

bIBLIOTECA
dIGITAL

MÚSICA/MUSICOLOGÍA Y COLONIALISMO

MÚSICA/MUSICOLOGIA E COLONIALISMO
MUSIC/OLOGY AND COLONIALISM

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2011.

Edición digital, 2014.

© 2011, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2011, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

A CIÊNCIA É ALGO DE MUITO IMPORTANTE PARA SER DEIXADA NAS MÃOS SOMENTE DOS CIENTISTAS

BREVE REFLEXÃO SOBRE A RELAÇÃO PÓS-COLONIAL ENTRE MÚSICA E MUSICOLOGIAS

A primeira parte do título de meu texto (“A Ciência é Algo de Muito Importante para Ser Deixada nas Mãos Somente dos Cientistas”) inspira-se numa frase atribuída ao célebre estadista francês Georges Clemenceau (1841-1929). De acordo com a frase, a guerra é um assunto de muita importância para ser confiada somente aos militares. Usei essa frase como inspiração em minha tese de doutorado (1990) e em vários outros textos (especialmente os de 1995, 1996, 2005a, 2008) para refletir sobre como deveriam ser – mas infelizmente não são – as relações entre a música e a musicologia, tipicamente em meu caso a etnomusicologia na sua versão antropológica (ou antropologia da música) e os estudos sobre a música popular.

Volto agora, neste colóquio ¹ cujo tema central é o colonialismo conforme hoje pensável crítico-interpretativamente a partir da compreensão do mundo das relações entre a música e a musicologia, a inspirar-me no famoso *dictum* de Clemenceau. Para tanto, brevemente retomo o que tenho estudado sobre dois ambientes sócio-culturais originários de nascimento da musicologia – ou, como prefiro chamar, musicologias (no plural) –, ambientes sócio-culturais bem diferentes entre si: os dos países de língua alemã, especialmente a Alemanha, e o do Brasil. A cronologia no primeiro caso é o século XIX, a do segundo sendo as três primeiras décadas do século XX.

A partir dessa retomada, pretendo reforçar a expressão da minha posição acerca das bases sobre as quais devem estar assentadas as relações entre as musicologias e os seus “nativos”, os músicos e em geral os povos

1 Obrigado a Coriún Aharonián e ao pessoal do Centro Nacional de Documentação Musical Lauro Ayestarán, pelo convite para tomar parte no colóquio e pelas gentilezas durante a sua realização.

e grupos que têm sido o objeto de estudo da etnomusicologia. É minha opinião que essas bases – epistemológicas e, pois, políticas (Viveiros de Castro 2002) – devem ser dadas pelo reconhecimento da igualdade de patamares situacionais do musicólogo e do músico: “a idéia antropológica de cultura coloca o antropólogo em posição de igualdade com o nativo, ao implicar que todo conhecimento antropológico de outra cultura é culturalmente mediado” (Viveiros de Castros 2002).

Um dos mais importantes exemplos que conheço de como essa posição de igualdade pode ser alcançada é o trabalho em realização pelo grupo de pesquisa *Musicultura*, sob a direção de Samuel Araújo, tendo como sede o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (veja Araújo e outros 2006). O meu próprio trabalho, de meus alunos e colaboradores, desenvolvido no núcleo de estudos, “Arte, Cultura e Sociedade na América Latina” (o MUSA) da Universidade Federal de Santa Catarina ² também segue as bases aqui advogadas no trato da pesquisa, particularmente sobre as músicas das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul (veja Menezes Bastos 2007, 2009) e sobre a música popular (Domínguez e Lacerda 2009, Lourenço e outros, 2009).

Em um texto recente (veja 2009), aponto que as bases em comentário, no caso das relações entre etnomusicólogos e ameríndios no Brasil, devem partir do reconhecimento, por parte dos etnomusicólogos, da legitimidade da apropriação pelos índios das práticas de gravação, edição e publicação fonográficas, meios de produção do conhecimento etnomusicológico absolutamente estratégicos. Essa apropriação é uma resposta à profunda desconfiança dos índios quanto ao passado, dominado pelo roubo quase generalizado de seu patrimônio musical pelos chamados “civilizados”.

Sobre as musicologias, a seguir recorro o que sobre elas estudei em meus textos de 1990 e 1995: elas constituem sub-campos epistêmicos cuja existência advém de três grandes círculos: da Música (M), Ciências Humanas (CH) e Filosofia (F). De dentro da Música, nasceram a Musicologia Histórica (MH) e a Etnomusicologia (EM), subáreas às quais a expressão “musicologia” tem adequação estrita. De dentro das Ciências Humanas, originaram-se a Psicologia (adjunta à Psicanálise) e a Sociologia da Música

² Para informações sobre o MUSA, acesse o sítio www.musa.ufsc.br.

A ciência é algo de muito importante para ser deixada nas mãos somente dos cientistas

(respectivamente, PM e SM no diagrama a seguir). Do último campo, a Filosofia, teve nascimento a Estética Musical (EMu).

Os dois primeiros campos (MH e EM) apareceram na segunda metade do século XIX, a partir de ruptura e cissiparidade nos discursos antecessores da História da Música e Teoria Musical. Os três últimos (PM, SM e EMu), têm origem em especializações temáticas sem maior autonomia das disciplinas matrizes (Psicologia, Sociologia e Filosofia). O termo “musicologia” tem emprego, agora, lato. Note-se que as musicologias do continente CH (PM, SM) têm datação, compatível com este (as CH), também do século XIX. Já a EMu – bem como a Filosofia da Arte (Música) –, embora possa ser remontada muito mais aquém, cobra maior autonomia a partir do século XVIII e, depois, XIX, respectivamente com as obras de Baumgarten, Kant e Hegel. Não incluo em meu estudo a Musicologia Sistemática, por pensá-la incorporada – abordando os chamados “aspectos sonoros” da música – às duas musicologias propriamente musicais. Quanto à Filosofia da Arte (Música), prefiro vê-la, conforme Menezes Bastos, F. (1987), reunida com a EMu.

As relações das duas primeiras musicologias (as “musicais”, ou MH e EM) com as Ciências Humanas correspondentes (Antropologia ou Etnologia e História) têm duas mãos: no sentido M-CH, busca de legitimidade quanto à explicação “cultural”; no sentido inverso, procura de ilustração e exemplo. O conjunto destas relações tende à assimetria, com pólo dominante nas CH. No caso das musicologias “humanas” (PM e SM), as relações são bem diferentes, consistentemente com o fato de essas musicologias produzirem conhecimento típico das CHs respectivas, não havendo, pois, aqui, conterraneidade propriamente musical. O limite temporal superior de meu estudo são os anos 1960, a partir do que entendo que irrompeu a perspectiva de uma Musicologia Unificada (aquilo que eu chamei de um *corpus scientiarum musicarum*).

O binômio “som” / “cultura” constitui um contínuo entre as musicologias:

Figura 1

MH e EM	SM e PM	EMu
0	1	2
+	“som”	-
(-	“cultura”	+))

No ponto zero da escala, estão as duas musicologias musicais, aquelas que mais enfatizariam a análise sonora. No final da mesma, está localizada a musicologia filosófica, notável pela verbalidade. No grau um do gradiente: a SM e a PM, musicologias humanas. Noto que a essa escala baseada no binômio “som/cultura” pode-se fazer congruir, termo a termo, duas outras: uma primeira, estabelecida sob o par “sensibilidade/inteligibilidade”; outra, “outros”/“nós”. Tal congruência evoca, com luminosidade exemplar, o platonismo da Caverna e da Linha Dividida. Como se vê, o conjunto das musicologias – uma diáspora ou um arquipélago – não é monolítico nem isonômico, formando um espaço epistêmico, até os anos 1960, descontínuo e enrugado.

O termo *Musicologia* (*musikalische Wissenschaft*, “ciência musical”; depois *Musikwissenschaft*, “ciência da música”) foi usado por primeiro em 1863, por Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901) quando da fundação do *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*. Com esta palavra, Chrysander intencionou inaugurar uma nova ordem nos estudos de História da Música e Teoria Musical, ordem que atinava no sentido de que a então *música do passado* – tipicamente, mas não só, a música do Barroco – deveria ser editada e executada rigorosamente conforme o espírito de sua época e lócus de criação, sem concessões ao gosto vigente. O que esse importante estudioso de Handel intentava era uma significativa ruptura, pois, com o tônus dos estudos de História da Música e Teoria Musical, profundamente então colados ao espírito da estética romântica em sua vertente que enfatiza a figura do intérprete. Assim, a uma visão da originalidade nos termos do *intérprete*, Chrysander preferia uma sua abordagem no plano do *mensageiro*, ou seja, dos modelos nativos da *música do passado*.

A criação, portanto, do termo *Musicologia*, na segunda metade do século XIX, aponta para um rompimento na direção da própria definição do objeto *música do passado*. Este objeto começa a gesticular já no século XVIII, através da inclusão, no repertório das execuções musicais correntes – públicas e das cortes –, de peças de compositores então não contemporâneos. Antes disto, estes apenas compareciam tangencialmente nos programas. Este novo modo de ouvir o *passado* só se consolida em 1885 e arredores. Nesta data, Chrysander, juntamente com o jovem Guido Adler (1855-1941) e Philipp Spitta (1841-1894), fundam o *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, no primeiro número do qual Adler em seu célebre artigo

A ciência é algo de muito importante para ser deixada nas mãos somente dos cientistas

Umfang, Method und Ziel der Musikwissenschaft (Adler 1885), além de oferecer a primeira definição de Musicologia Comparada (a futura EM), também administra conceituações para as Musicologias Histórica e Sistemática, tudo num quadro de organicidade epistêmica sem precedentes.

A *Musicologia*, pois, quando nasce, o faz sistematicamente enquanto musicologias, no plural: Histórica, Comparada e Sistemática. É isto de dentro do território da Música, a partir de acenos originários da prática musical voltada para a reconstituição da *música do passado* nos termos de seus modelos nativos – a ciência é mesmo algo de muito importante para ser deixada nas mãos somente dos cientistas. Quanto a esses acenos originários da prática musical na direção da reconstituição da *música do passado*, vale a pena, mesmo que brevemente, refletir sobre o caso da música de J. S. Bach e sua invenção romântica por Mendelssohn.

Até cerca de cento e oitenta anos atrás, quando Mendelssohn, em 1829 em Berlim, retirou a *Paixão Segundo São Mateus* do esquecimento, através de uma versão resumida por ele arranjada e regida, a música de Johann Sebastian Bach era quase completamente desconhecida, sendo alternativamente muitas vezes tida como tão somente uma espécie caricata de matemática musical. Foi através do reconhecimento por parte de Mendelssohn da importância da obra de Bach e de seus esforços na direção de torná-la acessível ao público que a obra em referência começou a ser admirada, alcançando hoje a merecida consagração que tem como um dos pontos culminantes da música e da cultura ocidentais³. Não será injusto, assim, dizer que Mendelssohn é o inventor romântico de Bach, invenção esta que, provinda do campo artístico-musical, teve profundas conseqüências não somente neste, mas também no campo científico das musicologias, especialmente o da MH. A metodologia adotada por Mendelssohn para reconstituir o original de Bach, dominado, como todo original musical,

3 As famílias de Bach e Mendelssohn têm uma forte relação desde pelo menos o começo do século XIX, tudo tendo começado com o patrocínio por parte de uma irmã da avó materna de Mendelssohn, chamada Sarah Itzig Levy – que estudara cravo com o primogênito de Bach, Wilhelm Friedemann Bach –, de um auditório de música em sua casa em Berlim onde a obra de J. S. Bach era cultivada com fervor. Sobre as relações entre as duas famílias, conforme o artigo “Felix Mendelssohn: Reviving the Works of J. S. Bach”, disponível na *Performing Arts Encyclopedia da Library of Congress* (<http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.ihas.200156436/default.html>, acessado em setembro de 2009). