

Corpo, bimusicalidade e emoções: Visando os caminhos de uma inteligência musical

Bernardo Rozo López¹

1. Um problema e quatro figuras musicais

Salvador, Bahia. Ano dois mil e seis. Quatro figuras musicais soam em um mesmo contexto; às vezes umas soam mais do que as outras. O contexto: a nova versão de um Festival de música instrumental que periodicamente é celebrado na Capital para apresentar novos artistas. Ao redor do evento, as paisagens sonoras se desenvolvem e fazem deste cenário uma complexa instalação. Todos eles estão carimbados apenas por um fato em comum: corpos musicais em movimento.

Primeira Figura: As luzes se apagaram. Acabavam de apresentar a um jovem e destacado aluno da Escola Superior, discípulo de um famoso professor, quem por sua vez, ainda faz parte de uma comprida e reconhecida cadeia de virtuosos professores, homens de sociedade. Teatro quase lotado. O murmúrio agora vai diminuindo pouco a pouco, enquanto eu me pergunto como fará aquele jovem para atravessar um palco que parecia ter sido atapetado de uma surpreendente variedade de instrumentos. Repentinamente, ele aparece, e rapidamente se dirige para seu posto de execução, esquivando altivo e sorridente, os pratos e pedestais que se encontravam a seu passo. Tudo no seu lugar e a sala inteira finalmente fica em silêncio. O músico pega as baquetas e dirige uma mirada concentrada nas folhas impressas que tem na frente. Aspira prolongadamente e, soltando o ar em uma resoluta espiração, dá início a uma peça contemporânea composta para tímpanos. De imediato ele adota uma atitude que demonstra que sabe o que faz. Observo seu corpo e seus braços, em movimentos que permitem que o som se esparja vibrante até os últimos cantos da sala imensa. Mas, aos poucos, além de ter percebido aquele som vibrante, minha atenção fica concentrada apenas no fato de que o sujeito

¹ Músico e antropólogo boliviano. Doutorando em Etnomusicologia pelo PPGMUS-UFBA.

não despega sua mirada daquelas escrituras fixadas no papel branco, entretanto seu rosto expressa estranhas gesticulações musculares. Ao ouvir a peça em execução intento me balancear como ele, mas não o consigo. Intento segui-lo auditivamente, mas as notas fluem de uma maneira que para mim resulta incompreensível. Como resultado, perco a concentração na peça e minha imaginação começa a divagar. Imagino que, subitamente, o jovem músico interrompe bruscamente sua interpretação, mostrando com malícia e até irreverência que na verdade estava tocando um sem-sentido improvisado de sons, entretanto o que ia lendo não era uma partitura musical, e sim um folheto de desenhos animados! Logo depois, o imagino anunciando que essa apresentação toda, não era outra coisa que uma travessa brincalhona, idealizada para surpreender nessa noite àqueles que acham que, de só escutá-la, podem reconhecer a *verdadeira música*. Como podia ser engraçada e até maliciosa a minha imaginação, mas, mesmo assim, não conseguia desfrutar do que escutava. No entanto, as gotas de suor do intérprete já saltavam sobre as brancas membranas dos instrumentos. Assim, absorto naquelas imagens, fui eu o surpreendido pela repentina ovação geral que se deixou escutar no momento em que a peça tinha sido concluída. Aparentemente, todos os demais presentes, satisfeitos congratulavam e legitimavam ao artista com gritos e aplausos. Ele estava sendo reconhecido pela brilhante e entusiasmada execução de uma peça inédita de música erudita contemporânea de autoria (e, obviamente, não por ter brincado com uma desrespeitosa zombeirona!). Acabava de assistir à execução de uma peça musical em que nenhuma delas - nem a execução, nem a peça-, me faziam sentir que algo especial tinha conhecido. Acabei sentindo que aquelas partituras se transformaram em uma espécie de limitante para *(re)coherer* o que aquele músico queria nos transmitir.

Segunda Figura: O velho músico era acompanhado por outros artistas mais novos. Mesmo assim, a presença dele no palco me fazia perceber como aquele homem conseguia “encher” o palco o tempo todo. Definitivamente, ele *era* a música que soava. Contudo, a pesar de aquela presença marcante, facilmente percebi que todos os integrantes da banda tinham conseguido não só a coordenação no som, mas também nos sentidos que se achavam contidos nele. Pareciam crianças que, despreocupadas, brincavam não apenas com aquele velho violoncelo, ou com essa flauta transversa de brilho sobranceiro, senão também com um *jembé* da África ocidental, ou uma *zabumba* nordestina. Desenvolvia-se uma espécie de jogo de linguagens, no qual não mostrava mais do que uma simples visão musical do mundo, além de uma atitude sincera em todo caso. Tratava-se de um forte ímpeto musical que também

conseguia espalhar-se entre as poltronas daquele teatro, harmonizando com surpreendente domínio e comodidade, instrumentos de diferentes sistemas-culturas musicais, principalmente aqueles chamados de “nativos” ou “tradicionais”. Contudo, o fato principal foi ter assistido uma proposta de performance musical, na qual eu certamente consegui transpirar junto com eles. Pude conhecer uma alternativa de diálogo musical que me gostaria de apropriar. Senti-me identificado, acolhido. Também agradecido.

Terceira Figura: Ao sair do Teatro, quase no mesmo umbral das portas do enorme prédio, encontro com pessoas que quase que habitam a rua: elas vendem café, oferecem balas, esperam no ponto do ônibus. Alguns até procuram revender entradas para a seguinte função. Todas elas têm seu próprio som cotidiano que consegue sempre tomar as ruas. Uma instalação que é composta o tempo todo, pelos sons repetitivos de alguma rocha, as cadências de algum pagode, os infinitos universos das trovas, emboladas e os repentes dos trovadores, repentistas e cantadores. Este contexto, que apresenta um outro tecido sonoro, me faz lembrar algo que quase tinha esquecido durante o evento: existe uma imensa variedade de linguagens musicais nas diferentes camadas das sociedades. E o cenário de todas elas, igualmente urbano e noturno, consegue ativar novamente minha imaginação ao respeito das maneiras como, nestas capitais, vão sempre se renovando os produtos musicais. Comecei a imaginar que tais produtos são como pequenas sacolas de plástico, nas quais alguém deposita muitas coisas diferentes. Sacolas transparentes e compactas que tem inscritas marcas diferentes e coloridas (Obrigado pela sua preferência! Seja bem-vindo! Volte sempre!... Sorria, está sendo filmado!). Pacotes pequenos, delirantes, que permanentemente são lançados ao mar, não para fazer-lhes desaparecer, mas para que a força das ondas os devolva às pessoas, de uma maneira fortuita, quase desordenada. E muitas destas linguagens musicais, por causa de fazerem uso de *recursos sintéticos*, a maioria das vezes são levadas a menos, inclusive incriminadas por uma suposta falta de conteúdos e de expressão artística. É esta população complexa: vendedores de tapioca, proprietários de carros brilhantes e modernos que invadem as calçadas dos pedestres; moradores de bairros que tem papelões em vez de paredes; cidadãos dos territórios urbanos, cujas ruas também se enchem com os corpos molhados e brilhantes de crianças que, sorridentes, brincam gritando, nervosas, alteradas. Parece ser um conjunto de músicas que parecem ser criadas por pessoas que têm mais a dizer nas letras, nas atitudes e nos comportamentos sociais, que na maneira particular de tocar os instrumentos.

Quarta e última figura: No dia seguinte, uma aula de musicologia. O assunto: as manifestações da música popular na atualidade. Um dos pesquisadores, sentado na frente de todos nós, compartilha com a comunidade acadêmica à qual ele pertence, as preocupações que lhe afligem sobre esta atual situação em contexto. Preocupações sobre o que alguns –inclusive ele mesmo– optaram por chamar de “músicas enlatadas”. Assim, na sua intervenção, ele pronunciava cada palavra com uma notável força de convicção, enquanto, desde a tela do seu computador portátil, lia concentrado o texto que tinha escrito com esmero e elegância. Bem instalado na cadeira e também no próprio texto, ia citando aos pensadores da memorável *intelligentsia*, invocando-os com a frente umedecida, para que o assistam no conjuro que estava pronto a proferir. E brandindo o dedo índice, com voz e mão como içadas ao vento, o pensador falou: “já não há música!”. Finalmente, com um olhar abatido que deixava colado na superfície do chão, concluiu com voz trêmula, quase imperceptível: “a música morreu...”.

O que é que me dizem estas figuras? Desde já, posso perceber que além de serem linguagens musicais diferentes, elas valem-se dos corpos em formas distintas, mesmo que marquem seu encontro na mesma cidade. No que diz respeito à utilização do corpo na execução musical, ela têm aspectos que apresentam e representam muitas coisas distintas e complexas, até mesmo contraditórias; mas, principalmente evidenciam uma velha discussão: ao final de contas, a música é um assunto da mente racional o do corpo instintivo?

Será importante um acercamento a estas diferentes culturas musicais, observando-as com muita paciência e dedicação, sobretudo buscando esclarecer suas formas de existir e coexistir, além de procurar saber o porquê do funesto veredicto expressado pelo nosso colega. Afortunadamente, depois de estar na comprida fila dos estrangeiros, hoje de manhã, concluí o trâmite que legalizava minha presença nesta capital.

