas envolvidas diretamente ou não na produção das sonoridades do espaço.

O trânsito contínuo por espaços acaba por promover a incorporação de saberes referente às suas sonoridades e à associação delas com determinadas localidades. Questões desta natureza estão presentes na pesquisa de Paola Lappicy, que investigará o musicar de catadores de lixo em São Paulo no decorrer de suas jornadas de trabalho. Flávia Toni busca entender de que forma Mário de Andrade interagia nas práticas de musicar, considerando a esfera de ação do pesquisador de campo e de gabinete. Para tanto, o estudo enfocará as diferenças nas práticas do boi no Norte e Nordeste. A “emblemática” musical de uma localidade e a criação de uma “sonoridade local” (COHEN 1994) são temas a serem abordados nas pesquisas de Suzel Reily e Lenita Nogueira em Campinas, particularmente em relação ao uso de Carlos Gomes na mediação de formas diversas do musicar na cidade. André

Bueno trabalhará com material audiovisual coletado ao longo de mais de 20 anos entre grupos populares do Brasil, para mostrar como estes utilizam suas atividades musicais para criar espaços para suas vozes e sonoridades em localidades onde, no dia a dia da vida social, são marginalizados. A partir de uma etnografia de bailes funk, Paulo Menotti procurará compreender como estes eventos organizam seus participantes, criando concepções de localidade enquanto também criam a localidade. Hellem Pimentel, por sua vez, estudará as atividades de um grupo de teatro musical de Barbacena, cujas atividades envolvem a coleta de material para suas peças, nas redondezas de Barbacena, para então desenvolver apresentações para sua cidade. Rose Satiko e Jasper Chalcraft abordam a construção de uma geografia específica dada pela presença recente dos imigrantes africanos na cidade de São Paulo, marcada também pelos espaços de encontro entorno do fazer musical destes imigrantes, temas também presentes na proposta de Thiago Haruo Santos.

Como vimos, sonoridades locais emergem de encontros e conexões complexas de uma localidade com outras localidades, sejam eles conexões regionais, nacionais ou transnacionais/globais. Vários pesquisadores estarão envolvidos em projetos que documentam os encontros e as conexões que contribuíram para a formação de esferas de musicar local. Eduardo Tadafumi Sato pretende investigar como a música europeia era recebida em São Paulo nas suas estreias nas primeiras décadas do século XX. Renan Moretti Bertho, por sua vez, buscará compreender os processos de localização do choro, uma forma musical associada ao Rio de Janeiro do início do século XX que, seguindo sua revitalização, tem se tornado mediador de interações musicais íntimas em diversas cidades do interior paulista. Os processos de localização também receberão foco na pesquisa de Alice Villela, que estudará como as relações entre os Asuriní do Xingu e seus Outros (espíritos e brancos) são produzidas no ato de musicar - tanto durante os rituais tradicionais, quanto nos bailes onde são tocadas músicas advindas da cidade (farró, brega, arrocha, etc). Érica Giesbrecht e Marcus Almeida lidam com a glocalização, mostrando como comunidades de prática locais passaram a incorporar práticas globalizadas (dança do ventre e jazz cigano), tornando-as parte da paisagem sonora de suas vidas.

O musicar é capaz de colocar pessoas em contato umas com as outras atravessando domínios físicos e virtuais. Instituições translocais como, por exemplo, festivais ou a internet, oferecem oportunidades para explorar como o musicar contribui para a construção de concepções de “localidade” que são temporárias ou imaginárias (CHALCRAFT, MAGAUDDA, 2011). Estas interações fornecem oportunidades para interrogar a dinâmica da

oposição local/global e as formas como a construção do lugar e do espaço podem ocorrer para além das concepções convencionais da geografia. É comum, por exemplo, que conjuntos musicais locais representem suas localidades em eventos fora de suas cidades, sendo inclusive a oportunidade de viajar um dos atrativos de participar do conjunto. Como mostra o trabalho de Gordon Ramsey (2013), estas viagens “liminares” (TURNER 1969) constituem-se em contextos de intensa sociabilidade. Os pesquisadores envolvidos na documentação de conjuntos comunitários, como corais, bandas de música e festivais, como Juliana Soares, Marcos Câmara, Estevão Amaro dos Reis, entre outros, participarão destas viagens, documentando a sociabilidade destes contextos liminares, mas também os discursos que emergem delas. Hellem Pimentel, por exemplo, constatou que o grupo de teatro que estudará leva suas peças para outras partes do Brasil e do mundo, onde introduz a cultura de Barbacena a públicos mais amplos. A pesquisa de Pedro Paulo Salles também engloba uma discussão da presença das flautas paresi-haliti fora da aldeia.

Localidades imaginadas também serão exploradas, como no projeto de Ewelter Rocha, que examinará o repertório musical genericamente rotulado de “brega” para compreender como seu musicar, que envolve desde a escuta de gravações até a apreciação de performances ao vivo, propicia a seus fãs adentrar uma experiência de alto potencial afetivo ativada, sobretudo, por um sentimento romântico, de caráter predominantemente nostálgico. Imaginários cosmopolitas também permeiam muitos trabalhos a serem desenvolvidos neste eixo, um traço presente nos estudos envolvendo gêneros glocalizados. As propostas voltadas a esse tema sugerem que os modos como as pessoas constroem seus imaginários cosmopolitas se fundamentam nas especificidades de suas condições locais e aspirações. O musicar cria oportunidades de vivenciar este imaginário, sendo que, simultaneamente cria suas próprias práticas locais. Isto se torna particularmente evidente nas formas locais de interação transnacional da internet, onde “localidades” virtuais são forjadas, conectando pessoas com interesses comuns situadas em diversas partes do mundo. A investigação do musicar virtual está presente nos projetos de Paulo Menotti, que acompanhará as interações *online* de funkeiros.

Os temas deste eixo convergem de forma particularmente interessante na pesquisa de Klaus Wernet entre bandas Guaranis. Os grupos Guaranis executam diversos gêneros de música popular como, forró, rap, pop, sertanejo e romântico, além de atuarem em múltiplas localidades, englobando a comunidade imediata bem como estúdios de gravação. Mas também se estendem para espaços de apresentações distantes, como centros culturais e casas de shows, onde estes coletivos entram em contato com outros artistas, produtores e tomam

conhecimento da existência de leis de incentivo a cultura. Neste contexto, a internet propicia uma intensificação nas redes de relações destes artistas.

1.5.3) Aprendizado, transmissão, preparação. Neste eixo, o foco recai sobre comunidades de prática associadas a diferentes trilhas do musicar local. Trata-se, portanto, da investigação dos processos de negociações entre musicantes, através dos quais as trilhas se forjam e definem como transmitir suas práticas e promover sua incorporação entre seus membros. Embora o musicar seja uma capacidade inata de todos os seres humanos, habilidades musicais precisam ser desenvolvidas para que sejam operacionais (INGOLD 2000). Assim, por todo o mundo há esferas para o treinamento e consolidação de habilidades musicais. No decorrer da aquisição dessas habilidades, o aprendiz não só assimila, mas incorpora um saber que lhe permite musicar e, junto com esse saber, também adquire conhecimento sobre o contexto do aprendizado e do ensino, englobando os participantes e seus papéis; sobre a estrutura da “aula” e das instituições do ensino; sobre os comportamentos associados a esse contexto; sobre os discursos e ideologias que sustentam o sistema musical sendo assimilado; sobre as redes de relações em que a atividade musical se situa, entre muitas outras esferas de conhecimento (HIKIJ, 2006). Este domínio, portanto, tem papel importante nos processos de produção da localidade e das formas com que a música contribui para a sustentação destes processos. Explora o leque de sistemas de ensino e aprendizado da música em nível local, investigando também as formas como o aprendizado, num sentido amplo, é consolidado através da prática e de ensaios, tanto em contextos informais quanto formais.

O projeto de Danilo Paiva Ramos, por exemplo, pretende investigar o aprendizado e execução dos cantos *kapiwaiá* (gênero poético-musical) pelos jovens Hupd’äh, aprendizado através do qual adquirem habilidades xamânicas e conhecimento cultural para transitarem nos espaços locais bem como em espaços não-indígenas. Erica Giesbrecht documentará aulas de dança do ventre em cidades brasileiras, mostrando como o treino de movimentos em que se aprende a “ouvir” sonoridades novas com o corpo contribui para a redefinição de localidades e imaginários. Por sua vez, Guilhermina Lopes de Carvalho investigará os projetos didáticos do compositor português Fernando Lopes-Graça e seu desenvolvimento de um repertório para corais amadores a partir de material folclórico, colhido predominante, mas não exclusivamente, em Portugal. Trata-se, então, de uma pesquisa que visa produzir conceitos de localidade dentro de um projeto nacionalista. Outros projetos, como os de Marcos Câmara, Juliana Soares, André Bueno, Hellem Pimentel, entre outros, possibilitarão a investigação de ensaios de conjuntos comunitários, vendo o seu papel na sociabilidade dos

participantes e as implicações disto para as comunidades para as quais prestam serviços.

1.5.4) Tecnologias do musicar local

Para Appadurai (1996), as “tecnologias da interatividade” tem papel central na produção das estruturas de sentimento que ligam pessoas a suas vizinhanças. Este eixo explora tecnologias de interatividade em contextos de musicar local, compreendendo essas tecnologias de forma ampla, englobando saberes, corporalidades, objetos, mídias, imaginários. Com efeito, lidamos, neste eixo, com técnicas e habilidades no fazer e no uso de produtos culturais, isto é, com os modos através dos quais se forja a interatividade. Como argumenta Bryan Pfaffenberger (1988), a tecnologia é um fenômeno fundamentalmente social; articula as concepções da natureza das coisas e das formas como são incorporadas no dia-a-dia da vida das pessoas e de grupos sociais. Para Tim Ingold (1997), a tecnologia está embutida nas relações sociais, fazendo parte inerente da vida social. Ou, como diz Marcia-Anne Dobres (2000), a tecnologia não é uma coisa, mas um processo, um processo inacabado, por meio do qual as pessoas forjam suas condições de vida.

Este projeto se estrutura em torno de uma tecnologia de interatividade: a música. Inúmeros estudos etnográficos sugerem que a música promove sociabilidade, tanto que Finnegan a viu como um veículo privilegiado para a organização da vida social contemporânea. Os projetos de Alice Villela e Klaus Wernet, em particular, se voltam para as formas como o musicar articula relações sociais, através de investigações de como a introdução de novos estilos musicais entre grupos ameríndios estão afetando as relações entre os membros das aldeias e outros grupos das redondezas. Rose Satiko e Jasper Chalcraft bem como Thiago Haruo Santo documentarão as performances de músicos imigrantes como uma tecnologia de interatividade voltada para a construção de espaço para suas comunidades no Brasil.

Embora Finnegan tenha constatado o papel da música na socialidade de Milton Keynes, ela não se deteve em compreender como a música enquanto música teria este potencial. Este é, contudo, um questionamento corrente na etnomusicologia, talvez iniciada por John Blacking: como a música, dadas as características que tem, opera como uma tecnologia de interatividade? Ao construir sua concepção de uma antropologia musical, Anthony Seeger (2015) estabeleceu duas perguntas para nortear a pesquisa: 1) o que estão fazendo e (2) por que fazem desta maneira? Como propôs Tia DeNora (2000), adotando perspectivas desenvolvidas por James J. Gibson (1986), a música é utilizada no cotidiano por agentes, a partir das potencialidades (*affordances*) que estes encontram nela: há música que se

presta para dançar; música que se presta para demonstrar habilidades especiais; música boa para relaxar etc. Os projetos voltados para conjuntos comunitários, como, por exemplo, os de Juliana Soares, Marcos Câmara e Flávia Toni, identificarão como os repertórios dos grupos investigados contribuem para a produção da sociabilidade entre participantes. A relação entre a sociabilidade e as potencialidades musicais também tem presença forte nos estudos de Renan Moretti Bertho e Marcus Almeida, cujos repertórios requerem treinamento prévio para permitir a participação enquanto músico; ou seja, estas tecnologias de interatividade exigem compromisso e engajamento especial.

As tecnologias de interatividade do musicar transcendem as esferas da performance musical. Muitas tradições musicais fazem uso de objetos materiais reconhecíveis, como instrumentos musicais, partituras, uniformes/fantasia, acessórios, artigos que precisam ser adquiridos pelos musicantes de alguma forma, ligando-os a outros agentes. Ao dar atenção a estes aspectos do musicar, cria-se um meio de acessar conexões nestes mundos artísticos. O estudo dos processos de emblematização musical de Campinas, por exemplo, documentará as tecnologias de interatividade fundamentadas na figura de Carlos Gomes que marcam localidades diversas na cidade, incluindo arquitetura, mapas, monumentos, narrativas, livros, filmes etc. A articulação deste conjunto de artefatos e registros pode definir identidades, gostos, hierarquias, trabalhos, entre outros aspectos da vida social.

Os processos de registro de sonoridades e práticas musicais também geram tecnologias de interatividade, cada um com potencialidades próprias. Esta questão norteou a orientação conhecida como a “produção da cultura” (PETERSON e ANAND 2004), cuja argumentação central propõe que os elementos simbólicos da cultura são forjados pelo sistema em que se inserem. Estes pesquisadores mostraram como facetas da produção, como a tecnologia, podem sofrer alterações, afetando os produtos culturais. Vários estudos previstos no temático investigarão as tecnologias envolvidas no musicar, como formas de gravação musical, reprodução sonora e disseminação. A pesquisa de Priscilla Ermel, por exemplo, discutirá os processos de gravação nos anos oitenta e suas implicações para a escuta musical e a sociabilidade no domínio da produção de gravações analógicas. O projeto de Paulo Menotti del Pichia prevê a análise das tecnologias envolvidas na produção do funk nas periferias de São Paulo: estúdios caseiros, pen drives, carros com sons potentes, MCs e DJs são alguns dos agentes (humanos e não-humanos) envolvidos na produção musical.

As tecnologias de documentação também receberão atenção neste eixo, como, por exemplo, nas pesquisas de Flávia Toni, que trabalhará visando, entre outros, a edição de um manuscrito para recuperar, tanto o fazer de campo quanto o de gabinete a partir dos diários de

Mário de Andrade, bem como das crônicas para o *Diário Nacional* e das fotografias.

A pesquisa de universos musicais pode apropriar-se do audiovisual de formas diversas. O registro de imagens e sons é uma forma de coleta de informações bastante utilizada na etnomusicologia. Em um artigo publicado em 1976, na revista *Ethnomusicology*, Steve Feld (2016) fala do "interesse recente" despertado pelo "uso do filme como meio de apresentação e pesquisa em etnomusicologia", mas alerta para uma certa "confusão" sobre o que torna o filme interessante. Feld alerta para o risco de se tomar as imagens como "reais", ignorando os procedimentos da linguagem cinematográfica, como "tipos de seleção", propósitos dos realizadores, etc.

O filme etnográfico implica a construção de narrativas a partir de registros audiovisuais. Para o filme, performances são, por vezes, criadas. São diversas as mediações entre pesquisador-realizador e sujeitos-performers necessárias para a realização de um filme-pesquisa (Hikiji, 2009; Hikiji, Caffé, 2013). A relação entre pesquisa etnomusicológica e o filme etnográfico será tema de discussões dos pesquisadores do projeto, em especial, a partir das pesquisas que vem sendo desenvolvidas junto ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP.

2) Resultados esperados

O projeto prevê a realização de pesquisas individuais e discussões coletivas que resultarão em: artigos em periódicos, coletâneas, apresentações em eventos científicos, organização de simpósios internacionais, filmes etnográficos, produções em hipermídia, organização de eventos musicais, minicursos e oficinas.

PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA

Quanto à Produção Bibliográfica, além dos resultados planejados na esfera de cada pesquisa individual, há trabalhos compartilhados como dossiês para revistas especializadas com artigos dos diversos membros da equipe.

- Publicação de uma coletânea de trabalhos;
- Aproximadamente 30 artigos para revistas;
- Dois números temáticos de revistas.

SIMPÓSIOS INTERNACIONAIS E MINICURSOS (Pesquisador responsável: Flávia Toni)

Serão realizados dois simpósios internacionais ao longo dos quatro anos do projeto e até oito minicursos (um por semestre).

Entre os possíveis convidados de instituições estrangeiras para os eventos listamos:

- Alexandrine Boudreault Fournier, da University of Victoria (Canadá) - especialista em antropologia visual e sonora, pesquisa música em Cuba, e é realizadora de filmes etnográficos.
- Anthony Seeger, UCLA (EUA) - antropólogo/etnomusicólogo, especialista da música indígena brasileira, patrimônio imaterial, museologia, entre outros temas de interesse para o projeto.
- Caroline Bithell, University of Manchester (UK) - etnomusicóloga, pesquisa transcultural de corais locais (Inglaterra, País de Gales, Corsica, Georgia).
- Fiona Magowan, Queen's University Belfast (UK), antropóloga musical, especialista em música aborígine, incluindo estudos sobre seus encontros transculturais na música popular e música missionária.
- Ioannis Tsioulakis, Queen's University Belfast (UK) - etnomusicólogo, pesquisa músicos profissionais em Atenas, co-diretor do projeto "Local Musicking: cross-cultural perspectives" (2014-2015).
- Jasper Chalcraft, University of Sussex (UK) - antropólogo africanista, desenvolve pesquisas sobre World Music, festivais e diásporas musicais.
- Jonathan McIntosh, Monash University (Australia) - etnomusicólogo, pesquisa gamelões e grupos de dança comunitários balineses.
- Katherine Brucher, DePaul University (EUA) - etnomusicóloga, pesquisa bandas de música comunitárias em Portugal e nos Estados Unidos.
- Katherine Zeserson (UK). Foi uma das diretoras fundadoras do Sage Gateshead, aclamado programa de Ensino e Participação. Especialista em educação musical, desenvolveu projetos reconhecidos internacionalmente envolvendo comunidade, educação e sociedade.
- Kay Kaufman Shelemay, Harvard University (EUA) - etnomusicóloga, pesquisadora de "música local" nos Estados Unidos e autora de um texto chave referente à música e comunidade.
- Maria do Rosário Pestana, Universidade de Aveiro (Portugal) - etnomusicóloga, responsável pelos projetos: "A música no meio" (corais locais) e "Nossa música" (bandas de música locais).
- Martin Clayton, Durham University (UK) - etnomusicólogo, extensa pesquisa sobre a interação no musicar coletivo, treinamento (*entrainment*) e sociabilidade musical.

- Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Universidade Nova de Lisboa (Portugal) - etnomusicóloga, coordenadora de projetos envolvendo a música local portuguesa
- Shuhei Hosokawa, Nichibunken (Japão) - etnomusicólogo, especialista em história cultural nipo-brasileira (literatura, cinema e música).
- Tiago de Oliveira Pinto, The Liszt School of Music Weimar (Alemanha) - etnomusicólogo, trabalho de pesquisa focaliza comunidades musicais afro-brasileiras.
- Thomas Turino, University of Illinois (EUA) - etnomusicólogo, extensa pesquisa sobre musical local no Peru, Zimbábue e Estados Unidos.

Entre os possíveis convidados brasileiros, estão:

- Acácio Piedade, Universidade Federal de Santa Catarina;
- Alberto Ikeda, Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo;
- Angela Lühning, Universidade Federal da Bahia;
- Carlos Sandroni, Universidade Federal de Pernambuco;
- Edilberto José de Macedo Fonseca, Universidade Federal Fluminense;
- Elizabeth Lucas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul;
- Eurides dos Santos, Universidade Federal da Paraíba;
- Glaura Lucas, Universidade Federal de Minas Gerais;
- Heloisa Valente, Universidade Paulista;
- Hugo Ribeiro, Universidade de Brasília;
- Jean Joubert Freitas Mendes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte;
- José Alberto Salgado, Universidade Federal do Rio de Janeiro;
- José Jorge de Carvalho, Universidade de Brasília;
- Martha Ulhôa, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro;
- Paulo Dias, Associação Cultural Cachuera! (SP);
- Rafael José de Menezes Bastos, Universidade Federal de Santa Catarina;
- Reginaldo Braga, Universidade Federal do Rio Grande do Sul;
- Samuel Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro;
- Wilson Trajano Filho, Universidade de Brasília.

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E HIPERMÍDIAS (Pesquisador responsável: Rose Satiko Hikiji)

Uma das propostas deste projeto é a pesquisa sobre o uso de recursos audiovisuais e hipermediáticos para o registro e construção de narrativas etnográficas. A equipe contará com

a infraestrutura e pessoal do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), coordenado por Rose Satiko Hikiji, pesquisadora principal deste projeto, para o apoio ao desenvolvimento de registros, filmes etnográficos e outras narrativas audiovisuais e em hipermídia. O conhecimento acumulado nesta área, em cerca de 20 anos de pesquisas desenvolvidas junto ao LISA-USP, muitas delas resultantes de quatro projetos temáticos apoiados pela FAPESP desde 1998, será também compartilhado com os novos centros envolvidos neste novo temático, o Instituto de Artes da Unicamp e o IEB-USP.

Como resultado, prevemos a realização de ao menos 10 filmes etnográficos em curta, média e longa-metragem; plataformas em hipermídia; webdocumentários e repositórios de conteúdo audiovisual em diversos formatos.

CONCERTOS DE MÚSICA LOCAL (Pesquisadores responsáveis: André Bueno, Érica Giesbrecht, Priscilla Ermel)

O projeto prevê atividades práticas de fazer musical, na forma de oficinas e organização de concertos de música local. Planejamos pelo menos dois concertos de música local que ocorrerão no segundo semestre do segundo e quarto anos do projeto. Os participantes nestes eventos incluirão pesquisadores do projeto, conjuntos pesquisados e outros grupos comunitários associados aos departamentos associados ao temático, como o Departamento de Música da Unicamp, o Departamento de Antropologia e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

3) Desafios científicos e tecnológicos e os meios e métodos para superá-los:

A etnomusicologia é uma área que tem se consolidado no Brasil graças ao trabalho de pesquisadores (etnomusicólogos, músicos e antropólogos), que se organizam em grupos de pesquisa e associações, promovem e participam de eventos científicos no país e no exterior. Entretanto, em São Paulo, e em especial nas duas universidades estaduais paulistas envolvidas neste projeto (Unicamp e USP), a área ainda dá seus primeiros passos. Após alguns cursos oferecidos pelos professores Tiago de Oliveira Pinto e Kasadi Wa Mukuna, no início dos anos 2000, o Departamento de Antropologia da USP contou apenas com um curso optativo esporádico oferecido por Rose Satiko Hikiji, intitulado Antropologia e Música, oferecido em 2012 (em parceria com Marcos Câmara de Castro e Pedro Paulo Salles, e com a participação de Flávia Toni e Walter Garcia), 2013 e em 2016. Rose Satiko tem orientado e supervisionado alguns trabalhos em etnomusicologia (IC, mestrado, doutorado e pós-doutorado), mas divide

sua atuação entre esta área e a Antropologia Visual.

Flávia Toni pertence a dois Programas de Pós-Graduação, um no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes - “Musicologia/Etnomusicologia” - e no Instituto de Estudos Brasileiros, interdisciplinar, “Brasil, a realidade da criação, a criação da realidade”. A associação dos dois Programas com o Departamento de Antropologia da USP e o Instituto de Artes da Unicamp, através da parceria com Suzel Reilly, potencializará tanto o recente Programa do IEB, quanto o recém reformulado Programa do Departamento da ECA/USP.

Após quase de 25 anos de atuação junto a Queen’s University Belfast, Suzel Reilly assumiu em julho de 2015 a cadeira de titular em etnomusicologia no Departamento de Música da Unicamp. Sua vinda tem como objetivo implementar a área no IA e a parceria com o Departamento de Antropologia e IEB, na USP, é indicativa de nosso desejo de fortalecer este campo de pesquisa em São Paulo.

Neste sentido, um primeiro desafio que se coloca para este projeto é a implementação de uma dinâmica conjunta de discussões, para a formação de um vocabulário comum em torno de leituras da bibliografia em torno das questões do musicar local. Tal dinâmica contará com seminários quinzenais para discussão de bibliografia, filmografia e sessões de análise musical, que acontecerão na Unicamp e na USP.

Com três projetos temáticos na área da Antropologia Visual, o LISA - Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP vem desenvolvendo uma metodologia própria para a produção de registros audiovisuais e filmes etnográficos que resultam de pesquisa antropológica. Rose Satiko Hikiji, P.P. deste projeto, participou como pesquisadora associada destes projetos temáticos anteriores e pretende desenvolver junto ao presente projeto temático uma discussão sistemática em torno de questões metodológicas, conceituais e práticas em torno do fazer audiovisual na pesquisa etnomusicológica.

Além da visualização e análise da produção audiovisual no campo da etnomusicologia, contaremos com leituras, workshops técnicos e discussão sistemática da produção dos pesquisadores. Alguns dos projetos individuais deste temático preveem a realização audiovisual e serão acompanhados desde o início. Contaremos também com o apoio dos técnicos em audiovisual do LISA, assim como dos bolsistas de Treinamento Técnico previstos para este projeto.

Por fim, para fortalecer a formação dos pesquisadores com relação à diversidade das práticas musicais locais, o projeto prevê a realização de workshops e concertos de música local. Especialistas em saberes musicais locais, assim como os próprios mestres destes

gêneros poderão oferecer oficinas, aulas e realizar performances para o grupo de pesquisadores. Alguns dos pesquisadores deste projeto temático, com mais experiência no intercâmbio com mestres “locais”, coordenarão estas atividades. Priscilla Ermel, André Bueno e Érica Giesbrecht serão alguns dos pesquisadores doutores responsáveis por esta área do Projeto Temático.

4) Cronograma:

| | | |
|----------------|--------------|--|
| Ano I | Meses 1 - 3 | Implementação do projeto: Reuniões com participantes para definir tarefas/atividades (2x) Edital para contratação de pós-doutores Início dos projetos individuais Lançamento do site do temático |
| | Meses 4 - 6 | Seminários quinzenais (8x) Minicurso I Introdução das primeiras iniciações científicas ligadas ao temático |
| | Meses 7 - 12 | Seminários e mesas redondas (8x) Painel em congresso Minicurso II Avaliação do andamento do projeto I |
| Ano II | Meses 1 - 6 | Seminários e mesas redondas (8x) Primeiras publicações de artigos Minicurso III |
| | Meses 7 - 12 | Seminários e mesas redondas (6x) Simpósio Internacional I Minicurso IV Concerto de Música Local I Avaliação do andamento do projeto II |
| Ano III | Meses 1 - 6 | Seminários e mesas redondas (8x) Minicurso V Painel em congresso |
| | Meses 7 - 12 | Seminários e mesas redondas (8x) |

| | | |
|---------------|--------------|---|
| | | Minicurso VI Dossiê em <i>Revista de Música Popular</i> Avaliação do andamento do projeto III |
| Ano IV | Meses 1 - 6 | Seminários e mesas-redondas (6x) Minicurso VII Concerto de Música Local II |
| | Meses 7 - 12 | Seminários e mesas-redondas (6x) Lançamento da coletânea Minicurso VIII Avaliação do andamento do projeto IV |
| Ano V | Meses 1 - 6 | Seminários e mesas-redondas (6x) Simpósio Internacional II Minicurso IX Concerto de Música Local III |
| | Meses 7 - 12 | Seminários e mesas-redondas (4x) Lançamento da coletânea Reunião de “Avaliação Final” do projeto |

5) Disseminação e avaliação:

No caso de artigos submetidos a periódicos e apresentações em eventos científicos, a própria avaliação entre pares será o meio de avaliação de nossa produção.

Os seminários internos e os simpósios internacionais serão momentos importantes de apresentação de pesquisas em andamento, bem como resultados parciais. Convidados brasileiros e estrangeiros serão chamados a comentar e discutir nossas pesquisas.

Filmes etnográficos produzidos durante o projeto serão encaminhados a festivais, o fórum privilegiado para discussão e avaliação deste tipo de produção acadêmica.

Como afirmamos anteriormente, prevemos a publicação de dossiês, coletâneas e a

organização de seminários e simpósios como meio de disseminação dos resultados aqui produzidos.

6) Outros apoios:

Nada a declarar

7) Bibliografia:

- AGNEW, Vanessa. “Encounter Music in Oceania: Cross-Cultural Musical Exchange in Eighteenth- and early Nineteenth-Century Voyage Accounts”. In P Bohlman (Org.), *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp., 183-201, 2013.
- ALMEIDA, Marcus Vinícius S. R. M. de. “O Jazz paulistano: um estudo da cena jazzística da cidade de São Paulo”. Tese de doutorado, Unicamp, 2016.
- APPADURAI, Arjun. “The Production of Locality”. In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-99, 1996.
- BARZ, Gregory. “‘We are from different ethnic groups, but we live here as one family’”: the musical performance of community in a Tanzanian *kwaya*”. In K Ahlquist, ed., *Chorus and Community*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. Pp. 19-44, 2006.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley/London: University of California Press, 1982.
- BECKER, Judith. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BLACKING, John. “Movement, Dance, Music and the Venda Girls' Initiation Cycle”. In P. Spencer, ed., *Society and the Dance*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 64-91, 1985.
- BLACKING, John. *Process and Product in Human Society* (Inaugural Lecture). Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1969.
- BRUCHER, Katherine; REILY, Suzel. “The World of Brass Bands”. In S Reily and K Brucher (org.), *Brass Bands of the World*. Aldershot: Ashgate. Pp. 1-31, 2013.
- BRUCHER, Katherine. “Composing Identity and Transposing Values in Portuguese Amateur Wind Bands”. In S Reily e K Brucher (Org.), *Brass Bands of the World*. Aldershot: Ashgate. Pp. 155-75, 2013.
- CHALCRAFT, J. e MAGAUDDA, P. “‘Space is the Place’: the Global Localities of the

- Sónar and WOMAD Music Festivals”. In, GIORGI, SASSATELI and DELANTY (eds). *Festivals and the Cultural Public Sphere*. London: Routledge. Pp. 173-89, 2011.
- COHEN, Sara. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- DOBRES, Marcia-Anne. *Technology and Social Agency*. Oxford: Blackwell, 2000.
- DeNORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- EISENTRAUT, Jochen. “Samba in Wales: making sense of adopted music”. *British Journal of Ethnomusicology* 10 (1): 85-106, 2001.
- FELD, Steven. “Aesthetics as Iconicity of Style (uptown title); or, (downtown title) ‘Lift-up-over-Sounding’: Getting into the Kaluli Groove”. In C Keil e S Feld (Org.), *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press. Pp. 109-50, 1994a.
- FELD, Steve. "Etnomusicologia e comunicação visual". In *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, n.1. São Paulo, 2016.
- FELD, Steven. “Notes on ‘World Beat’”. In C Keil e S Feld (Org.), *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press. Pp. 238-46, 1994b.
- FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- GEERTZ, Clifford. “‘Local Knowledge’ and its Limits: Some Obiter Dicta”. *The Yale Journal of Criticism*, 5(2): 129-35.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GELL, Alfred. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”. In J. Coote and S Shelton (Org), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- GIBSON, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1986.
- HIKIJI, Rose Satiko G. *A música e o risco*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 2006.
- HIKIJI, R.S.G. & CAFFÉ, C. “Filme como etnografia compartilhada: em campo, na ilha, no ar”. In: DAWSEY, J. C., HIKIJI, R. S. G., MONTEIRO, M. F. M., MULLER, R. *Antropologia e Performance: Ensaio Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome/FAPESP, .1. Pp. 504, 2013.
- HIKIJI, Rose Satiko G. "Vídeo, música e antropologia compartilhada: uma experiência intersubjetiva". In BARBOSA, A., CUNHA, E. T., HIKIJI, R. S. G: *Imagem-*

- Conhecimento*. Campinas: Papirus, vol. 1: 143-58, 2009.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (Org.). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1983.
- INGOLD, Tim. “Eight Themes in the Anthropology of Technology”. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*,. 41 (1): 106-38, 1997.
- INGOLD, Timothy. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.
- KIDDY, Elizabeth W. *Blacks of the Rosary: Memory and History in Minas Gerais, Brazil*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- LYSLOFF, Rene. Musical Community on the Internet: an on-line ethnography. *Cultural Anthropology*, 18 (2): 233-63, 2003.
- MASSEY, Doreen. “Questions of Locality”. *Geography* 78 (2): 142–49, 1993.
- MENEZES BASTOS, Rafael. “Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte”. *MANA* 13(2): 293-316, 2007.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964.
- NEVES, José Maria. *Música sacra mineira: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PARANHOS, Adalberto. “The Invention of Brazil as the Land of Samba: Sambistas and their Social Affirmation”. In M. T. de Ulhôa, C Azevedo and FTrota (org.), *Made in Brazil: Studies in Popular Music*. New York: Routledge. Pp. 17-29, 2015.
- PETERSON, Richard. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- PETERSON, Richard A. e ANAND, N. “The Production of Culture Perspective”. *Annual Review of Sociology*, 30: 311-34, 2004.
- PFaffenberger, Bryan. “Fetishised Objects and Humanised Nature: Towards an Anthropology of Technology”. *Man, New Series*, 23 (2):236-52, 1988.
- RAMSEY, Gordon. *Music, Emotion and Identity in Ulster Marching Bands*. Oxford: Peter Lang, 2011.
- RAMSEY, Gordon. “Playing Away: Liminality, Flow and Communitas in an Ulster Flute Band’s Visit to a Scottish Orange Parade”. In S Reily e K Brucher (Org.), *Brass Bands of the World*. Aldershot: Ashgate. Pp. 177-98, 2013.
- REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago:

- The University of Chicago Press, 2002.
- REILY, Suzel Ana. "Local Music Making and the Liturgical Renovation in Minas Gerais". In R & D (Orgs.) *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*, Oxford University Press. Pp. 315-39, 2016.
- REILY, Suzel Ana. "Introduction: Brazilian Musics, Brazilian Identities". *British Journal of Ethnomusicology*, 9 (1): 1-10, 2000.
- RIBEIRO, Hugo. *Da fúria a melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*. Aracaju: Fundação Oviedo Teixeira, 2010.
- ROBERTSON, Roland. 1992. *Globalization*. London: Sage.
- SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2015.
- SHAW, Lisa. *The Social History of the Brazilian Samba*. Aldershot: Ashgate, 1999.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.
- STOKES, Martin. "Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination". *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 3 (4): 673-91, 1997.
- TINHORAO, José Ramos. *História social da música brasileira*. Lisboa: Caminho da Música, 1990.
- TSING, Anna L. *Friction. An ethnography of global connection*. Princeton, Princeton University Press, 2005.
- TURNER, Victor. *The Ritual Process*. Harmondsworth: Pnguin Books, 1974.
- TURINO, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995
- WARNER, Holly. "Music Production and the Habitus of Listening". Dissertação de mestrado, Queen's University Belfast, 2012.
- WENGER, Etienne. *Communities of Practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.