



Artigo / Artículo / Article

## Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música

José Alberto Salgado

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

zeal.musica@gmail.com; jass@ufrj.br

### Resumo

O ensaio explora aspectos do modo de produzir conhecimentos sobre práticas musicais, em pesquisas conduzidas por músicos. A discussão é impulsionada por observações sobre práticas de pesquisa vinculadas a duas universidades do Rio de Janeiro, e dialoga com considerações de Thomas Turino e Pierre Bourdieu sobre epistemologia, contextualização e diferença de discursos. Sugere-se que, mediante processos de interlocução, o encontro entre músicos “no campo” pode superar dicotomias tradicionais entre pesquisadores e praticantes, entre lógicas de teoria e de prática. Uma noção de “encontro epistêmico” é esboçada para tematizar relações de alteridade e de participação dos sujeitos numa investigação – e as questões apresentadas no texto reforçam a articulação entre critérios éticos e epistêmicos na avaliação dos projetos e ações de pesquisa com práticas de música.

**Palavras-chave:** músicos-pesquisadores, relações prática-teoria, ética e conhecimento, encontro epistêmico

---

## Cuestiones de método y de diálogo en las investigaciones sobre prácticas musicales

### Resumen

Este ensayo explora aspectos del modo en que se produce el conocimiento sobre las prácticas musicales en las investigaciones realizadas por músicos. La discusión gira en torno a la observación de las prácticas de investigación llevadas a cabo en dos universidades de Río de Janeiro (Brasil) y entra en diálogo con consideraciones de Thomas Turino y Pierre Bourdieu sobre epistemología, contextualización y diferencia entre discursos. Se sugiere que, a través de procesos dialógicos, el encuentro de los músicos “en el campo” puede superar las dicotomías tradicionales entre investigadores y músicos, y las lógicas de la teoría y la práctica. El concepto de “encuentro epistémico” es esbozado a fin de tematizar las relaciones de alteridad y la participación de los sujetos en una investigación – y los temas presentados en el texto subrayan la



articulación entre los criterios éticos y epistémicos en la evaluación de los proyectos y las acciones durante la investigación de prácticas musicales.

**Palabras clave:** músicos investigadores, relaciones entre teoría y práctica, ética y conocimiento, encuentro epistémico

---

## Issues of Method and Dialogue in Researching Musical Practices

### Abstract

This essay explores issues in the production of knowledge about musical practices, in situations where musicians conduct academic research. The discussion hinges on the observation of research practices based in two universities in Rio de Janeiro, Brazil, and enters in dialogue with considerations by Thomas Turino and Pierre Bourdieu on epistemology, contextualization and difference between discourses. It suggests that, when mediated by processes of dialogue, the encounter with musicians “in the field” can overcome traditional dichotomies between researchers and practitioners, and between logics of theory and practice. A concept of “epistemic encounter” is outlined, in order to problematize relations of otherness and participation of agents during an investigation –and the questions posed in the text stress the articulation between ethical and epistemic criteria for the assessment of projects and actions in researching practices of music.

**Keywords:** Musicians as researchers, practice-theory relations, ethics and knowledge, epistemic encounter

---

Data de recepção / Fecha de recepción / Received: abril 2014

Data de aceitação / Fecha de aceptación / Acceptance date: mayo 2014

Data de publicação / Fecha de publicación / Release date: julio 2014



## Introdução

Este ensaio apresenta questões a considerar em pesquisas com práticas de música, especialmente quando situadas em contexto urbano e vinculadas a atividades de trabalho musical dos pesquisadores. O direcionamento do foco para esse âmbito se deve, em parte, a um reconhecimento de características marcantes no corpo de investigações conduzidas em anos recentes, a partir de universidades no Rio de Janeiro, ao focalizarem práticas de música.

Considerando experiências em docência, orientação de pesquisas, participação em bancas examinadoras, e com uma breve análise de dois acervos de dissertações e teses, constato que muito do que vem sendo pesquisado, por músicos que ingressam num programa de pós-graduação, diz respeito ao próprio campo de trabalho e a suas posições e atuações nesse espaço social. Dentre os efeitos desse tipo de investimento, destaca-se um contato reduzido com sentidos de *alteridade* –ou, se usarmos a tipologia que Mariza Peirano (2006) desenhou para caracterizar a prática antropológica no Brasil, um engajamento concentrado com a “alteridade mínima” e, em quantidade bem menor, com a “alteridade próxima”<sup>1</sup>.

Recorrente desde já, a própria noção de *prática* –musical, docente, antropológica e, no sentido mais geral, epistêmica– será tematizada no texto, aproveitando discussões que Pierre Bourdieu (p. ex. Bourdieu 1990, 1998) contribuiu para disseminar e que parecem merecer reexame constante. Um desses reexames, tomado como impulso por focalizar estudos etnográficos de música, é feito por Thomas Turino (1999), que oferece uma proposta de análise e interpretação de processos musicais acompanhados em campo, e simultaneamente convida ao exame das próprias condições de produção do discurso acadêmico sobre a prática sonora.

Aqui, é esta segunda vertente que escolho para concentrar a atenção, especulando sobre algumas evidências que se apresentam incorporadas nos sujeitos-pesquisadores, em seus projetos e atuações no campo musical. Por conta de uma notável presença nos discursos do cotidiano universitário em questão, há que se acrescentar à análise das “condições de produção do discurso acadêmico” um dado complexo e contraditório: o dualismo, o antagonismo e a hierarquização (reversível conforme quem a enuncia) entre “prática” e “teoria”. A querela –não tão falsa quanto queremos alguns de nós, mas talvez não tão sólida como a explica Bourdieu– pode retornar, por exemplo, a cada reunião de departamento na universidade, e pelo que sabemos não está confinada a limites nacionais, nem é superável por adoção de nova terminologia.

A fim de promover reflexão e discussão, e partindo de um “reconhecimento da realidade” –no contexto do trabalho acadêmico com música, em programas sediados em departamentos de música, e na agência de pesquisadores e orientadores que costumam ter, também, formação como músicos–, indico uma questão geral: quais critérios epistemológicos e éticos acionar para a constante crítica e validação da produção de pesquisa com uma prática musical?

Note-se que estão em cena, e em confronto, duas práticas, ambas complexas e com suas demandas: a de fazer música e a de fazer pesquisa. Se é certo que, com a leitura e discussão deste ensaio, não é possível dar resposta acabada à pergunta, tentarei expor dados e parâmetros

---

<sup>1</sup> A tipologia será comentada adiante, em relação com pesquisas de campo com música.

para a discussão, levantando ainda questões auxiliares.