2. Uma proposta seminal

Passaram mais de quarenta anos desde que Mantle Hood (1918-2005), publicou um *paper* intitulado *The challenge of bi-musicality* (“O desafio da bimusicalidade”).² Neste documento, o autor faz menção dos desafios

² Mantle Hood, 1960. *The challenge of bi-musicality* In: *Ethnomusicology*. Vol. IV, No. 2. pp. 55-59.

que deve enfrentar o estudante que deseja aprender a música de outras culturas.³ Para isso, Hood parte de algumas pressuposições críticas. Em primeiro lugar, afirma que, se o conceito de “musicalidade” pode se definir como uma “aptidão natural para a música”, então, a bimusicalidade poderia ser entendida como uma aptidão (natural?) para a assimilação de mais do que apenas uma cultura musical. Assim também, este seria um conceito aplicável ao mundo da música em geral (dado que, o treinamento, é característica de toda sociedade).⁴ Mais adiante, Hood sustenta que a idéia da bimusicalidade não é algo impossível de alcançar: vários exemplos demonstram a invalidez de certo tipo de argumentações que sustentam que a música forânea tem características culturais ou raciais que a fazem inacessível. E, finalmente, para explicar por que o mundo não-ocidental alcançou maior progresso que o mundo ocidental, no conhecimento das linguagens musicais alheias, Hood afirma que o Hemisfério Norte observou passivamente as músicas não-ocidentais, evitando abordar temas como a formação de músicos ou os fundamentos destas músicas em tais contextos.⁵ Desta maneira, a partir de tais pressuposições, o autor propõe e analisa quatro tipos diferentes de desafios, no intuito de avaliar as metas realistas às que o aspirante deverá se submeter, no cometido estudar as músicas do mundo, a saber:

1. O desenvolvimento da habilidade de ouvir. O problema está no preconceito que têm os alunos ocidentais da “tonalidade perfeita”, preconceito que os condiciona pelo fato de não poderem evitar a tendência de “corrigir” - seja consciente ou inconscientemente-, aqueles intervalos que não soam familiares. Se bem uma pessoa sem formação musical prévia, poderia ter uma vantagem sobre um músico já formado - por causa da abertura ao novo, e, porém, libertar a percepção auditiva-, geralmente os estudantes ocidentais não são capazes de superar aquele preconceito, o qual implica a incapacidade de assumir uma abordagem que seja democrática ao mundo da música. Com isto, Hood atinge um dos pontos cruciais da sua exposição: o uso de métodos tradicionais de ensino musical, aos quais ele parece considerar, neste sentido, mais democráticos. Nestes métodos, segundo Hood,

³Hood, *Ibid*, p. 55

⁴O autor refere-se aqui, aos músicos ocidentais que decidem aprender e estudar as músicas do mundo oriental, particularmente dos contextos Chinês e Javanês. Hood, *Ibid*, p. 55. Para fins deste trabalho, conservaremos a divisão que o autor faz entre os dois macro-contextos: o mundo ocidental e o não-ocidental.

⁵Hood, *Ibid*, p. 55

a imitação e a aprendizagem por repetição (o corpo que imita a outro corpo) são recursos que resultam muito mais seguros que o uso da notação escrita, tanto em relação ao tempo investido como também à retenção de conteúdos. O estudante já “formado”, explica o autor, no intento de executar uma peça de uma maneira direta (e intuitiva), sente muito a falta do papel e termina se sentindo frustrado por não poder “ver para onde se dirige”.⁶ Assim, com relação ao papel que desempenham a memória e a confiança, Hood explica como os músicos ocidentais enfrentam deficiências na memória tonal e na capacidade de memorizar aqueles trechos que se encontram impressos no papel. Neste sentido, resulta crucial o recurso mnemônico (uma associação mental para facilitar a lembrança de algo). Por tanto, nestes processos de aprendizagem, propõe aguçar a percepção auditiva, desenvolver a memória tonal e se independentizar do recurso visual para deixar-se guiar pelo corpo, a través do próprio pulso, ritmos biológicos e ouvidos.⁷

2. A independência no corpo. O autor explica que os sistemas musicais orientais, em geral, são muito complexos e difíceis de dominar. Até o instrumento mais simples requer de muito estudo, principalmente para alcançar a interdependência de diferentes partes, funções e sentidos que constituem o corpo.⁸ Por exemplo, a execução de instrumentos tais quais os idiófonos ou membranófonos javaneses ou balineses, o *gagaku* japonês (aerófono) ou o *rebab* javanês (cordófono), apresenta muitas dificuldades, sobretudo, motrizes. Em tais exemplos, a execução requer de um ouvido treinado em função de alcançar, através da percepção auditiva, um controle motriz dos dedos, e o controle destes com relação à respiração e vários músculos do corpo. Também é requerido o reconhecer as inflexões

⁶ Para desenvolver esta idéia, o autor usa dois exemplos ilustrativos: o *gagaku* japonês e o *gamelán* balinês, sobre os quais conta como se demonstrou que os métodos tradicionais, inclusive no âmbito acadêmico, resultaram sendo mais efetivos para lograr uma assimilação musical. Hood, *Ibid*, p. 56.

⁷ Hood, *Ibid*, p. 56.

⁸ O exemplo aqui usado, é do *gamelán* balinês, no qual o ouvido deve se concentrar em uma série de camadas de ritmos entrelaçados, que são tocados por um par de tambores, enquanto apenas uma das mãos deve executar um outro entrelaçamento rítmico. Além disso, nesta música é preciso perceber uma série de sinais breves, feitas com um cilindro, que indicam mudanças abruptas no de tempo e dinâmica, além de precisar-se o reconhecimento de um complexo vocabulário de sons que são próprios do instrumento. Hood, *Ibid*, p. 56.

microtonais que freqüentemente, para o ouvido ocidental, resultam imperceptíveis.⁹ Com estes exemplos, Hood atinge outra afirmação crucial: nestes sistemas musicais tradicionais, alcançar um som apropriado é mais importante que a posição do corpo ou de algumas das partes dele.¹⁰ Ao respeito, em tais contextos, se considera muito o conjunto de características que definem o corpo de cada músico, de maneira particular e até singular, com o qual resulta mais fácil encontrar um caminho próprio que permita alcançar os sons que contextualmente e esteticamente são requeridos e valorizados. Tudo isso implica, diz o autor, o fato importante que, para a aprendizagem, o músico ocidental deverá pôr de lado as próprias noções (ocidentais), para alcançar resultados que sejam minimamente consistentes.¹¹

3. A arte da improvisação e as regras que a governam. Aqui, o autor faz referência à execução baseada na improvisação. Para Hood, nos casos que analisa, existe uma grande diferença entre o uso consciente (racional) e o uso artístico do que se aprende na música. Neste sentido, só no segundo caso se pode afirmar que existe criação artística, já que apenas desta maneira, toda uma tradição musical acaba sendo assimilada. Por “assimilação de uma tradição musical”, o autor entende: “a compreensão de, e a penetração em, não apenas a música e as artes ligadas a ela, mas também a língua, a religião, a história e as costumes; em outras palavras, toda a identidade da sociedade, da qual a música é só uma parte, mas uma que é muito importante”.¹²

Frente a este dilema, o autor se pergunta então: quanto longe pode chegar um músico ocidental, no estudo da música não-ocidental? E responde:

‘tão longe como seus próprios objetivos o levem’. Se o desejo dele é compreender uma expressão musical em particular, de tal forma que as observações e análise como musicólogo não sejam débeis, deverá persistir em estudos práticos até que sua formação musical esteja assegurada. Se decide mais bem, converter-se em um instrumentista profissional, ou um cantor que compita com outros cantores nativos (uma possibilidade que considero remota), deverá insistir em realizar estudos práticos, cujos conteúdos sejam muito mais do que uma formação básica, até obter um status profissional. Talvez, uma melhor forma de colocar a pergunta seja: ‘de quanto tempo ele dispõe?’¹³

⁹Hood, Ibid, p. 56.

¹⁰Hood, Ibid, p. 57.

¹¹Hood, Ibid, p. 58.

¹²Hood, Ibid, p. 58.

¹³Hood, Ibid, p. 58.

É desta maneira que Mantle Hood colocava uma segunda questão na consideração do termo “bimusicalidade”. Ao início da publicação, ele já tinha mencionado o fato de que a música ocidental deslocou a música não-ocidental, considerando-a, de alguma maneira, apenas uma “musicalidade alternativa”. No entanto, na própria experiência com alunos locais, o autor reconhecia já a vários alunos da Graduação que tinham atingido bons níveis de desenvolvimento na execução de diferentes culturas musicais. Frente àqueles casos, Hood deixava uma pergunta final, “estamos falando... de ‘trimusicalidade’, ou ‘quadrimusicalidade’?”, ao que concluía dizendo: “Talvez nos aproximemos ao núcleo central deste problema, se voltamos [à definição inicial de musicalidade], e re-titulamos este artigo simplesmente como: ‘O Desafio da Musicalidade’”. Em outras palavras: a possibilidade de um bom conhecimento e desempenho em várias linguagens musicais, e não apenas na própria, não seria requisito indispensável em todo processo de aprendizagem musical?¹⁴

3. De implicações e de repercussões

A década dos anos '50 ainda era uma época muito marcada pela necessidade de conhecer de primeira mão às culturas que seguiam sendo desconhecidas pelas culturas dominantes. Segundo David Jiménez, “até 1950, o estudo da etnomusicologia se caracterizava pelo enfoque objetivo e analítico, baseado na comparação e o acercamento não participativo à música”.¹⁵ Na época então, foi a partir das propostas de Hood que o estudo da música começou a experimentar mudanças profundas, considerando aos poucos a necessidade de executar a música e participar de forma ativa de seus eventos para poder compreender as linguagens dela. Tal enfoque teve bastante repercussão no período em que as escolas de formação superior começavam a se abrir ao mundo externo.¹⁶

Finalizando os anos '60, o contexto global se tornava cada vez mais complexo, principalmente com relação a cinco aspectos principais: a) a realização de estudos etnográficos nos grupos que ainda se mantinham relativamente isolados começava a complicar-se politicamente, devido ao surgimento do pós-colonialismo e as políticas dos Estados Unidos com relação ao mundo inteiro; b) a complexa emergência de novos estados/nação

¹⁴Hood, Ibid, p. 59

¹⁵David M. Jiménez, 2006. “Bimusicalismo y composición”. Documento eletrônico.

¹⁶Jiménez, Ibid.

urbanizados fazia mais evidente o fato de que ainda existiam populações sem ter sido estudadas; c) a “música popular” começava a ser considerada um objeto “digno” de estudo; d) a globalização de tecnologias permitia um dramático crescimento dos mercados mundiais e internos, permitindo a existência de músicas de consumo-difusão massiva; e) os acadêmicos pouco a pouco começaram a legitimar a realização de estudos de suas próprias culturas, não apenas a dos “outros”.¹⁷

Certamente, no meio desta complexa configuração econômica e política, cabe destacar que Mantle Hood é reconhecido como o primeiro acadêmico dos Estados Unidos que levou a sério o estudo das chamadas músicas não-ocidentais.¹⁸ Não há dúvida de que Mantle Hood foi o promotor principal de tal mudança e da conseqüente criação deste Instituto. Depois de receber um doutorado na Holanda, Hood chegou na UCLA, em 1954, para ensinar no Departamento de Música com a meta de formar uma unidade de pesquisa em etnomusicologia. Em 1959, junto com Boris Kremenliev escreveu uma proposta para formar o Instituto, o que acabou sendo inaugurado em 1961.¹⁹ O ano de 1961 foi uma etapa que abriu uma nova classe de relação entre os músicos e os acadêmicos euro-americanos e africanos. Nestes anos, vários esforços filosóficos, educativos, pessoais e financeiros convergiram em promover uma mudança profunda no que, até então, tinha sido uma espécie de monólogo sobre, por exemplo, a música africana. Um componente dialógico começou a ser estimulado pelo Instituto de Etnomusicologia da Universidade de Califórnia (UCLA), o qual derivou no convite formal de acadêmicos e músicos africanos para ensinar nesta universidade.²⁰

Falando em implicações, então, existe consenso em atribuir-lhe a Mantle Hood a autoria da idéia da bimusicalidade. É muito provável que isto tenha a ver com os mitos que comumente se constroem ao redor das *figuras autorais*, sobretudo nas ciências sociais.²¹ Mesmo assim, também se reco-

¹⁷Mark Slobin, 2002. “History. Sample Entry in Ethnomusicology”. Documento eletrônico.

¹⁸Mary Rourke. 2005. “Ethnomusicology founder Mantle Hood, 87, dies”. Matéria de jornal publicada no *Los Angeles Times*. Aug. 10, 2005. Documento eletrônico.

¹⁹Scharg, *Ibid*, p. 3

²⁰Brian Schrag, 2000. “Grooving at the Nexus: The Intersection of African Music and Euro-American Ethnomusicology at UCLA”. *Paper* apresentado com motivo da celebração do “Ano da África” na UCLA (Período 1999-2000), p. 2. Documento eletrônico.

²¹Clifford Geertz, 1987. *El antropólogo como autor*. Pp. 11-34

nhece duas influências muito marcantes que fizeram ao nosso autor, conceber e publicar tais idéias. Por uma parte, se afirma que a bimusicalidade surge de que o filósofo da música, Charles Seeger, denominava “o dilema musicológico” (*the musicological juncture*), o qual se refere ao fato de que a fala e a música são dois modos de comunicação incompatíveis, já que estes criam dois tipos diferentes de conhecimento com relação à música: o que se diz da música e o conhecimento estritamente musical, isto é, o conhecimento da música mesma. Assim, quando o conhecimento verbal da música não pode superar os limites da retórica da fala, o único conhecimento alternativo redundando simplesmente no fazer música.²² Por outra parte, a analogia com o bilingüismo, o qual significa dominar como próprio um idioma que não seja o materno, implicando do executante muita prática e contato cultural. Segundo Hood, este princípio também é aplicável à aprendizagem musical, como se as músicas fossem linguagens alheias, sobretudo para conhecer de perto, não apenas o que soa, mas também as estruturas do significado que estes sons contêm ou representam.²³

Com relação à influência da lingüística no conceito de Hood, consideremos que a bimusicalidade vê um mundo que consiste em séries de músicas, cada uma das quais, como uma língua, se entende melhor quando se aprende. Isto deve explicar o amplo desenvolvimento na educação formal deste conceito. É claro que o conceito injetou força à necessidade da execução de uma tradição musical, não só entre os estudantes, mas também entre os professores nativos e acadêmicos. Com isto, a bimusicalidade cobrou muita importância na pedagogia do ensino musical. No entanto, seu uso na etnomusicologia, tanto como estratégia teórico-metodológica, quanto como princípio autocrítico de análise epistemológico e ético, em geral parece ser bem limitado.²⁴

Também no artigo de Hood, conforme foi mencionado, pode ser observar que a bimusicalidade implica uma forma de posicionamento político na reivindicação da importância dos métodos de aprendizagem musical, desenvolvidos nas culturas tradicionais, os quais priorizam aspectos tais como: o desenvolvimento da memória tonal, a importância do recurso mnemônico

²²Helen Myers, 1992. *Ethnomusicology. An introduction*, p. 9; Jiménez, op cit.

²³Jiménez, op cit.

²⁴Alguns dos principais trabalhos que se conhecem sobre estes temas, são principalmente os de Jeff Titon (1993 e 1995); José Martín (1997) e Mark Slobin (1992). Visar lista bibliográfica adjunta.

em todo o processo de ensino; a imitação, a percepção auditiva, a importância do som sobre a técnica, a improvisação como princípio de execução, a adaptação da técnica musical ao corpo do músico e a independência de diferentes partes do corpo para a execução. Todos estes princípios poderiam ser os fundamentos de um estudo prático a ser desenvolvido visando uma questão fundamental: o conhecimento profundo, não apenas técnico, de uma tradição musical (a identidade da cultura estudada, em termos de linguagem, religião, costumes, história, etc.).

No curto texto de Hood, ainda é possível mapear mais um pouco no conteúdo, buscando saber se o autor nos diz mais alguma coisa. Encontramos assim, outras três implicações importantes. Por uma parte, que a prática intensa implica necessariamente uma relação direta (cotidiana) com figuras locais, tais como os mestres ou professores, os *luthiers* e também os colegas; uma relação que, para que resulte frutífera, dependeria em grande medida da harmonia e o respeito entre pessoas que se considerarem iguais. Isto nos evidencia, um segundo elemento: o que se entenderia por “trabalho de campo”,²⁵ cujas implicações específicas no que tem a ver com a bimusicalidade, desenvolveremos mais adiante. Por outra parte, a importância da aproximação democrática às linguagens musicais alheias; isto que significa: evitar que o ensino-aprendizagem musical se desenvolva achando que há sistemas ou linguagens musicais supostamente superiores ou melhores do que outros. Com esta idéia, deixa-se formulado o aspecto crucial da ética e o respeito às diferenças culturais. E de fato, por ter aptidões na execução de músicas de outras culturas, a partir destes requisitos, Hood promoveu esta idéia com seu próprio exemplo.

²⁵ Entendemos por trabalho de campo, ao desenvolvimento de uma complexa variedade de técnicas em procura de obter informação de primeira mão, sobre vários tópicos de uma pesquisa disciplinar. Desde o século XIX, este devia implicar uma série de condições essenciais no pesquisador, para confrontar situações adversas, próprias de: a realização de longas e sacrificadas viagens em países desconhecidos, prolongadas estadias longe da própria casa, a aprendizagem e uso expedito de uma língua diferente da própria, e sobretudo, a convivência com seres humanos que compartilhavam e reproduziam valores culturais que muitas vezes entravam em conflito com os próprios. Na atualidade, continua-se falando do “trabalho de campo”, mesmo que este implique a coleta de informação em centros urbanos de documentação, ou em lugares pertos de casa (um bairro vizinho, um povoado cercano, etc.). Marc Augé problematiza este tema no seu livro *A viagem impossível*, propondo uma espécie de *fim da viagem antropológica canônica*, originado entre outras coisas, pelos processos da globalização (1998, Ed. Gedisa. Barcelona).

4. De trajetórias musicais na trilha da bimusicalidade

Visando avaliar a praticidade do conceito de bimusicalidade, podemos considerar a própria experiência da UCLA, que alcançou uma vasta gama de resultados a partir do trabalho estimulado pelas idéias de Mantle Hood e as pessoas que lhe apoiavam. Alguns destes resultados foram: a produção de publicações especializadas; a incorporação de músicas de outras culturas nos programas curriculares, e a idealização de novos métodos para poder analisá-las; a realização de eventos públicos de divulgação dos materiais produzidos; o convite de vários professores africanos para o ensino formal; a consolidação do Departamento de Etnomusicologia, alcançando um nível curricular de hierarquia superior; e a expansão das diferentes linhas de pensamento etnomusicológico para outras universidades.²⁶

Assim, vemos que a aplicação da bimusicalidade foi bastante fértil no percurso dos anos. E com certeza, os resultados mais recentes foram aumentando em número e qualidade. Mesmo assim, será que o próprio Hood conseguiu fazer um uso prático de sua própria criação? Acredito que sim. Os esforços de trabalho - tanto intelectual como de terreno-, do qual dão crédito aqueles que o conheceram,²⁷ são, em si mesmas, provas da coerência entre o pensamento e a obra dele;²⁸ ainda assim, é necessário mencionar uma de suas principais publicações. Em 1971 Mantle Hood publica sua célebre obra *The ethnomusicologist*,²⁹ com a qual, segundo Bruno Nettl, se esboça uma das mais completas guias teórico-metodológicas na disciplina.³⁰ Em dita publicação, o autor deixa de mencionar o conceito de bimusicalidade como tal, mas, longe de ser uma omissão ou de ter esquecido o assunto, achamos que com este trabalho, Hood apresenta uma *tradução experiencial* do que na prática deveria ser a bimusicalidade.

O exemplo apresentado aqui é o próprio autor. Ao final de contas, é ele 'O Etnomusicólogo' por excelência. Atualmente

²⁶Schrag, op cit., Pp. 5-13. Também Myers, op cit., Pp. 3-18

²⁷ Por exemplo, Schrag, Op cit., Rourke, Op.cit., Bruno Nettl , The study of ethnomusicology, 2005; entre outros.

²⁸ Os trabalhos de pesquisa dele dedicaram prolongadas estadias ao trabalho de campo, chegando assim, a ser um experto na música de Java e Bali, na execução de diferentes instrumentos próprios do gamelão (uma sinfonia indiana que consta de vários tipos diferentes de instrumentos) (Schrag, op cit, p. 3).

²⁹Mantle Hood, 1971. *The ethnomusicologist*. McGraw-Hill Book Company. New York.

³⁰Nettl, Op cit., p. 251

ele esta sendo imitado por vários dos melhores e mais novos alunos. Seremos afortunados se eles alcançarem, em alguma medida, a rara combinação de ser artista, pesquisador e professor como ele.³¹

Por outro lado, são várias as formas de aplicação que a idéia de Hood recebeu ao longo dos anos. Por exemplo, foi retomada por Mark Slobin, em 1979, como uma forma de comutação do código musical; também por Jeff Titon, em 1995, como um tipo de metáfora; e por John Baily, em 2001, como uma forma de “aprender a interpretar”.³² Assim, além dos corredores da UCLA, nos deparamos com produções acadêmicas que aplicam o conceito de bimusicalidade de maneira prática em casos específicos de estudo - seja de forma explícita ou implícita -; também existem trabalhos que teorizam sobre o mesmo, enquanto alguns têm a ver mais com a origem e o desenvolvimento do conceito (visar Lista bibliográfica ainda neste documento). Também existem na América Latina várias experiências práticas que desenvolveram dito conceito, além da investigação acadêmica. Alguns exemplos são: o ensino do *gamelán* javanês entre a Faculdade de Artes e Ciências Musicais da Universidad Católica da Argentina e o corpo diplomata da Embaixada da Indonésia nesse país, desde 1997;³³ o estudo da música tradicional sefardim na Argentina, o Chile e o Paraguai, realizado por Eleonora Noga Alberti, desde 1968, quem é cantante solista; o trabalho do artista Alejandro Frigerio, em relação às culturas afro-americanas e a capoeira Angola, dança-ritual que se reproduz tanto no Brasil como em outros países; e a experiência do músico e pesquisador Norberto Cirio, no campo da música tradicional galega e a emigração (desde 1983).³⁴ Estes exemplos mostram, novamente, além da vigência e importância da bimusicalidade na atualidade, a variedade dos usos que comporta e o alcance de seu uso, sobretudo em mais um contexto internacional, ou melhor, globalizado. Em general, esta revisão pode ser objeto de um trabalho mais profundo, mas, não há dúvida que o conceito de Hood alcançou a atenção de um grande número de pesquisadores e músicos ao longo dos últimos quarenta anos.

³¹ Charles Seeger. 1971. Foreword, *The Ethnomusicologist*. Mantle Hood. p. vii. Op cit.

³² John O'flynn, 2005. “Re-appraising ideas of musicality in intercultural contexts of music education”. Documento eletrônico.

³³ Norberto P. Cirio, 2006. *La bi-musicalidad: una metodología relegada para el conocimiento de una cultura musical distinta*. Documento eletrônico.

³⁴ Cirio, *Ibid*.

5. A Bimusicalidade como princípio de iteração pessoal do pesquisador em Etnomusicologia

É possível pensar na bimusicalidade para aprender a música de nossa própria sociedade? Uma bimusicalidade de nós mesmos? Hood propõe a bimusicalidade para aquele músico ocidental que deseja aprender músicas não-ocidentais, sobre as quais este tem muito pouco ou quase nada de conhecimentos e aptidões. Mas, na atualidade, como poderia se pensar a bimusicalidade desde o Terceiro Mundo, onde os pesquisadores fazem parte das culturas que estudam? Haverá que conhecer a fundo a experiência e as publicações de, por exemplo, os etnomusicólogos africanos como Kwabena Nketia e Simha Arom, que de alguma maneira desenvolveram seus trabalhos influenciados pela linha da UCLA. No entanto, enfoquemos nossa atenção a um contexto mais familiar e até cotidiano. Então, seria possível exercer uma bimusicalidade no desenvolvimento da Etnomusicologia em nosso próprio contexto imediato?

De maneira inicial e ainda introdutória, pensamos em três situações que podem implicar bifurcações múltiplas. Estes caminhos podem ser percorridos na hora de exercer a bimusicalidade, tal como o conceito foi analisado até aqui, mas, em situações que são completamente diferentes. Vejamos.

O etnomusicólogo que termina se estudando a si mesmo

O que faz o etnomusicólogo quando ele faz parte do contexto que se propõe estudar (seu próprio grupo, comunidade, bairro, geração, etc.), que é quando este se acha imerso, de maneira direta, em tudo aquilo que se relaciona com o sistema musical em questão? O caso nos leva ao problema da *performance* musical e a investigação. No desenvolvimento da etnomusicologia, parece haver um interesse cada vez maior no problema da execução musical simultânea à investigação. Neste caso, com relação ao tema que nos ocupa, nos perguntamos se é possível, inclusive necessário, diferenciar bimusicalidade do que seria, *bimusicalismo*, isto é, por um lado, as aptidões que um sujeito consegue para executar outras linguagens musicais para o desenvolvimento da sua pesquisa; e, por outro, a busca de executar outras linguagens musicais com fins criativos.

Por exemplo, David Jiménez, ainda sem recorrer a esta distinção, afirma que a bimusicalidade “é uma ferramenta muito útil para acrescentar o conhecimento dos afazeres musicais mundiais”, mas considera-se que esta pode representar um risco já que pode fazer “confundir a estrutura e lingua-

gem musical (plano mental e racional)..., com a verdadeira música (plano expressivo)...”.³⁵

O próprio Bartók disse uma vez: “O advento destes estudos [em música popular e folclórica] foi decisivo em meu trabalho, porque me liberou das regras tirânicas de ‘maior e menor’”.³⁶ Bartók foi um renomeado músico e etnomusicólogo. Um sujeito que se movimentava sobre das fronteiras disciplinares; só a partir desta condição desenvolveu um trabalho criativo que se alimentava de seu próprio trabalho de pesquisa sobre músicas tradicionais. Segundo Friederich Hertzfeld, “Bartók conseguiu identificar-se de tal modo com a música camponesa, que esta se transformou em uma espécie de língua materna”.³⁷ É possível investigar um sistema musical no qual um é intérprete?

Stephen Cotrell observa que as maneiras como os músicos se movimentam a partir de um estilo de execução a outro, foi em parte influenciada pela etnomusicologia. O problema de como analisar e explicar as mudanças de estilos e tradições entre os músicos se torna em um problema latente na disciplina. As várias interpretações da “música do mundo”, diz, “a miúdo fundem a executantes de diversas culturas, ou misturam estilos musicais tradicionais com idiomas ocidentais da música pop. Parte do problema epistemológico que enfrenta a etnomusicologia é explicar tais fusões”,³⁸ principalmente quando as antigas distinções entre os gêneros musicais foram se velando cada vez mais; o qual torna cada vez mais difícil manter separadas as categorias que antes as tínhamos como dicotômicas. Em outras palavras, um novo paradigma etnomusicológico será: poder interpretar e compreender as linguagens musicais que são próprias de contextos matizados; contextos que, na atualidade, são cada vez mais complexos nas diversas formas de configuração urbana que vemos em emergência (fato que ocorre não só nas grandes metrópoles).

Cotrell tenta demonstrar que estes desafios etnomusicológicos, em algum momento são enfrentados por músicos empíricos, principalmente não-ocidentais.³⁹ Assim, em contextos essencialmente urbanos, além de enfrentar o dilema da subsistência (ingresso econômico), a maioria dos músicos se caracterizam por viver situações nas quais ativam suas múltiplas identida-

³⁵ Jiménez, op cit.

³⁶ John Emery. 1979. Bartók. The Open University Press. Citado por Jiménez, op.cit.

³⁷ Friederich Hertzfeld, 1964, citado por Jiménez, op.cit.

³⁸ Stephen Cotrell, 2004. Bimusicality, Western Art Music, and ethnomusicology. Documento eletrônico

³⁹ Cotrell, Ibid.

des e inscrições subjetivas, o qual promove o uso de vários estilos musicais que podem resultar díspares, muitos dos quais, além de um simples treinamento inicial, requerem de habilidades práticas e cognitivas. Segundo Cotrell, existe uma espécie de movimento de músicos que atua entre vários estilos, o qual pode ver-se como uma forma de bimusicalidade e ao mesmo tempo bimusicalismo, com exemplos surpreendentes de solvência musical.⁴⁰

Bruno Nettl definiu a bimusicalidade como uma forma de execução ativa e também como uma forma de composição no idioma musical de outras culturas.⁴¹ Achamos que é possível uma pesquisa que implique esta cercania: quando um é, ao mesmo tempo, pesquisador e pesquisado; e isto ocorre não só quando um exerce a autoridade de falar como nativo - que ao mesmo tempo é um sujeito criativo -, mas também, e, sobretudo, quando um procura colocar em evidência as teorias musicais da cultura da qual faz parte, se abrindo a uma outra forma de conhecimento, não só o acadêmico. É quando um põe o devido acento num tipo de conhecimento mais idiossincrásico e subjetivo. Referimo-nos, em suma, a quando este artista se mira ao espelho.

O etnomusicólogo que quer estudar a seus “concidadãos diferentes”

Quando pesquisador e pesquisado, apesar de ser parte formal de uma entidade maior e mais ampla - até mais arbitrária, como por exemplo, a idéia da “nação” ou a da “união latino-americana”-, não conseguem superar as diferenças que os caracterizam e não podem se encontrar como sujeitos definidos nessa relação (p.e. um etnomusicólogo que provem da capital e um grupo indígena amazônico). Neste tipo de situações, as distâncias sociais e culturais que existem entre os sujeitos, determinam as condições nas quais ambos podem interagir no terreno da investigação, além de determinar as maneiras como eles concebem a música.

O caso nos remete a revisar aquilo que consideramos é uma nova “marca distintiva” da nossa disciplina.⁴² Existe consenso em afirmar que a etnomusicologia é herdeira da antropologia, principalmente pelo fato de que é uma disciplina súbdita do trabalho de campo.⁴³ No seu transcurso, a antro-

⁴⁰ Cotrell, Ibid.

⁴¹ Citado por Cirio, op cit.

⁴² Com o termo “marca distintiva”, Nettl faz referência à herança da antropologia (vantagens e limitações intrínsecas) na etnomusicologia. Nettl, op cit., p. 249.

⁴³ Alan Merriam, 1964. *The anthropology of music*. pp. 39-42; Nettl, op cit., pp. 249-258.

pologia foi construindo estruturas teóricas para alcançar convincentes explicações e interpretações das realidades que estudavam. Assim com aconteceu na antropologia, na etnomusicologia, a observação participante é o resultado da necessidade contingente de acercamento àquele “Outro” cultural, com o fim de construir descrições etnográficas da realidade e também a produção de dados acadêmicos de qualidade. Dentre outras coisas, isto implicou a distinção de duas posturas diferentes, como pontos de vista do que se estuda: a êmica e a ética.⁴⁴ A postura ética parte dos pressupostos e categorias analíticas do investigador, repousa nos valores de sua própria cultura e formação acadêmica e tende a uma visão objetivista do sujeito externo (ver as coisas desde fora). Pelo contrário, a postura êmica parte da lógica, valores e categorias nativas e tende a uma visão compreensiva ou “desde dentro”. Na relação dicotômica êmico-ético, se veio colocando a necessidade de alcançar informação de terreno, de acordo aos princípios e valores de aqueles que são estudados, e não ao revés.

No entanto, a própria antropologia ainda não termina de definir até que ponto é possível a distinção entre um nativo e um forasteiro; muito menos o tem conseguido a etnomusicologia.⁴⁵ Tal problemática resulta cada vez mais difícil na atualidade, quando vivemos tempos em que vão se desvanecendo as antigas fronteiras das denominadas culturas “tradicionais”, e os mundos que antes eram polarizados agora compartilham juntos das controvérsias de uma espécie de “aldeia global”. Neste sentido, podemos ainda exercer um estudo científico das culturas com as quais compartilhamos o solo nacional? Podemos fazer etnomusicologia de culturas que, apesar de estar em um bairro ou município vizinho, ainda nos resultam diferentes, inclusive alheias? Existe uma saída à dicotomia êmico-ético?

O etnomusicólogo no meio do fogo cruzado

Pensemos na bimusicalidade de uma maneira em que ela não seja apenas uma aptidão musical de ordem técnico. Trata-se de pensar no conceito como uma forma que nos ajude a *tomar posição como sujeitos* no contexto onde atuamos como pesquisadores. O que significa isto? A resposta é uma outra questão, que pode ser respondida, ora porque somos parte do

⁴⁴ A diferenciação foi proposta em 1954, por Kenneth Pike, como uma analogia das categorias lingüísticas “fonêmico” (sistema de organização de sons que contém um número limitado de significados) e “fonético” (sons que são produzidos). Citado por Michael Rhum, In: Dicionário de antropologia. Op cit, p.184.

⁴⁵ Nettle, op cit., p. 65-81 y 153-161.

que estudamos ou porque pretendemos conhecer um sistema musical que ainda nos é desconhecido, a saber: em termos do que podemos repensar nossa “observação participante” no trabalho de campo etnomusicológico? Isto é, como olhar ao etnomusicólogo em tanto que sujeito?

Em 1992, Bárbara Kirshenblatt-Gimblett realizou uma pesquisa com imigrantes e seus descendentes nos Estados Unidos. Este trabalho analisa o caso de um sujeito que é neto de oito bisavôs, que nasceram em oito países diferentes. Segundo Kirshenblatt-Gimblett, esta pessoa estaria vivendo a experiência de participar e se identificar de maneira quase simultânea, com mais do que uma comunidade e em mais de uma esfera cultural.⁴⁶ Este exemplo introduz a idéia de que todos nós podemos adquirir e desenvolver mais de uma linguagem cultural, e ali obter vários graus de competência para estar em condições de construir múltiplas identidades. Assim é que entendemos a identidade do etnomusicólogo: uma identidade que depende da sua multiplicidade e matização.

Ao nosso modo de ver, esta multiplicidade de identidades tende a se ativar de uma maneira crítica durante o trabalho de campo, ou seja, no encontro com outros sujeitos que também têm identidades múltiplas (são músicos, *luthiers*, aprendizes, bailarinos, mestres e professores, e que ao mesmo tempo são camponeses, artesãos, motoristas, homossexuais e dirigentes políticos e sindicais). Como podemos observar esta complicada interação?

Tudo indica que aos etnomusicólogos nos vieram ensinando que devemos trabalhar apenas com aspectos mais, digamos assim, “tangíveis”, tais como as complexidades escalísticas e os caprichos estilísticos de um sistema musical, ou as características sonoras de um ritual ou do certo tipo de funcionamento lúdico ao interior de uma sociedade, deixando assim de lado outros temas que implicam “riscos”, tais quais: a dinâmica do poder que em dita sociedade se reproduz, os mundanos fracassos humanos que surgem na realização do trabalho de campo, ou a assimetria que separa ao trabalhador de campo com os seus informantes. Se nos fez crer que, se abordarmos estes temas, nos perderemos nos obscuros confins do desconhecido, do irremediável.

Não obstante, acontece na grande maioria das vezes que, durante o trabalho de campo praticado principalmente nos territórios do Hemisfério Sul do planeta, esse “outro”, condicionado pela assimetria do poder, não

⁴⁶Citado por Cirio, op cit.

pode falar com franqueza, devido precisamente às opressões que experimenta: a gente subordinada evita com frequência o discurso literal e direto. Adotam modos mais oblíquos, usam duplos significados, metáforas, ironia e humor. Às vezes afiam suas habilidades mediante respostas mordazes e a burla provocativa. É um potencial subversivo que vai junta e quase colada ao trocadilho. O engenho e a linguagem figurada não só permitem a articulação de ressentimentos e aspirações sob condições de repressão, mas também a análise de conflitos e ironias ocasionadas pelas diferenças de classe, raça, gênero e orientação sexual.⁴⁷ No entanto, a posição privilegiada do pesquisador acadêmico sempre fez com que este fique na intersecção da cultura e o poder. E é que um pode ser membro de comunidades diferentes, mas que ao mesmo tempo, são dominantes.

Por tanto, é inegável que, no ofício etnográfico, podemos compreender certos fenômenos humanos melhor do que outros, e que o pesquisador ocupa um lugar estrutural e observa só desde um ou poucos ângulos particulares. A idade, o gênero, sua condição de estrangeiro e a associação com o regime neocolonial, influem na sua aprendizagem. Renato Rosaldo, por exemplo, nos diz que o processo do conhecimento envolve ao ser todo (não só uma parte dele); por isso, achamos que o etnomusicólogo é, ao mesmo tempo, um ser “cognitivo, emocional e ético”. Este constrói o conhecimento em contextos de relações mutáveis, que implicam graus variáveis de distância e intimidade.⁴⁸ E é assim que entendemos que o ofício do etnomusicólogo deveria se desdobrar: alimentado do que o extinto Clifford Geertz denominava “a força cultural dos padrões culturais”, entendida esta como “... à minuciosidade com a qual um padrão se internaliza nas personalidades dos indivíduos que o adotam, determinando [assim] a centralidade ou marginalidade que [esta tem] nas suas vidas”.⁴⁹ Rosaldo inspirou-se neste conceito de força nos seus escritos sobre a ira e aflição de um Caçador de Cabeças, e, em lugar de usar termos como “descrição densa”, “multidicção”, ou “polissemia”, utiliza o conceito da *força cultural* para dar forma final ao de *sujeito situado*.⁵⁰ Compreender nossa própria experiência emocional e tomar consciência da posição dos outros.

⁴⁷ Renato Rosaldo. 2000, *Cultura y verdad: la reconstrucción del análisis social*. p. 213.

⁴⁸ Rosaldo, *Ibid*, p. 207.

⁴⁹ C. Geertz. 1968. *Islam Observed*, p. 111. Citado por Rosaldo, *op cit.*, p. 42.

⁵⁰ Rosaldo, *Op cit.*, pp. 23-44

Neste sentido, o conceito de bimusicalidade, conota e ao mesmo tempo denota o de *sujeito situado*, já que põe em vigência a necessidade de tomar consciência da forma em que as experiências cotidianas permitem ou inibem certos tipos de discernimento. Os sujeitos situados sabem que estão amarrados com o poder, e o poder por sua vez está moldado pelas formas culturais.⁵¹ Neste sentido, a bimusicalidade poderia ser de utilidade para movimentarmos com agilidade sobre uma linha que tenta separar o que significa ser “mais um do povo” e “ser um acadêmico”. Trata-se de abandonar os sortilégios com os quais o poder nos conjura.

Poder-se-ia o assumir como um novo paradigma no nosso trabalho: alcançar um equilíbrio na pesquisa cultural, para que um não esteja tão longe (indiferença e suposta neutralidade) nem tão cerca (converter-se em um nativo) da cultura em questão. Isto é, “movimentar-se à borda de um (outro) paradoxo”.⁵² Propomos então, tomar consciência do que ocorre além de nosso razoamento acadêmico; trata-se de ingressar ao mundo das emoções, com avidez de aprender delas.

Falamos da bimusicalidade quase como um recurso de autodesenvolvimento pessoal. Mas, também como princípio de interação com outras pessoas? Lembremos que alguns autores pretendiam revalorizar a bimusicalidade apenas como uma técnica de trabalho, remontando-se à clássica bipartição analítica das abordagens êmica-ética, ligada esta, à ferramenta antropológica da observação participante. Em nossa proposta, a idéia da bimusicalidade vai além deste dilema, já que o ser bimusical é um jogo simultâneo no qual interagem sujeitos que são ao mesmo tempo, nativos e estrangeiros, mas que dependem da posição empática o tempo todo. A interação, neste sentido, é viver a cotidianidade do outro, para interpretar a forma de vida dele, e, através disso, poderemos nos olhar a nós mesmos. A observação participante tem que ser um princípio de trabalho que vá além de ajudar ao nativo em suas “tarefas domésticas”; implica mais um grau comprometido de intimidade cultural, implica o adquirir outra visão das coisas, assumindo os riscos que implica a transculturalidade. Ou seja, a participação em eventos culturais que não são necessariamente sonoros, pode resultar em uma abertura para o outro, sem a necessidade de convertermos nesse outro. Para isso, além de uma prolongada estadia no “terreno”, será preciso ter uma abertura mental de clara predisposição.

⁵¹Rosaldo, *Ibid*, p. 215.

⁵²Rosaldo, *Ibid*, p. 205.

Assim, nos enfrentamos com o dilema da distância entre uns e outros (sociais e culturais); um problema humano por excelência, já que, se bem não podemos ser todos iguais, pelo menos podemos procurar ser *equivalentes*, num sentido qualitativo. Será que a melhor maneira de lidar com essa questão, é fazer de conta que ela não existe? Com certeza, as formas de interação entre as pessoas determinam o resultado do que procuramos no desenvolvimento de uma pesquisa etnomusicológica. E são principalmente as distâncias sociais as que determinam, em grande medida, os resultados que outorgam a “marca distintiva” a nossa interação como etnomusicólogos; referimos-nos às assimétricas relações de poder que não nos deixam dormir durante o trabalho de campo.

6. A Academia? Bimusical? *Multimusical*?

Poderia a bimusicalidade ter um lugar central na metodologia de pesquisa etnomusicológica? Mas, quais os termos para pensar nesta centralidade? A pensamos em termos de aprender a música, não só com a prática, o ouvido, o manual ou a partitura; senão de aprendê-la também com o corpo.

Não há dúvida que a bimusicalidade é uma ótima via de treinamento de percepção auditiva, permite o acesso a saberes que de outra maneira não seriam compreensíveis, e também afiança a autoconfiança. Mas, esta forma de bimusicalidade se refere a pesquisar uma cultura musical não apenas para aprendê-la em termos de domínio estético ou técnico, ou simplesmente como uma maneira de encaminhar o trabalho de campo, mas também para enriquecer a formulação de uma Teoria Enativa e Cognitiva associada à execução musical em uma ou várias culturas musicais do mundo.

Já temos sublinhado alguns dos implícitos contidos nas idéias de Hood, a partir de seu conceito de bimusicalidade. De tudo isso, cabe explicitar uma necessária problematização na hora de considerar as reflexões que Hood fez no que diz respeito ao uso da memória na aprendizagem musical. Achamos que, o que Hood chama imitação sobre a imitação - termo amplamente usado para descrever de forma superficial as formas de aprendizagem musical das tradições orais-, é na verdade um recurso muito mais complexo do que a simples reprodução mecânica de uma ação ou movimento motriz, sendo mais do que uma observação passiva do aprendiz.

Muitas culturas não-ocidentais demonstraram que existem alternativas, mais eficazes e eficientes no processo de aprendizagem musical, sobretudo aquelas que vão além da linguagem escrito-falada e as arbitrarias oposições binárias. Muitas das tradições musicais orais recorrem ao campo

dialógico-corporal, desenvolvendo tanto a oralidade entre as pessoas (ou seja, saber escutar), como entre os indivíduos e seus próprios corpos (reconhecer-se a si mesmo). Inspirados nestas tradições, pensamos as condições em que pode se desenvolver uma bimusicalidade que seja aproveitada como um recurso de interiorização alternativa da música, ou seja: fazendo-a corpo. É um tipo de memória corporal dirigida para uma *inteligência musical e corporal*, cujo objetivo principal seria inscrever a música nos nossos corpos (e não nos papéis). Uma aprendizagem, então, que se traduz em dores musculares, em gestualidade, em disposições específicas dos diferentes membros corporais, tudo aquilo em ligação direta com a confluência dos sons que emanam dos nossos movimentos interpretativos; em suma, uma linguagem que se inscreve de forma perene no corpo.

Na atualidade, dita opção não é mais um território exclusivo das tradições musicais tradicionais. Ao respeito, um vasto campo de novas pesquisas acadêmicas tem se aberto há um tempo atrás. Por exemplo, Rubén López Cano nos introduz aos novos marcos teóricos que aos poucos estão concedendo cada vez mais importância aos processos sensoriomotores e corporais na percepção. O autor menciona, por exemplo, à Teoria ecológica da percepção visual (Gibson 1986), a Teoria da cognição enativa (Varela, Thompson e Rosch 1991) e a Teoria das contingências sensoriomotoras (O'Regan e Noë, em publicações do ano 2001), para citar alguns que na atualidade estão sendo aplicados ao mundo da música.⁵³

Assim, o processo dirigido para a análise musical, vem desenvolvido, na Teoria Ecológica, pelos trabalhos de William Luke Windsor (1995 e 2004), Eric Clarke (2005), e André Oliveira e Luis Oliveira (2003); na Teoria Enativa, pelos trabalhos de Mark Reybrouck (2001 e as publicações do ano 2005) e Raúl Lopez Cano (em várias publicações do ano 2004); na Teoria das contingências sensoriomotoras, no trabalho desenvolvido por Alicia Peñalba (2004). Desta maneira, conceitos como autopoiesis, enação, propriocepção, emoções musicais, semiotização corporal da música, discursos corporais da música, cognição musical, dentre outros, se originaram desde a neurofisiologia para ser incorporados não apenas na análise da autoconsciência corporal ou na filosofia da mente, senão também na música e seus processos de construção de motricidade, musicalidade e percepção (sobre o tema, registra-

⁵³Rubén L. Cano, 2005. Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. Documento electrónico.

mos algumas publicações em nossa lista bibliográfica).⁵⁴ Trabalhos que colocam a possibilidade de pensar até em uma epistemologia musical.

Um dos trabalhos que atualmente chama mais a nossa atenção, nesta direção, é aquele publicado por Ramón Pelinski,⁵⁵ quem “estuda a complexidade da experiência musical como um universo de significação total de natureza ‘preconceitual’, ‘prelógica’ e ‘preverbal’, onde a música e o Ser se confundem e marcam seu encontro no corpo”.⁵⁶ Pelinski recorre à fenomenologia e às neurociências cognitivas como instrumentos de análise, e defende a convicção de que a corporalidade da experiência musical colabora de maneira determinante, tanto na práxis musical quanto na construção de significados a partir da música. Este autor compara as significações produzidas na experiência musical, com os significados que são atribuídos por aqueles que recorrem à inferência racional (longe da experiência mesma), e afirma que, se bem a experiência musical possui um componente de subjetividade extrema, existem condições neurofisiológicas (neurônios especulares) que fazem possível que tal experiência seja compartilhada intersubjetivamente, incidindo inclusive, na construção social do significado da música.⁵⁷

Ainda assim, dado que a união de mente e corpo é tão forte na música, pelo qual resulta difícil (ou desnecessário) distinguir claramente entre a uma e a outra, Pelinski afirma que este conhecimento musical enfrenta o desafio de superar um discurso acadêmico dominante, o qual “tende a subsumir a realidade que estuda, em favor das possibilidades de produção e transmissão de conhecimento por meio do logos racional”.⁵⁸

Com tais idéias, afiançamos mais ainda a importância de recursos como a bimusicalidade no trabalho musical. De fato, estamos propondo a bimusicalidade, como uma profunda interação entre as pessoas. Mas, se esta interação sugere o reconhecimento da identidade dos sujeitos como um problema complexo, ela também terá que lidar com que cada um dos sujeitos em interação desenvolva uma relação dialógica com seu próprio corpo. Daí a importância do peso das abordagens mencionadas, até mesmo da própria

⁵⁴ Cano, Ibid.

⁵⁵ Ramón Pelinski, 2005. “Fragmentos sobre corporalidad y experiencia musical”. Citado por Cano, op cit.

⁵⁶ Cano. Op cit.

⁵⁷ Cano, Ibid.

⁵⁸ Cano, Ibid.

fenomenologia. “Viver-o-que-se-estuda” na pesquisa, é uma opção que possui uma riqueza intransferível de conhecimento e construção de sentidos.

No seu *paper* publicado, Hood usa frequentemente a palavra *hear*, que em inglês significa literalmente “ouvir”.⁵⁹ Mas, dado que neste idioma também existe a palavra *listen*, a qual significa “escutar”, assumimos que o leitor concorda em afirmar que, em uma prática musical que procura desenvolver uma linguagem musical de maneira íntegra, democrática e respeitosa, o ato de ouvir deverá ir à frente do simples exercício físico-mecânico de perceber os sons com o ouvido. Então, com esta proposta de bimusicalidade aceitaríamos que ouvir implica *saber escutar*; sendo este último, um termo que vem do vocábulo latino, *auscúltare*, o qual significa “prestar atenção ao que se ouve”. A habilidade de escutar, então, significa ligar-se com o corpo inteiro, fazendo com que ele escute, execute, compreenda e transmita a música. É este o centro das nossas reflexões.

Já que a etnomusicologia versa sobre a música em todas suas implicações (conceitos, valores, sentimentos), não apenas o sonoro, ela terá que aprender desde as nossas práticas, que escutar o sonoro, é também a escutar ao “outro”. Saber escutar não apenas com os ouvidos, mas também com a pele e as marcas que nela vão ficando escritas as coisas que vivemos.

No longo processo de desenvolvimento da etnomusicologia como disciplina, a atenção dispensada no caráter oral dos fenômenos sonoros sofreu uma notável viragem ao campo auditivo, como sintoma de que agora se compreende melhor os tipos de linguagens musicais nas culturas não-ocidentais. Atualmente, poderíamos afirmar que, desde o Hemisfério Sul do planeta, podemos experimentar, em formas e forças singulares, o peso do corpo nos assuntos musicais.

7. Notícias recentes

A pesquisa de culturas musicais alheias implica, entre outras coisas, trabalhar em contextos de poder, cujas relações determinam as maneiras como tais músicas acabam sendo concebidas. Por isso, propomos entender e usar o conceito de bimusicalidade como um princípio integral de aprendizagem: aprender a música com o corpo, e também aprender os valores e conceitos sobre a música, com a força cultural das emoções. Dois campos intimamente interligados: uma forma de aproximação para o outro, em termos variáveis de empatia, e uma forma de aprendizagem musical baseada

⁵⁹Hood, 1960. Op cit., p. 58.

na memória corporal. Serão estes os fundamentos de uma *multimusicalidade*?

É indiscutível que estas são idéias que, certamente, convidam ao debate, impõem serias reflexões e até procuram grandes mudanças. Mas também, e sem lugar a dúvidas, todas e cada uma delas têm a ver com que, em cada um de nós, os interesses vinculados à Etnomusicologia, se traduzam em uma forte paixão. Se bem Levi-Strauss já advertia afirmando que a música, as matemáticas e a antropologia são das poucas vocações verdadeiras que ainda existem,⁶⁰ Ramón Pelinski parece nos deixar aberto o paradoxal, em uma afirmação que bem poderia ser interpretada como uma opção de trabalho na nossa disciplina: “A etnomusicologia, em si, não existe. O que há, são etnomusicólogos que, cada qual a sua maneira, em escritos mais ou menos acadêmicos, tratam de responder à questão do que significa a música como prática humana”.⁶¹

Assim, enquanto podemos continuar pensando e discutindo sobre os termos em que poderia ser possível uma *bimusicalidade* ou até uma *multimusicalidade*, (visando desenvolver estratégias para: o ensino-aprendizagem das músicas do mundo e levar adiante as nossas pesquisas acadêmicas de formas éticas e descolonizadas), uma fina política de relacionamento com o “outro”, faz com que a CIA continue obstinada em buscar e recrutar especialistas das disciplinas sociais e humanas para investigar e conhecer o funcionamento de “grupos terroristas”, assim como entender as respostas sociais às pandemias e imigrações em massa, com o principal objetivo de facilitar que as tropas norte-americanas se adaptem à mentalidade do “inimigo”.

⁶⁰ Tristes trópicos, 1961. p. 58. Citado por Rosaldo, op cit. p. 220.

⁶¹ Ramón Pelinski, 1997. ¿Qué es Etnomusicología?, p. 1.

Bibliografía consultada

- Augé, Marc. 1998. *El viaje imposible*. Ed. Gedisa. Barcelona. Barfield, Thomas (Ed.)
- _____. 2000. *Diccionario de antropología*. Victoria Schussheim Trad. Siglo Veintiuno Editores. México
- Cirio, Norberto Pablo. 2001. “La bi-musicalidad: una metodología relegada para el conocimiento de una cultura musical distinta”. In: *Revista Agrileira*. n.1. Disponible em <http://www.agrileira.com/numeros/1/investigacion_01_bimusic_c.htm> [Consulta: 23-06-06]
- Cotrell, Stephen. 2004. “Bimusicality, Western Art Music, and ethnomusicology”. In: *SEM Annual Meeting*. Disponible em <<http://www.conferences.indiana.edu/sem2004/abstract10-25-04-Fix.pdf>> [Consulta: 23-06-06]
- Dolmetsch Online Music Dictionary. “Bimusicality”. In: *Dolmetsch Online Music Dictionary*. Disponible em <<http://www.dolmetsch.com/defsb2.htm>> [Consulta: 23-06-06]
- Encarta. 2006. “Bimusicalidad en la teoría y en la práctica”. In: *Etnomusicología. Microsoft® Encarta® 2006 [DVD]*. Microsoft Corporation, 2005.
- Geertz, Clifford. 1987. *El antropólogo como autor*. Ed. Paidós. Barcelona.
- Hood, Mantle. 1960. “The Challenge of Bi-musicality.” In: *Ethnomusicology* Vol. IV, No. 2. pp. 55-59.
- _____. 1971. *The ethnomusicologist*. McGraw-Hill Book Company. New York.
- Jiménez, David M. “Bimusicalismo y composición”. In: UNAM – ENM. Disponible em <<http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/011124165629-.html>> [Consulta: 23-06-06]

- Merriam, Alan. 1964. *The anthropology of music*. Northwestern University Press. Evanston, Illinois
- Myers, Helen. 1992. *Ethnomusicology. An introduction*. The Norton/Grove Handbook in Music. W.W. Norton & Company. New York.
- Nettl, Bruno. 2005. *The study of ethnomusicology. Thirty one issues and concepts*. Urbana: University of Illinois press. Illinois.
- O'flynn, John. 2005. "Re-appraising ideas of musicality in intercultural contexts of music education". In: *International Journal of Music Education*. Vol. 23: 191-203.
- Pelinski, Ramón. 2006 "¿Qué es Etnomusicología?" In: *III Congreso de la IASPAM*. Edición a cargo de Ramón Pelinski y Vicent Torrent. 23 de Mayo de 1997. Edición de SIBE 2006. Villa Elisa.
- Rosaldo, Renato. 2000. *Cultura y verdad: la reconstrucción del análisis social*. Abya-yala. Quito.
- Rourke, Mary. 2006. "Ethnomusicology founder Mantle Hood, 87, dies". Nota de prensa publicada en Los Angeles Times. 10-08-05. Reproducida en The Arizona Republic. Online Print Edition. Jun 23. Disponível em <<http://www.azcentral.com/arizonarepublic/local/articles/0810death10.html>> [Consulta: 23-06-06]
- Schrag, Brian. 2000. "Grooving at the Nexus: The Intersection of African Music and Euro-American. Ethnomusicology at UCLA. UCLA's 1999-2000 "Year of Africa". Disponível em <<http://www.ethnomusic.ucla.edu/Groovin%20at%20the%20Nexus.pdf>> [Consulta: 23-06-06]
- Slobin, Mark. 2002. "History. Sample Entry in Ethnomusicology" In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Disponível em <<http://www.continuumpopmusic.com/vol1sam3.asp>> [Consulta: 02-07-06]

ANEXO 1. Bibliografia sugerida

Sobre bimusicalidade

a. Aplicação prática (explícita ou implícita) do conceito

- Arom, Simha
1991 African Polyphony and Polyrhythm. Cambridge University Press. Cambridge
- Baily, John
2001 Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Heart. s/d
- Becker, Judith
1983 “One Perspective on Gamelan in America”. In: *Asian Music*, Vol. 15, No. 1. pp. 81-89
- Browner , Tara
2004 Heathbeat of the People: Music and Dance of the Northern Pow-wow. University of Illinois Press. Illinois
- Cassia, Paul Sant
2000 “Exoticizing Discoveries and Extraordinary Experiences: ‘Traditional’ Music, Modernity, and Nostalgia in Malta and Other Mediterranean Societies”. In: *Ethnomusicology*, Vol. 44, No. 2. pp. 281-301
- Davis, Martha E.
1994 “‘Bi-Musicality’ in the Cultural Configurations of the Caribbean Black Music”. In: *Research Journal*, Vol. 14, No. 2. pp. 145-160.
s/d Voces del Purgatorio: Estudio de la Salve Dominicana. S/d.
- Feintuch, Burt
1995 “Learning Music in Northumberland: Experience in Musical Ethnography”. In: *Journal of American Folklore*, Vol. 108, No. 429. pp. 298-306
- Floyd Jr., Samuel A.
1999 “Black Music in the Circum-Caribbean”. In: *American Music*, Vol. 17, No. 1. pp. 1-38
- Gade, Anna M
2004 Perfection Makes Practice: Learning, Emotion, and the Recited Qur’an in Indonesia. University of Hawaii Press. Hawaii

- Gerdáes, Fleurant
 1996 *Dancing Spirits: Rhythms and Rituals of Haitian Vodun, the Rada Rite*. Greenwood Press.
- Hill, Juniper Lynn
 2005 *From Ancient to Avant-Garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music. A Doctor of Philosophy in Ethnomusicology dissertation*. University of California. Los Angeles.
- Johnson, Henry
 2000 “Balinese music, tourism and globalisation: inventing traditions within and across cultures”. In: *New Zealand Journal of Asian Studies* Vol. 4, No. 2 pp. 8-32.
- Koning, Jos
 1980 “The Fieldworker as Performer: Fieldwork Objectives and Social Roles in County Clare, Ireland” In: *Ethnomusicology*, Vol. 24, No. 3. pp. 417-429
- Locatelli de Pérgamo, Ana
 1998 “Un gamelán javanés en Buenos Aires. Asociación Argentina de Musicología”. In: *XII Conferencia Anual y XII Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires, No. 6 – 9. Disponible em <<http://www.gourmetmusical.com/aam/xiiconferencia.html>> [Consulta: 23-06-06]
- Lundquist, Barbara and Winston T. Sims
 1996 “African-American Music Education: Reflections on an Experience”. In: *Black Music Research Journal*, Vol. 16, No. 2, pp. 311-336.
- Manuel, Peter
 2002 “From Scarlatti to ‘Guantanamera’: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics”. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 55, No. 2. pp. 311-336
- Malm, William P.
 1969 “On the Nature and Function of Symbolism in Western and Oriental Music”. In: *Philosophy East and West*, Symposium on Aesthetics East and West. Vol. 19, No. 3. pp. 235-246
- Mellard, Jason
 2003 “Regional Hybridity in Texas Music. The case of the Texas Tornados”. In: *Text, Practice, Performance* V (2003). pp. 107-132.

- Mensah, Atta Annan
 1970 “Ndebele-Soli Bi-Musicality in Zambia”. In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 2. pp. 108-120.
- Mishler, Craig
 1993 *The Crooked Stovepipe: Athapaskan Fiddle Music and Square Dancing in Northeast Alaska and northwest Canada*. University of Illinois Press. Illinois
- Monson, Ingrid
 1994 “Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology”. In: *Critical Inquiry*, Vol. 20, No. 2. pp. 283-313
- Naylor, Michael L.
 2005 “Heeding the Creole Voice (in the Seychelles Islands): Alternatives to race and nation as identifiers of cultural value”. In: *Online Magazine of the Visual Narrative*. Disponível em <<http://www.imageandnarrative.be/worldmusica/michaellnaylor.htm>> [Consulta: 24-06-06]
- Nettl, Bruno
 1995 *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. 1995. University of Illinois press. Illinois
 2006 “Ethnomusicology in the USA and at UIUC”. In: *The Academic Nook University of Illinois at Urbana-Champaign*. University of Illinois at Urbana-Champaign no. 2. Spring. Disponível em <http://www.ilint.uiuc.edu/Intl_Review_Spring061.pdf> [Consulta: 24-06-06]
- Neuman, Daniel
 1976 “Towards an Ethnomusicology of Culture Change in Asia”. In: *Asian Music*. Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia. Vol. 7, No. 2. pp. 1-5
- Niemi, Jarkko
 2000 “The perspectives of the musical cultures of the Uralic native peoples of the western Siberia in the beginning of the third millennium”. In: *Cultural codes of the two millennia*. Materials of the international scientific conference. Tamara Krasnopol’skaya (ed.) Petrozavodsk. University of Tampere Finland. No. I. 4.12.2000. pp. 9–24.
- Pegg, Carole
 1989 “Experimental Musicology: The Work of Laurence Picken”. In: *Anthropology Today*, Vol. 5, No. 1. pp. 16-17

- Peña, Manuel
s/d “Música fronteriza”. In: *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, Vol. 21, nos. 1-2, (1992-1996). pp. 191-225
- Pettan, Svanibor
s/d “Gypsy Musicians and Folk Music Research in the Territories of Former Yugoslavia” Disponível em <http://www.journeyswithgypsies.com/articles/Svanibor_Pettan2.pdf> [Consulta: 24-06-06]
- Piedade, Acácio Tadeu
s/d “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”. In: *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.). 2003, pp. 41-58.
- Rosenberg, Neil V.
1995 “Picking Myself Apart: A Hoosier Memoir”. In: *Journal of American Folklore*, Vol. 108, No. 429. pp. 277-286
- Schrag, Brian
2000 “Grooving at the Nexus: The Intersection of African Music and Euro-American”. In: *Ethnomusicology at UCLA*. UCLA’s 1999-2000 “Year of Africa”. Disponível em <<http://www.ethnomusic.ucla.edu/Groovin%20at%20the%20Nexus.pdf>> [Consulta: 23-06-06]
- Silverman, Carol
1995 “Becoming a Bolivian: An Experiment in Bi-musicality”. In: *Journal of American Folklore*, Vol. 108, No. 429. pp. 307-316
- Slawek, Stephen
1987 Sitar Technique in Nibaddh Forms. Delih.
- Solís, Ted (Ed.)
2004 Performing Ethnomusicology. Teaching and Representation in World Music Ensembles. University of California Press.
- Sorrell, Neil
1992 “Gamelan: Occident or Accident?” In: *Musical Times*, Vol. 133, No. 1788. Pp. 66-68
- Stock, Jonathan P.J.
1993 “The Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities”. In: *Music Analysis*, Vol. 12, No. 2. pp. 215-240.
1996 Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings. Universidad de Rochester Press. Rochester

- Sutton, R. Anderson
 1985 “Musical Pluralism in Java: Three Local Traditions”.
Ethnomusicology, Vol. 29, No. 1. pp. 56-85
- Teicher, Judith M.
 1995 “The Children of the Thyagaraja Festival: A Study in
 Bimusicality and Cultural Identity.” In: *Quarterly Journal
 of Music Teaching and Learning* Vol. 6 (3). pp. 76-88
- Titon, Jeff
 1985 “Stance, Role, and Identity in Fieldwork among Folk Baptists
 and Pentecostals”. In: *American Music*, Vol. 3, No. 1. pp.
 16-24
- Wayne D., Shirley
 1997 “The Coming of ‘Deep River’”. In: *American Music*, Vol.
 15, No. 4. pp. 493-534
- Wicks, Sammie A.
 1998 “America’s Popular Music Traditions as ‘Canon-Fodder’”.
 In: *Popular Music and Society*, Vol. 22.

b. Teorização do conceito

- Bor, Joep
 1988 “The Rise of Ethnomusicology: Sources on Indian Music
 c.1780 - c.1890.” In: *Yearbook for Traditional Music*,
 Vol. 20. pp. 51-73
- Brinner, Benjamin
 1995 *Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the
 Theory of Musical Competence and Interaction*. University
 of Chicago Press. Chicago.
- Browner, Tara
 2004 *Heathbeat of the People: Music and Dance of the Northern
 Pow-wow*. University of Illinois Press. Illinois
- Brunetti, Riccardo and Marta Olivetti Belardinelli
 s/d “Effects of Musical Acculturation: Learning, Reproducing,
 and Recalling Music from Different Cultural Traditions. In:
ECONA, Interuniversity Centre for Research on Cognitive
 Processes in Natural and Artificial Systems.” Disponível
 em <[http://www.northwestern.edu/icmpc/proceedings/
 ICMPC8/PDF/AUTHOR/MP040149.PDF](http://www.northwestern.edu/icmpc/proceedings/ICMPC8/PDF/AUTHOR/MP040149.PDF)> [Consulta:
 24-06-06]

- Cámara, Enrique
 s/d “¿Qué se espera de la Etnomusicología hoy en España?”
 Universidad de Valladolid. Disponible em <http://www.sibetrans.com/actas/actas_3/05_camara.pdf> [Consulta: 24-06-06]
- Cirio, Norberto Pablo
 s/d “La bi-musicalidad: una metodología relegada para el conocimiento de una cultura musical distinta.” En: *Revista Agrileira*. Número 1. Disponible em <http://www.agrileira.com/numeros/1/investigacion_01_bimusic_c.htm> [Consulta: 23-06-06]
- Cottrell, Stephen
 2004 “Bimusicality, Western art music, and ethnomusicology.”
 In: *SEM Annual Meeting, 2004*
 s/d “Self and Other in the Study of Historical Recordings.”
 Disponible em <<http://www.charm.rhul.ac.uk/content/events/s1Cottrell.pdf>>. [Consulta: 23/06/06]
- González, Juan Pablo
 s/d “Estrategias para entrar y permanecer en la musicología Popular.” Instituto de Música. P. Universidad Católica de Chile. Disponible em <www.unirio.br/mpb/iaspmla2004/Anais2004/JuanPablo.pdf> [Consulta: 23-06-06]
- Grau, Andree
 1992 “Intercultural Research in the Performing Arts. Dance Research.” In: *The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 10, No. 2. pp. 3-29
- Green, Edward e Arnold Perey
 2004 “Aesthetic Realism: A New Foundation for Interdisciplinary Musicology.” In: *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM04)*. 15-18 April, 2004. Graz/Austria. Disponible em <http://gewi.unigraz.at/~cim04/CIM04_paper_pdf/Green_Perey_CIM04_proceedings.pdf> e em <http://www.perey-anthropology.net/world_music/escom_1.htm>. [Consulta: 23-06-06]
- Jackson, Jeffrey H y Stanley C Pelkey (Eds.)
 2005 *Music and History: Bridging the Disciplines*. University Press of Mississippi. Mississippi

- Kaufman S., Kay
 1996 “The Ethnomusicologist and the Transmission of Tradition”.
 In: *Journal of Musicology*, Vol. 14, No. 1. pp. 35-51
- Keil, Charlie
 1995 “Forum Comments: Participation Si! Alienation No! “ In:
Journal of American Folklore, Vol. 108, No. 429. pp.
 316-319
- List, George
 1983 “A Secular Sermon for Those of the Ethnomusicological
 Faith”. In: *Ethnomusicology*, Vol. 27, No. 2. Pp. 175-186
- Mansfield, Janet
 2002 “Differencing music education”. In: *British Journal of
 Music Education*. No. 19. Pp. 189-202
- Martín Jiménez, David
 s/d “Bimusicalismo y composición”. In: <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/011124165629-.html>. UNAM – ENM
 [Consulta: 23-06-06]
- McAllester, David P.
 1979 “The Astonished Ethno-Muse”. In: *Ethnomusicology*, Vol.
 23, No. 2. pp. 179-189
- Mc Grath, Christopher
 1997 “Toward a Theory of Bimusicality”. In: *Student Ethno-
 musicology Conference*, Brown University. Inédito.
 February, 1997.
- Navarrete P., Sergio
 s/d “Estudio social e histórico de la música y de la danza.
 Comentarios”. In: *CIESAS*. <[http://www.ciesas.edu.mx/
 Desacatos/12%20Indexado/1%20Saberes%207.pdf](http://www.ciesas.edu.mx/Desacatos/12%20Indexado/1%20Saberes%207.pdf)>.
 [Consulta: 24-06-06]
- Nettl, Bruno
 1964 *Theory and Method in ethnomusicology*. Gloecoe. Illinois.
 1973 “Comparison and Comparative Method in Ethnomusico-
 logy”. In: *Anuario Interamericano de Investigación Mu-
 sical*, Vol. 9, 1973. Pp. 148-161
 1985 *Western impact on world music: change, adaptation, and
 survival*. Schirmer Books, London: Collier Macmillan. New
 York
 2005 *The study of ethnomusicology. Thirty one issues and
 concepts*. Urbana: University of Illinois press. Illinois

- O'flynn, John
2005 "Re-appraising ideas of musicality in intercultural contexts of music education". In: *International Journal of Music Education*. Vol. 23: 191-203.
- Russell, Ian
2006 "Working with Tradition: Towards a Partnership Model of Fieldwork". In: *Research Article*. Volume 117, Number 1. pp 15-32
- Seeger, Charles
1958 "Prescriptive and Descriptive Music-Writing". In: *Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2. Pp. 184-195
- Shehan C., Patricia
s/d "Music, the Universal Language: A Multiculturalist's Perspective". University of Washington (Seattle) <<http://heneghan.members.beeb.net/mend/docs/doc305.pdf>> [Consulta: 23-06-06]
- Stock , Jonathan P.J.
2003 "Music education: perspectives from current ethnomusicology". In: *British Journal of Music Education*. 20: 135-145. Disponível em <<http://www.harding.edu/alphachi/PDF/ONLINEPUBLISHES/2003Under/MissionsMusic.pdf>> [Consulta: 24-06-06]
- Titon, Jeff
1995 "Bi-musicality as Metaphor". In: *Journal of American Folklore*. Vol. 108, No. 429 (Summer, 1995) , pp. 287-297.
(1993) "Knowing People Making Music: Toward a New Epistemology for Ethnomusicology". In: *Ethnomusicology Research Digest*. Number 137 (Vol 4, no 37). Dec 1993. Disponível em <<http://www.lib.umd.edu/ETC/ReadingRoom/Newsletters/EthnoMusicology/Digest/93-137.erd>> [Consulta: 23-06-06]
- Tveekrem, Susan Lynn
1999 Exploring the Boundaries of Bimusicality: Cultural and Technical Considerations. Wesleyan University. M.A. Theses in Ethnomusicology and Composition. Boston.
- Volk, Terese
1997 Music, Education, and Multiculturalism. Foundations and principles. Oxford University Press US.

Witzleben, J. Lawrence

- 1997 "Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music". In: *Special Issue in Ethnomusicology*. Vol. 41, No. 2. pp. 220-242

c. Publicações sobre a origem e o desenvolvimento do conceito

Anderson, Lois

- 1999 Interview by author. Tape recording. No. 18. Austin, Texas.

Arom, Simha

- 1991 *African Polyphony and Polyrhythm*. Cambridge University Press. Cambridge.

DjeDje, Jacqueline C. (Ed.)

- 1989 "African Musicology: Current Trends". In: *African Studies Center*. Volume I. University of California, Los Angeles.

Hood, Mantle

- 1985 Interview in UCLA's Institute of Ethnomusicology. Los Angeles: Regents of the University of California. No. 1 pp. 961-1974.

- 1999 Interview by author. Tape recording. Nov. 19. Austin, Texas.

Hood, Mantle and Boris Kremenliev.

- 1959 Proposal to Establish an Institute of Ethnomusicology (Comparative Musicology). University of California. Los Angeles

Mukuna, Kazadi

- 1999 Interview by author. Tape recording. Westwood, November 6 California.

Nketia, J.H. Kwabena

- 1998 "The Scholarly Study of African Music: A Historical Review". In: *The Garland*. s/d

- 2000 Interview by Jacqueline Cogdell DjeDje, No. 1 February 2000, Westwood, California.

Seck, Cheick-Tidiane

- 2000 Unpublished comments from lecture for UCLA course ESM 292A.

Shelemay, Kay Kauffman

- s/d "Notation and Oral Tradition." In: *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volume I. s/d

Sobre música e o corpo

Blacking, John

- 1977 *The Anthropology of the Body*. Academic Press. London
- 1995 *Music, Culture and Experience*. Univ. of Chicago Press. London

Cano, Rubén L.

- 2005 “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”. In: *Revista Transcultural de Música*, No. 9, Diciembre del 2005. Disponible em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm>> [Consulta: 28-06-06]

Chagas, Paulo C.

- 2005 “Polyphony and embodiment: a critical approach to the theory of autopoiesis”. In: *Revista Transcultural de Música*, No. 9, Diciembre del 2005. Disponible em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm>> [Consulta: 29-06-06]

Maturana, Humberto

- 1970 *Biology of Cognition*. University of Illinois. Urbana
- 1978 “Biology of Language: the Epistemology of Reality”. In: *Psychology and biology of Language and Thought*. Academic Press, pp. 27-46. New York.
- 1988 *Ontology of observing: The biological foundations of self-consciousness and the physical domain of existence*. Texts in Cybernetic Theory.

Maturana, Humberto y Francisco Varela

- 1980 “Autopoiesis: The Realization of Living.” In: *Autopoiesis and Cognition: The Realization of Living [1980]*. Boston Studies in the Philosophy of Science, vol. 42. Boston.
- 1987 *The tree of knowledge: the biological roots of human understanding*. Boston: Shambhala.

McClary, Susan & Robert Walser

- 1994 “Theorizing the Body in African-American Music.” In: *Black Music Research Journal*, Vol. 14, nº 1, Spring 1994, pp. 75-84.

- Pelinski, Ramón
 2005 “Fragmentos sobre corporalidad y experiencia musical”. In: *Revista Transcultural de Música*, No. 9, Diciembre del 2005. Disponible em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski.htm>> [Consulta: 29-06-06]
- Peñalba, Alicia
 2005 “El cuerpo en la música a través de la teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música.” In: *Revista Transcultural de Música*, No. 9, Diciembre del 2005. Disponible em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm>> [Consulta: 29-06-06]
 2004 La cognición corporal en la música. Análisis crítico de teorías cognitivas recientes. Hacia un modelo basado en las propiocepciones. Trabajo de investigación para la obtención del DEA (tesina doctoral). Universidad de Valladolid. Valladolid
- Reybrouck, Mark
 2005 “Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy.” In: *Revista Transcultural de Música*, No. 9, Diciembre del 2005. Disponible em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm>> [Consulta: 29-06-06]
- Turner, Bryan S.
 1991 “Recent developments in the theory of the body” In: *The body: Social process and cultural theory*. Mike Featherstone, Mike Hepworth and Bryan S. Turner (Eds.). London: Sage Publications. pp. 1-35
- Varela, Francisco J.
 1979 Principles of biological autonomy. North Holland. New York
- Varela, F., E. Thompson & E. Rosch.
 1991 The Embodied Mind. Cognitive science and Human Experience. Cambridge (Ma). MIT Press. London
- Zampronha, Edson
 2005 “Gesture In Contemporary Music. On The Edge Between Sound Materiality And Signification”. In: *Revista Transcultural de Música*, No. 9, Diciembre del 2005. Disponible em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm>>.