A escrita foi estruturada começando por uma apresentação dos apontamentos de Turino e de Bourdieu, enfatizando a importância de um (auto)exame, por pesquisadores, da produção de conhecimentos sobre uma prática. Em seguida, um tratamento breve de noções de alteridade e da noção de *encontro*, focalizado aqui como instância potencialmente geradora de conhecimento. Por último, considerações sobre o modo de interagir e de produzir resultados na pesquisa com sujeitos atuantes em práticas de música, reiterando posturas metodológicas em favor de interlocução, colaboração e coautoria, e insistindo na proposta de que essas ações sejam negociadas *entre participantes* de um processo de pesquisa<sup>2</sup>.

Quem lê esta introdução possivelmente já terá inferido que o critério ético –como agir e influir em relações sociais durante e após uma pesquisa– é relevante e talvez indissociável da atenção epistemológica nas considerações e questões que permeiam o texto.

### **Teorizando sobre a(s) prática(s)**

Para a construção deste ensaio, foi referência a leitura de um artigo de Thomas Turino, publicado em 1990 em *Ethnomusicology* e republicado em português em 1999, no periódico *Horizontes Antropológicos*, com o título “Estrutura, contexto e estratégia em etnografia musical”<sup>3</sup>. Com preocupação político-epistêmica, o artigo aponta uma série de problemas a considerar no trabalho etnográfico. Em meio ao denso diagnóstico, Turino apresenta uma proposta em favor da atenção, na interpretação etnográfica, ao contexto formado por arenas concêntricas em que se travam lutas de dominação (cultural, econômica, política), desde a arena menor e interna de uma prática musical localizada, e chegando a acontecimentos e forças que atuam sobre ela, em níveis mais afastados. A prática analisada pelo autor –uma festa tradicional com músicos Aymara do distrito rural de Conima, no Peru, que ao realizarem seu repertório se organizam dinamicamente em forma de círculo– possibilita ligações com processos e condicionamentos históricos mais amplos, como políticas de migração, políticas de assimilação cultural e estratégias econômicas internacionais.

A afinidade com propostas de Pierre Bourdieu –um dos autores discutidos centralmente no texto, ao lado de Michel de Certeau– é evidente na intenção de reconstruir, mediante análise rigorosa e ao mesmo tempo imaginativa, as “determinações históricas”<sup>4</sup> que constituem determinado evento ou prática, de identificar um “repertório de contensões e motivações historicamente específicas que dirigem a ação” (Turino 1999: 24) –aquilo que o sociólogo francês também chamaria as “condições de possibilidade” incidindo sobre uma prática qualquer, como a própria produção de discursos acadêmicos.

Esta é uma das entradas à apreciação do texto de Turino, delineando um modo abrangente

---

<sup>2</sup> Em artigo recente (Salgado et al. 2014, no prelo), essas posturas são explicitadas, em consonância com as ações de colegas brasileiros no campo da etnomusicologia, cujas produções colaborativas são mencionadas no mesmo texto.

<sup>3</sup> Com tradução de Maria Elizabeth Lucas, que escreveu também a “Apresentação” para aquele volume do periódico, que teve por temática “música e sociedade”.

<sup>4</sup> Os termos são comuns a Marx, primeiramente, e depois a Stuart Hall, conforme o autor assinala em nota de rodapé. Sobre esta proposta pela contextualização crescente de uma prática, ver também, em estudos de ecologia, Vayda (1983).

de interpretação da realidade, e chamando o discurso de pesquisa para além da descrição e análise de aspectos que podem confinar o trabalho a uma excessiva particularização –com consequente prejuízo para a comunicação *entre* pesquisas<sup>5</sup>.

Outro interesse está em reconhecer uma complexidade de significados internos a cada domínio de *prática*, com o consequente reconhecimento de uma insuficiência da verbalização para dar conta dessa complexidade. Vamos frisar que a insuficiência apontada por Turino e por Bourdieu seria especialmente da lógica científico-racional, do “ponto de vista escolástico” do pesquisador que se comporta como observador externo às ações de sujeitos diretamente envolvidos no jogo, nos investimentos e nas lutas de seu campo. Estes agem segundo uma lógica própria daquela prática, que pelo menos em algum nível não passa por racionalização. Digamos também, acompanhando Bourdieu, que o *tempo* e o *estilo* de refletir são variáveis importantes na diferença entre as lógicas que se confrontam em pesquisas de campo<sup>6</sup> –diferença entre o ponto-de-vista teórico, acadêmico ou “escolástico”, por um lado, e a “lógica da prática”, por outro.

Aqui, podemos acrescentar que, no caso de uma *prática* musical, estão em jogo um vocabulário técnico, um saber intuitivo e um pensamento estético especificados por gênero, subgênero e estilizações –e de tudo isto, ou pelo menos de um objeto focalizado nesse conjunto, a linguagem verbal precisaria dar conta. Menos mal, então, quando os pesquisadores são eles mesmos praticantes, e podem compartilhar com seus interlocutores certos entendimentos e uma linguagem para expressar seus saberes e problemas<sup>7</sup>. Conforme indicado na introdução, estamos tratando de um contexto específico, onde o pesquisador acadêmico é também agente da prática sob exame.

E não se trata apenas de vê-lo como nativo daquele ambiente social, como agente daquela prática discursiva, daquela forma de vida<sup>8</sup>. Trata-se de um sujeito que não é uma espécie de pensador/observador *distante* do campo, mas também que, na maioria das vezes, não traz incorporado em seu hábito o “ponto-de-vista escolástico” que Bourdieu explorou<sup>9</sup>. Isto porque sua formação não é, tipicamente, a do pesquisador disciplinado pelas ciências sociais ou pela filosofia, por exemplo –como supõe o autor a respeito de quem observa e analisa uma prática social; ele não traz a campo um “olhar treinado” pelas categorias de um aparato disciplinar desse tipo<sup>10</sup>. São outros os hábitos cognitivos e competências desse pesquisador-músico<sup>11</sup> –e em

---

<sup>5</sup> Ver argumentação de Miguel Ángel García no “Relatório sobre a Mesa-redonda ‘Sustentação da comunicação e divulgação científicas como bens públicos’”, nos *Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia* (ABET 2013).

<sup>6</sup> Diferenças que Bourdieu seguirá explorando em sua obra, mesmo após o *Outline of a theory of practice* (1977), que Turino toma como referência.

<sup>7</sup> Ver comentário de pesquisadores-músicos sobre seus trabalhos de campo, em Salgado et al. 2014 (no prelo).

<sup>8</sup> Faço menção a conceitos utilizados por Michel Foucault (prática discursiva) e por Ludwig Wittgenstein (forma de vida, jogo de linguagem), por conta de sua relevância para o estudo contextualizado de práticas humanas, isto é, o tipo de estudo atento aos significados que estão em jogo para os sujeitos que participam diretamente das ações.

<sup>9</sup> Ver tratamentos do termo por Bourdieu (1990, 1998), com referência a John L. Austin.

<sup>10</sup> Sobre a relação dos atos cognitivos de olhar, ouvir e escrever com cada treinamento disciplinar, ver Oliveira (1988).

<sup>11</sup> Antes de passarmos à análise de um contexto acadêmico específico, uma observação se faz necessária: é que tratamos aqui de pesquisas em que músicos propõem investigações *sobre* objetos de estudo situados em práticas musicais, resultando em produções tipicamente textuais, monográficas. Esta abordagem geral se coloca ao lado de

relatórios e avaliações de uma pesquisa será útil discutir as vantagens e desvantagens percebidas nessa condição.

### **Prática musical e prática de pesquisa: quando os sujeitos são os mesmos**

Uma análise rápida dos títulos e resumos de dissertações e teses concluídas nos programas de pós-graduação em Música de duas universidades públicas, na cidade do Rio de Janeiro<sup>12</sup>, mostra uma acentuada tendência ao exame de temas e contextos que se relacionam com as atividades de trabalho musical dos pesquisadores.

Na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), dentre as 179 dissertações de mestrado concluídas entre 2000 e 2012, e dentre as 68 teses de doutorado concluídas entre 2000 e 2013, totalizando 247 trabalhos de pesquisa, apenas quatorze (5,7%) se dedicavam a atividades e setores de música que não eram, à primeira vista, os mesmos de seus pesquisadores, e portanto demandavam uma interlocução e outras experiências para além de suas rotinas profissionais. Estes números abrangem todas as linhas de pesquisa em vigência naquela instituição.

Ao empreender pesquisas na linha de “práticas interpretativas” ou de “etnografia das práticas musicais” –duas linhas que trazem no título a palavra *prática*– quase todos os mestrandos e doutorandos traçaram um campo empírico que já se associava ou poderia vir a se associar diretamente a papéis de trabalho musical em suas carreiras. Também em outras linhas, os estudos de composição, de análise, de educação musical e os estudos históricos documentais, por exemplo, frequentemente indicam possível aplicação no aprofundamento de repertórios e técnicas de trabalho artístico e docente dos respectivos pesquisadores.

Na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), dentre as 156 dissertações de mestrado concluídas entre 2000 e 2010, apenas cinco (3,2%) se dedicavam a atividades e setores de música que, também aparentemente, não eram os mesmos de seus pesquisadores.

Isto pode ser interpretado assim: aproximadamente nos últimos dez anos, um número expressivamente majoritário –quase a totalidade– de músicos-pesquisadores realizando formação acadêmica no Rio de Janeiro vem lidando com níveis de alteridade “mínima” ou, em menor quantidade, “próxima”, nos termos de Peirano (2006)<sup>13</sup>. Vale notar ainda que a única pesquisa a lidar com uma prática musical indígena<sup>14</sup> (uma “alteridade radical” em território brasileiro) o fez com propósito artístico, resultando em obra construída pelo pesquisador-compositor, com

---

outra (sem ser igual a ela) –a da *pesquisa artística*–, que vem ganhando crescente elaboração em certos círculos acadêmicos, como modo específico de produção epistêmica e metodológica pelas vias de um fazer artístico-reflexivo, e que resulta em produções mais típicas das práticas artísticas. Uma referência importante e dedicada a “esclarecer, justificar e posicionar a pesquisa artística na academia” está nos textos de Henke Borgdorff (2012), que aponta também para um conjunto emergente de propostas e colaboradores interessados nesta abordagem. Agradeço à/ao parecerista que indicou este ponto e a referência, ao revisar a primeira versão do ensaio.

<sup>12</sup> Um centro urbano cujas universidades congregam também pós-graduandos de outros estados.

<sup>13</sup> Os termos serão discutidos na seção seguinte.

<sup>14</sup> “Tempo e Despercepção: Trilogia e Música Ritual Bororo”, tese defendida por Roberto Pinto Victório, em 2003, é apresentada como um estudo empírico que leva à aplicação de seus resultados na abordagem de criação musical do autor, que é compositor. Ver resumo em <http://200.156.25.90/posmusica/>

aproveitamento de elementos analisados na prática daquele grupo.

A linha de pós-graduação chamada “etnografia de práticas musicais”, ativa nas duas universidades citadas, é a mais claramente vinculada à disciplina da etnomusicologia, o que a princípio gera expectativas de encontros e diálogos com a alteridade, no trabalho de campo. A mesma linha também abriga estudos de música popular, de políticas públicas, de educação, de gênero, e se mostra em geral flexível a objetos de estudo, metodologias e referenciais teóricos diversos. A linha chamada “práticas interpretativas” também apresenta flexibilidade de abordagens e objetos, com pesquisas que podem se concentrar mais na análise de textos musicais, gravações e registros audio-visuais e/ou experimentação e propostas técnicas e estéticas para a realização sonora.

Nas duas universidades, as linhas de pesquisa em pós-graduação estão articuladas de duas maneiras a cursos superiores de licenciatura ou bacharelado em Música: os membros do corpo docente de pós-graduação quase sempre atuam também em graduação; e é nos cursos de graduação em Música (também em outras universidades do país) que se forma a maioria dos candidatos ao processo de seleção para a pós-graduação.

Além de uma formação que não é fortemente estruturada pela atividade científica, importa observar que estes candidatos nem sempre procuram a pós-graduação por “vocaçãõ” para a pesquisa ou para o trabalho acadêmico. Nota-se em programas universitários, por sinal, a crescente participação de músicos veteranos, que buscam novas rotas de atuação profissional – como a docência em instituições de ensino superior e outras ocupações no serviço público, sendo instrumental para isso uma certificação reconhecida. Frequentemente, são caminhos imaginados em paralelo às práticas de trabalho musical, sem intenção de descontinua-las. Importa compreender, na constituição deste sujeito, o total de investimentos feitos anteriormente na *música*, em sua *prática*: o trabalho acumulado desde antes da graduação, sustentado durante o curso, e previsto para o restante da carreira. Adicionalmente, novos investimentos são feitos agora em outra prática, com suas técnicas e demandas próprias: a de pesquisar.

\*

Se a interpretação dos títulos e resumos, ainda que merecendo averiguação mais detalhada, for razoável, estamos diante de um quadro que mostra um contingente de músicos, formados e atuantes num campo de prática musical, redirecionando suas carreiras ou acrescentando a elas, a partir de determinado momento, a atividade de *pesquisar*. Digamos –no estilo circular de Bourdieu– que esta nova atividade, com suas exigências e operações próprias, começa então a ser aprendida, exercida e incorporada por sujeitos que conhecem, exercem e incorporam desde antes as exigências e operações próprias da prática musical –prática que irão a partir de agora “investigar”.

Em pesquisas com práticas de música, é preciso então recolocar o contraste entre a lógica da prática e a lógica da teoria, firmemente desenhado por Bourdieu, em outra perspectiva, quando consideramos os estudos conduzidos atualmente, a partir de pelo menos duas universidades brasileiras. Isto leva a modificar certas preocupações e a conceber estratégias

parcialmente distintas. Em ambientes onde se exerce a reflexividade e a autocrítica, ressurgem problemas de validação epistemológica e ressurgem questões de ética, combinadas: nessas condições específicas, como está sendo construído o conhecimento? Como se modelam as relações sociais entre pesquisadores e as pessoas que participam na construção de pesquisas?

### **Encontro, alteridades, autoria**

Uma vista panorâmica pela literatura de diferentes disciplinas e também por territórios ficcionais identifica o encontro entre sujeitos de sociedades e culturas distintas como tema antigo e recorrente. Os relatos de viagens de exploradores comerciais, científicos ou militares; os romances de aventura, exílio, naufrágio; os relatos de missionários e catequistas; a ficção sobre a distância cultural –já por esta rápida lista podemos lembrar da variedade de formas que assumem os escritos sobre *o encontro com o outro*, sempre segundo olhares e interesses historicamente situados.

Por vezes, os tratamentos da alteridade são produzidos por um olhar que a identifica como inferior ou mesmo inumana. Os naturalistas Spix e Martius, viajando pelo Brasil entre 1817 e 1820, referem-se à congada que presenciam em Minas Gerais como “barulhenta toada” e “algazarra infernal”, “os dançadores [...] com as mais abjetas posições”, de forma “que se imaginava estar diante de um bando de macacos” (Spix e Martius 1981: 48).

Em outros momentos, a visão da alteridade serve a uma reflexão sobre tendências etnocêntricas. Malinowski, propondo corrigir o tom de “chacota barata” em “relatos etnográficos amadores”, escreve:

Nós, europeus [...], acostumados que estamos com os nossos meios de transporte [...], temos tendência a olhar com desdém a canoa nativa e a enxergá-la sob uma falsa perspectiva, considerando-a quase como um brinquedo infantil, como uma tentativa malograda e imperfeita de solucionar o problema da navegação [...]. (Malinowski 1978: 91).

Nas *Cartas Persas*, Montesquieu inventa personagens do Oriente que, de suas visitas a Veneza, a Paris, reportam impressões sobre os hábitos europeus. Pela comparação invertida, o autor reflete sobre violência religiosa e atos da Inquisição: “Feliz a terra que é habitada pelos filhos dos profetas! Esses tristes espetáculos nela são desconhecidos” (Montesquieu 2006 [1721]: 85). Numa crítica aos excessos da produção literária francesa em sua época, o mesmo personagem persa diz em outro ponto: “[...] estou indignado com um livro que acabo de ler e que é tão grosso que parecia conter a ciência universal, mas me fez quebrar a cabeça sem aprender coisa que valha” (Montesquieu 2006 [1721]: 159). E muitos outros níveis da experiência social são comentados, numa espécie de inventário de noções e costumes que tendem a se reproduzir, e que o autor-filósofo indiretamente questiona.

Entre dois pólos –entre tomar o *outro* como objeto distante e útil à minha ciência, ao meu propósito, e tomá-lo como sujeito que me induz a um exame de minha condição de consciência e existência– há gradações, até numa mesma obra. E é possível afirmar que, ao menos na literatura acadêmico-científica mais difundida do “Ocidente”, toda essa variação tem se manifestado tradicionalmente num eixo em que predomina *o autor-pesquisador como indivíduo cognoscente*. Mesmo num campo de estudos como o da antropologia, envolvido em reflexões e avaliações de



seu próprio fazer, os autores-antropólogos têm sido os principais e quase-exclusivos produtores e porta-vozes de um relato sobre o encontro, e de um entendimento sobre o outro.

Este modo geral de produzir conhecimentos, tornado possível por determinadas relações históricas de poder e organização social, tem passado por análises instigantes, como as de James Clifford, sobre princípios de construção literária baseados na “autoridade etnográfica”; de Pierre Bourdieu, analisando a produção de lógicas distintas e a distorção que o “ponto-de-vista escolástico” opera ao discursar sobre a prática de outros; e de Michel Foucault, examinando a história das práticas de autoria e de controle dos saberes –apenas para citar três abordagens muito difundidas.

Aquele *modus operandi* seria uma força tradicional na história de disciplinas que tomam por base o trabalho de campo –com ela, um/a pesquisador/a assume todas as decisões de composição do texto final. Um modo que Clifford Geertz tipificou num contraste entre “being there” (estar lá, no “campo” tipicamente distante) e “being here” (estar aqui, escrevendo o relatório no ambiente tipicamente universitário), dois contextos separados no tempo-espaço, com a definição final de conteúdos e forma ocorrendo no segundo. O modo de produção deste tipo de escrita é reapresentado e discutido por Roberto Cardoso de Oliveira, que no entanto o aceita como parte intrínseca do “trabalho do antropólogo” (Oliveira 1988), sem apontar alternativas como a de James Clifford (1998), que com a “edição dialógica” propõe consultas e intervenções em mão-dupla, antecedendo a fase de publicação.

A mesma tradição que estrutura o modelo mais consolidado de autoria estrutura também as relações de hierarquia entre discursos. Veja-se, para interpretação de um exemplo muito chamativo, a fotografia de capa do livro *Writing Culture* (Clifford e Marcus 1986) –uma coletânea de artigos críticos sobre a prática etnográfica, e que teve impacto duradouro para o exercício da reflexividade e da autocrítica por pesquisadores, a partir de sua publicação. Descrevo-a assim: a imagem mostra um homem branco, em traje que lembra o “safári”, de óculos e protegido por um lenço contra a luz solar, escrevendo absorto em seu caderno de campo, à entrada de uma moradia e de costas para quem parece ser o morador. Este, com uma mulher e duas crianças no plano de fundo, estão trajados de modo não-ocidental. O morador, com o queixo apoiado na mão, tem uma expressão que parece misturar aborrecimento, enfado, desinteresse. Aparentemente, acaba de dar um depoimento, e o homem branco, já sem olhar para ele, escreve.

\*

Tomando aquela fotografia como sinédoque, capaz de ilustrar um complexo de relações desiguais entre pesquisadores-autores e “informantes” –tanto em nível de autoridade quanto em termos de procedimento analítico e composicional–, retomamos questões recorrentemente debatidas no campo da antropologia, e com possível rendimento para a prática epistêmica em linhas diversas de pesquisa com música: que efeito(s) teria a redução do papel da interlocução a “fonte de informações”? E para além dos interesses da pesquisa, haveria consequências dessa redução?

A impressão inicial de uma distância entre interlocutores pode ser enganosa, assim como a impressão de proximidade cultural, quando músicos fazem pesquisa interagindo com outros músicos: cada um dos casos pode induzir a um abandono prematuro do diálogo e da indagação. Nos exemplos literários citados, e levando-se em conta a época em que cada um dos encontros é narrado, a alteridade –real ou inventada– se manifesta sempre em larga distância: polonês  $x$  melanésio, persa  $x$  parisiense, alemão  $x$  escravo em Minas Gerais. Mas não é sempre de maneira aparentemente tão contrastante que se dá o encontro com *o outro*, em pesquisa.

Levantando um panorama de trabalhos de campo vinculados à antropologia no Brasil, a antropóloga Mariza Peirano (2006) identifica, ressaltando que os tipos não se excluem, quatro modalidades de alteridade com que os pesquisadores têm trabalhado: a “alteridade radical”, que no país está tipificada em pesquisas com grupos indígenas vivendo em relativo isolamento; o “contato com a alteridade”, quando os antropólogos estudam a interação entre grupos indígenas e os grupos e instituições da sociedade envolvente; a “alteridade próxima”, que tipifica as pesquisas com grupos sociais, instituições e culturas nas cidades, e é estruturante para o setor da antropologia urbana; e por fim a “alteridade mínima”, presente nos estudos sobre a atividade produtiva dos pares, em seu campo profissional.

Na seção anterior, ao olhar para um setor das pesquisas com práticas musicais, notamos indícios de concentração do trabalho empírico com pares –instrumentistas, compositores, estudantes, professores e outros agentes, numa diversidade de atuações no campo geral da música. Vimos também que muitos dos pesquisadores atuam nesse campo de trabalho, um espaço social que dividem com seus interlocutores.

Considerar as limitações e possibilidades neste quadro em que predomina a “alteridade mínima” é avaliação complexa, tarefa para pensamento coletivo e continuado<sup>15</sup>. Sugiro, para discussões, que o quadro apresenta vantagens e desvantagens, e que a consideração das dificuldades tem relevância e rendimento. Ao olhar assim, sigo aliás uma lógica própria da investigação científica, e especificamente etnográfica<sup>16</sup>, com a premissa de que aquilo que não conheço ou compreendo suficientemente é exatamente o que precisa ser estudado. A incógnita, aquilo que causa estranhamento –no discurso verbal, no evento observado, em qualquer processo– impulsiona a própria construção de um objeto de estudo.

No confinamento ao familiar, e sobretudo nos casos em que há reduzida quantidade de interlocução e discussão durante o trabalho empírico –privilegiando-se a “música propriamente dita” como fonte de dados– existe uma espécie de risco, que pode comprometer contribuições à própria área acadêmica: o de reafirmar aquilo que se conhecia anteriormente e exteriormente ao processo de pesquisa. Por exemplo: se é certo que também se constroem conhecimentos a partir do gênero “relato de experiência”, importa lembrar o valor epistêmico acentuado que percebemos naquelas experiências que são relatadas como processos geradores de problematização, questionamentos e diálogos críticos –com outros sujeitos em campo e com a

---

<sup>15</sup> Ver Travassos (2003) para considerações anteriores, especificamente em relação ao campo de pesquisas da etnomusicologia.

<sup>16</sup> Michael Agar (1996) chama de “pontos ricos” (*rich points*) as instâncias de incompreensão num trabalho de campo.

literatura.

Cabe reconhecer que, quase ao contrário das experiências em que nitidamente algo se *transforma* na configuração do que sabíamos e de como estudamos, existe uma faixa de produção acadêmica –de maneira nenhuma restrita às pesquisas com música ou às humanidades– em que as atividades e resultados parecem se pautar pela reprodução de padrões. Em estudos com música, o problema se manifesta em formas específicas da área. Temos, por exemplo, padrões de hierarquização artística e cultural, segundo os quais os discursos podem se voltar para o elogio e canonização de autores e repertórios<sup>17</sup>. Temos trabalhos que se atêm estritamente a modelos de análise do texto musical, tomando-o como objeto autosuficiente de significação, ou reduzindo a análise de contexto a uma série de informações factuais –além de outros, que se pode discutir com proveito para nossa prática acadêmica.

Parece então que ao discutir critérios epistemológicos, critérios de validade para as construções de conhecimento em nossa área, é útil levantar questões como as seguintes: como é construído o objeto de estudo? A pesquisa se limita a adotar modelos prontos de análise dos dados? Que discussões com a literatura e com os leitores ela promove? Como acontece nela um encontro entre sujeitos, saberes, concepções de som, concepções de prática social?

### **Encontro, experiência e uma noção de “encontro epistêmico”**

Na produção filosófica sobre a educação e suas relações com a experiência artística, há tratamentos conceituais que trazem a noção do encontro para um nível mais cotidiano e menos atrelado à distância ou diferença cultural. Com interesse no diálogo entre disciplinas e com pesquisadores em linhas diversas, quero introduzir aqui mais observações sobre o tema.

A noção do *encontro* como instância de formação de conhecimentos tem aparecido recorrentemente na obra de Keith Swanwick, como em *Music, mind and education* (1988), onde o oitavo capítulo é intitulado “Instruction and encounter”, e apresenta uma concepção do encontro ligada a uma intensificação da percepção e à intuição, em situações onde muitas vezes não há atitudes deliberadas de ensino ou aprendizagem. A concepção parece muito próxima ao que o filósofo John Dewey (1859-1952) conceituou recorrentemente como *experiência*. Para Dewey, “tudo que ocorre a alguém é experiência” (Dewey 1980), mas o sentido especial que ele atribuiu ao termo indicava um processo em que o sujeito se relaciona intensamente com determinado objeto ou evento, resultando em transformação cognitiva: com sua culminância ou consumação, a experiência leva a um novo estado de consciência. Na abordagem de Swanwick, um ouvinte poderá criar com uma gravação ou apresentação de música, por exemplo, uma relação daquele tipo: o encontro com determinado discurso musical seria capaz de afetar sua percepção e entendimento do fenômeno sonoro, impulsionando o ouvinte para mais encontros, no sentido de buscar conexões e desenvolvimentos daquela experiência.

No argumento de cada autor, destaca-se o relacionamento sujeito *x* objeto. No tratamento que Dewey dedicou aos assuntos de arte, este “objeto” tem sentido amplo –assim como o “objeto

---

<sup>17</sup> Travassos (1999) encontrou entre estudantes e praticantes discursos que valorizavam a música popular segundo critérios consolidados na prática de “música erudita”.

de estudo” quando pensamos em pesquisa–, e aparece como algo sendo contemplado, interpretado ou construído: focaliza-se ali a trama relacional, o processo de contemplação, interpretação e construção, até sua culminância. Os possíveis significados e o sentido de valor não estão oferecidos *a priori* no objeto; dependem antes de como se dá o processo, dependem das qualidades presentes nessa interação. No tratamento de Swanwick, o objeto é também uma obra ou evento musical contemplado, com que o sujeito estabelece uma relação como quem ouve um *discurso*. A consideração da música “como discurso”, impregnado de possibilidades metafóricas de significação, é para o autor efetivamente uma premissa teórica, e figura como o primeiro de três “princípios da educação musical” postulados no livro *Teaching music musically* (Swanwick 1999, cap. 3).

Às concepções de experiência, em Dewey, e de encontro, em Swanwick –amplas e abrangendo a relação que se estabelece processualmente entre um sujeito e um objeto–, vou acrescentar experimentalmente uma variedade, chamando-a de *encontro epistêmico*: este vai referir sempre ao relacionamento entre dois ou mais sujeitos, entre dois ou mais discursos, em interações diretas. Imagino que será possível entrever entre os três conceitos uma correspondência, se entendermos o encontro epistêmico como um processo que ocasiona transformação (neste caso, entre sujeitos) e impulsiona retomadas, novos encontros, novas experiências de investigação e interpretação.

Assim como se lê em Dewey, é preciso explicar uma distinção semântica importante, pois se “tudo que ocorre é experiência”, certas experiências assumem uma forma singular e propagam efeitos que as distinguem em meio ao caudal contínuo, casual, menos relevante, das demais (Dewey 1980: 35). *Aquela* experiência (e não qualquer uma) torna-se memorável por sua completude e pela integridade do envolvimento pessoal com o processo –incluindo dificuldades e busca de soluções– e mostra-se potente para impulsionar e referenciar novas transformações, que avançam em direções abertas pela primeira<sup>18</sup>.

Do mesmo modo, podemos dizer: tudo que acontece como relacionamento entre dois ou mais sujeitos, dois ou mais discursos interagindo num processo de pesquisa, por exemplo, pode ser entendido como encontro; no entanto, apenas certos encontros, pelo modo como aconteceram e foram conduzidos, pelo modo de envolvimento dos participantes, serão reconhecidos como encontros que geraram construção de conhecimento. A analogia sugerida aqui seria entre a “experiência estética” modelada por John Dewey e um “encontro epistêmico”, ambos os processos tendo forma e conteúdo destacados e reconhecidos por ocasionarem sentidos de transformação ao se completarem –completude relativa, posto que sempre podem se mover para desenvolvimentos posteriores. E ambos com sentido de relevância para os sujeitos, por conta de seus modos de participar nas ações, de se fazerem coautores do processo.

Chega-se aqui àquela confluência entre ética e estética, retomada frequentemente, inclusive em estudos etnográficos<sup>19</sup>. Em nosso caso, pensando em músicos-pesquisadores que investigam algum recorte de uma prática, junto a outros praticantes, fica indicada a possível

---

<sup>18</sup> Sobre a instrumentalidade dessa experiência em contínuo para a educação, ver também Dewey (1939).

<sup>19</sup> Ver p. ex., Chernoff (1979) e Kingsbury (1988), este com referência a Edmund Leach.

articulação entre as considerações sobre como agir em pesquisa, sobre o que foi conhecido nesse processo, e sobre como representá-lo.

### **Mais questões relativas ao modo de produzir conhecimentos sobre a prática**

Volto agora ao texto de Turino, lembrando mais um pouco do que ele problematiza na produção acadêmica e especificamente etnográfica. Posicionando-se junto a (auto)críticas pós-colonialistas, o autor sugere que a própria linguagem da episteme etnográfica nada tem de neutra, em seus efeitos:

[...] a representação etnográfica das práticas de outras pessoas reforça uma certa maneira de conhecer, e faz parte de um processo mais amplo de afirmação de categorias sociais ocidentais politicamente situadas: um processo que tem ramificações políticas no contexto de situações globais de dominação. (Turino 1999: 14-15).

Indaga: “Seria a nossa ênfase na produção de documentos somente um exemplo a mais do modelo de produção exportado como o inevitável modo de ser no futuro?” (Turino 1999: 25-26). Situado no plano internacionalmente mais visível da literatura em etnomusicologia<sup>20</sup>, entre pesquisadores de “primeiro mundo” que investigam práticas musicais em regiões de “terceiro mundo”, a preocupação é pertinentemente crítica à própria posição que o autor ocupa no campo.

Turino vê o intelectual em posição dúbia, simultaneamente dominado e dominante, pois que, manejando um discurso homogeneizante e dominador, ao mesmo tempo se sujeita a sistemas de produção de discursos e poder. Ao confrontar esses sistemas, “aos quais nos opomos intelectualmente ao mesmo tempo que estamos neles implicados”, temos adotado “táticas de salvamento do projeto etnográfico”, entre as quais o autor inclui: “‘dar voz ao sujeito’ no relato dialógico, a reflexividade, e um crescente esforço em tornar o texto acadêmico mais consistente com a natureza do objeto de estudo” (Turino 1999: 26).

Aproveitando a metáfora militar de Michel de Certeau, o autor sugere enfim que, para além desse nível de soluções circunstanciais, o avanço necessário é no sentido de uma *estratégia*, um plano teórico-interpretativo, em que as pesquisas possam “expandir nossa investigação do contexto e das estruturas de dominação para anéis concêntricos cada vez mais amplos, que ao final das contas, deverão também incluir nossa própria posição e nossas práticas” (Turino 1999: 27).

Desnaturalizar o que fazemos –como pesquisadores, orientadores de pesquisa, educadores universitários– é parte de uma autoavaliação. Mesmo quando, de outras posições no campo, não temos papéis principais em “situações globais de dominação”, podemos reconsiderar a citação a seguir, e situar problemas em cada contexto de produção de pesquisa:

Dada a autoridade do pensamento ocidental em boa parte do mundo contemporâneo, nossos produtos acadêmicos e seu *estilo de produção* tornam-se parte da eficácia das imagens exportadas na competição por definir visões de mundo, tanto quanto é evidente que sistemas de controle ideológico e político –a mídia, as escolas, as relações capitalistas, exércitos e dinheiro–

---

<sup>20</sup> Ver anotações de Travassos (2003) para um esboço da prática etnomusicológica no Brasil, situando-a frente a um contexto mais amplo e internacional.

estão afetando um círculo cada vez mais amplo de pessoas que anteriormente se diferenciavam em termos culturais. (Turino 1998: 25, grifo do autor).

São exatamente questões do “estilo de produção” que proponho para prosseguirmos na reflexão, tendo em vista “nossos produtos acadêmicos” ao estudar *práticas musicais* –pensando, como disse, em músicos-pesquisadores que investigam algum recorte de uma prática, junto a (outros) praticantes. Esboço algumas ideias, em diálogo com o texto de Turino, com outros conceitos presentes aqui, e com ações que tenho acompanhado, para discussões e planos (em aulas e grupos de pesquisa, por exemplo) sobre o modo de produzir conhecimentos, sobre como agir em pesquisa, e sobre como representar esse processo.

Em outro artigo, reexaminei, junto a quatro pesquisadores, um recurso habitualmente empregado, e que pode influir fundamentalmente nos rumos de uma pesquisa: a *interlocução*<sup>21</sup>. Analisando limitações que a verbalização, as relações de poder, a diferença de lógicas e discursos, além de outras condições, impõem a cada diálogo em meio ao trabalho de campo, aquele texto alerta para esses problemas –mas ao mesmo tempo renova uma aposta no potencial da interlocução como fonte de construção de conhecimentos em meio a uma prática.

Tal aposta –prossigo agora com a consideração– não se faz “no escuro”, porque haveria, desde o início, uma delimitação declarada de intenções, do tipo: com esta pesquisa, estamos associando os agentes de uma prática de música aos agentes de uma prática de investigação. Esta ação em parceria se constrói sobre uma negociação de objeto de estudo, de meios e de interesses para cada parte envolvida. Os produtos resultantes e suas formas de apresentação são elaborados entre nós.

Mais do que uma declaração de “consentimento informado”, praxe pela qual o/a pesquisador/a parece reter toda ou grande parte da autoridade após a assinatura dos participantes ou de seus “responsáveis”, temos aqui uma proposta aparentada com as metodologias denominadas “pesquisa-ação”, “participativa”, “colaborativa” –que vêm sendo implementadas em diferentes contextos empíricos e com diferentes referenciais teórico-disciplinares. Os resultados dessas pesquisas vão assumindo formas variadas também, segundo modos e “estilos de produção” negociados, o que sugere uma transformação notável em comparação à tradição do autor-dissociado-dos-informantes.

Falo em “transformação” porque, na tradição acadêmica mais consolidada, uma espécie de força inercial conduz à produção individualizada do conhecimento de mais valor, academicamente legítimo, relativamente dissociado dos saberes práticos e geralmente descompromissado com o sujeitos das práticas –há discursos que ficam como que relegados ao papel de matéria-prima.

Com relação aos sons, mas também aos discursos verbais, veja-se aqui uma configuração histórica em pesquisas com a alteridade: depoimentos, performances e observações são registrados no campo –como é retratado na capa de *Writing Culture*<sup>22</sup>–, e depois levados para

---

<sup>21</sup> “Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música”, um texto complementar ao presente ensaio. Ver Salgado et al. 2014 (no prelo).

<sup>22</sup> Para comentários historiográficos, ver Clifford (1998) sobre a prática em antropologia; no contexto da musicologia comparada, ver Pinto (2005).

processamento pelo autor acadêmico. Cessa então o diálogo com os “nativos”. Usando os termos de Bourdieu, pode-se dizer: após a conclusão da pesquisa, os sujeitos de cada prática, de cada lógica, permanecem em suas posições no espaço social; ou melhor, o pesquisador acadêmico sai do processo com qualificação para pleitear posições de maior vantagem em seu campo de trabalho, podendo até ganhar condições de mobilidade para outro campo. Extrapolando para linguagem de economia, pode-se ver a apropriação e não-distribuição de um lucro sobre o trabalho coletivo anterior. E o contexto de produção industrial da chamada *world music* vem ao caso, como variação sobre o tema: exemplos de diferenciação social –e reprodução da desigualdade– estão claros no aproveitamento artístico da produção cultural-sonora de indivíduos ou comunidades tipicamente locais, em relativo isolamento, representantes do exótico, por agentes tipicamente cosmopolitas, com acesso privilegiado a meios globalizados de produção e distribuição de produtos musicais<sup>23</sup>.

Sons têm sido objetificados na linha de produção da *world music*, assim como na linha de produção de pesquisas baseadas em epistemologia científico-racional –principalmente quando se manifestam com ressonâncias de positivismo, de etnocentrismo, de modernidade evolucionista, ou mesmo de posições “celebratórias” (Feld 2005) no pós-modernismo. Turino delinea e critica, em escala global, um “modelo de exportação”; mas a objetificação e outras formas de descompromisso com sujeitos e relações sociais concretas –numa prática de música, numa prática de pesquisa e nos contextos mais amplos a partir delas– não ocorrem apenas entre posições de grande distância nas relações de poder, e não apenas nas relações com a alteridade radical.

Em alternativa à objetificação, vemos iniciativas rumo à transformação de certas concepções de conhecimento musical, correspondendo, em pequena escala, a uma transformação nas relações entre os sujeitos-participantes dessas pesquisas<sup>24</sup>. Na circulação mais ampla e dinâmica de pessoas entre os espaços da prática e os da academia –circulação que gradualmente tem sido fomentada no Brasil por políticas públicas de cultura e de educação superior em administrações recentes–, e no acesso, por meios físicos e virtuais, ao conhecimento co-produzido, tais ações de pesquisa encenam no mundo uma forma de relacionamento mais equiparada e menos hierárquica entre sujeitos e saberes, entre práticas sociais diferentes (e em relação desigual de poder), mas em processo de articulação.

Resituada no contexto de produção contemplado aqui, a preocupação de Turino recebe assim um esboço de resposta local, também interessada em desvelar uma “competição por definir visões de mundo”, desde as relações frequentemente difíceis –mesmo com aparências de alteridade mínima– entre práticas de pesquisa e práticas de música. Ao adotarmos postura crítica diante de “sistemas de controle ideológico e político”, a construção do conhecimento e os processos de democratização aparecem vinculados entre si. E entendendo que o valor de um termo depende das qualidades presentes no outro, nos empenhamos –com modéstia adequada ao

---

<sup>23</sup> Para um artigo ilustrativo dessa problemática, abrangendo também o papel de etnomusicólogos e instituições internacionais, ver Feld (2005).

<sup>24</sup> Ver Araújo et al. (2006); Lucas e Luz (2006); Lucas (2011); Tugny (2009); Lühning e Pamfilio (2012).

âmbito pequeno— em reelaborar as relações com outros sujeitos, enquanto testamos novos parâmetros e critérios para pesquisar com praticantes de música.

Nosso trabalho se dá com níveis dinâmicos de alteridade, sempre emergindo como variações de uma relação fundamental de interação humana. Não existe outra possibilidade: estamos sempre diante do Outro, por mais próxima que esteja esta outra pessoa —culturalmente, afetivamente, socio-economicamente, ou por qualquer outra categoria de classificação. É possível dizer: a alteridade está em todo lugar, a cada encontro. E a partir desta proposição, que para um filósofo pode corresponder a uma ética do compromisso e da urgência —“[o] encontro com Outrem é imediatamente minha responsabilidade por ele” (Lévinas 2004: 143)—, pode-se cogitar que há uma demanda por atenção aos relacionamentos com toda forma de alteridade em pesquisas.

A máxima muito citada de Paulo Freire —“os homens se educam uns aos outros”— evoca também essa responsabilidade recíproca na interação, uma qualidade ética que se pode acionar nas pesquisas em que haja investimento metódico na interlocução e na deliberação com os sujeitos de uma prática de música.

### Concluindo

Tendo em mente um contexto de produção de conhecimentos baseado em pesquisas conduzidas por músicos-pesquisadores, tratei neste ensaio de uma atenção às relações entre os participantes desses projetos —sujeitos compromissados com lógicas e práticas distintas que se encontram por meio de um estudo empírico. Com este viés, retomei caminhos autocríticos, trilhados no panorama contemporâneo e interdisciplinar, no sentido de mostrar mais uma vez a relevância de articular, em pesquisa, questões de ética e de epistemologia.

Com referência em experiências de interação acadêmica e em breve levantamento, indico que uma maioria expressiva dos músicos que ingressam em programas de pós-graduação têm se interessado por investigações dirigidas ao próprio setor de atuação profissional, uma tendência que leva a reflexões sobre os relacionamentos com a alteridade e com o fator da incógnita na construção de objetos de estudo, além de outras considerações sobre método.

A complexidade do quadro sugere continuada análise das condições de produção de pesquisas e discursos, entre linhas de investigação, em nossa área geral de Música. Como parâmetro fundamental para essa análise, sugiro que a discussão do conceito de *prática* seja tematizada tanto no âmbito das atuações e trabalhos de músicos, como nas ações de investigação sobre a música. No sentido de contornar dicotomias recorrentes, o ensaio aponta para releituras de noções da *alteridade* e do *encontro* —e esboça uma noção de *encontro epistêmico* como um trabalho ético de conhecimento, realizado entre sujeitos sempre portadores de diferenças e de algo a examinar entre si (e com outros). O que dirão e como o dirão, a partir desse encontro-processo, será a elaboração de um conhecimento sobre as práticas de música.

No sentido de contribuir para avaliações e discussões com os proponentes e participantes de pesquisas, indiquei uma questão geral —quais critérios epistemológicos e éticos acionar para a constante crítica e validação da produção de pesquisa com uma prática musical— e a partir dela, outras questões de metodologia, presentes na reflexão ao longo do texto.



## Bibliografia

- ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). 2013. *Anais do VI Encontro Nacional da ABET*. Disponível em: [www.abetmusica.org.br](http://www.abetmusica.org.br).
- Agar, Michael H. 1996 [1980]. *The Professional Stranger – An Informal Introduction to Ethnography*. San Diego: Academic Press.
- Araújo, S. M. et al. 2006. “Conflict and violence as theoretical tools in present-day ethnomusicology: notes on a dialogic ethnography of sound practices in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology* 50 (2): 287-313.
- Borgdorff, Henke. 2012. *The conflict of the faculties – Perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam: Leiden University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1977 [1972]. *Outline of a theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 1990. *The Logic of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Practical Resason*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chernoff, John M. 1979. *African Rhythm and African Sensibility – Aesthetic and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: Chicago University Press.
- Clifford, James. 1998. *A Experiência Etnográfica – Antropologia e Literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Clifford, James e George E. Marcus. (eds.). 1986. *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Dewey, John. 1980 [1934]. *Art as Experience*. New York: Perigee Books.
- \_\_\_\_\_. 1939. *Experience and education*. New York: MacMillan.
- Feld, Steven. 2005. “Uma doce cantiga de ninar”. (Trad. e notas José Alberto Salgado). *Debates* 8: 9-38.
- Freire, Paulo. 1997 [1970]. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz e Terra.
- Kingsbury, Henry. 1988. *Music, Talent, and Performance – A conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lévinas, Emmanuel. 2004. *Entre nós. Ensaio sobre a alteridade*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Lucas, Glaura. 2011. “O Trabalho de Campo em Pesquisa-Ação Participativa: Reflexões sobre uma Experiência em Andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais”. *Música e Cultura* 6. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/164>
- Lucas, Glaura e José Bonifácio da Luz (coords.). 2006. *Cantando e Reinando com os Arturos*. Belo Horizonte: Ed. Rona (2 cds incluídos).
- Lühning, Angela e Ricardo Pamfílio. 2012. “Os meandros sinuosos entre história oral e documentação fotográfica: capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger”. *Música e Cultura* 7 (1): 70-87. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-07-1/MeC07-1-Luhning-Pamfílio.pdf>.
- Malinowski, Bronislaw. 1978. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. (Coleção Os Pensadores) São Paulo: Abril Cultural.
- Montesquieu. 2006 [1721]. *Cartas Persas*. São Paulo: Escala.

- Oliveira, Roberto Cardoso de. 1988. “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever”. In: *O trabalho do antropólogo*, pp. 17-35. São Paulo: Ed. Unesp.
- Peirano, Mariza G. S. 2006. *A teoria vivida – e outros ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Pinto, Tiago de Oliveira. 2004. “Cem anos de etnomusicologia e a ‘era fonográfica’ da disciplina no Brasil”. In: *Anais do II Encontro da ABET*, pp.103-124. Salvador: CNPq/ Contexto.
- Salgado, José Alberto; Erthal, Júlio; Peres, Leonardo R.; Ganc, David; Gregory, Jonathan A. 2014. “Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música”. *Debates* 12 (no prelo).
- Spix, J.B. e C.F.P. Martius. 1981 [1828]. *Viagem pelo Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Swanwick, Keith. 1999. *Teaching music musically*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Music, Mind and Education*. London: Routledge.
- Travassos, Elizabeth. 1999. “Redesenhando as fronteiras do gosto: Estudantes de música e diversidade musical”. *Horizontes Antropológicos* 11: 119-144.
- \_\_\_\_\_. 2003. “Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil”. *Opus* 9. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/en-us/issues/9>
- Tugny, Rosângela Pereira de (org.) e narradores, escritores e ilustradores da Terra Indígena de Água Boa. 2009. *Cantos e histórias do Gavião-Espírito*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Turino, Thomas. 1999. “Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical”. *Horizontes Antropológicos* 11: 13-28.
- Vayda, Andrew P. 1983. “Progressive contextualization: Methods for research in Human Ecology”. *Human Ecology* vol. II, n. 3: 265-281.



### **Biografia / Biografía / Biography**

José Alberto Salgado é professor e pesquisador, atuando nas áreas de educação e etnomusicologia, com interesses principais em temas de formação universitária, trabalho de músicos e etnografia. Leciona e coordena pesquisas em universidades públicas do Rio de Janeiro (UFRJ e UNIRIO), e é membro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Sua formação acadêmica inclui graduação em Arranjo (Berklee College of Music), licenciatura em Educação Artística (UNIRIO), mestrado em Educação Musical (Institute of Education-University of London) e doutorado em Música (UNIRIO). Sua atuação artística, com o nome Zé Al, inclui a publicação dos livros de poesia *A fumaça do caipira* e *O funcionário e a música*, e os CDs *Zarpar* e *Primeira Casa*.

### **Como citar / Cómo citar / How to cite**

Salgado, José Alberto. 2014. “Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música”. *El oído pensante* 2 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: DATA].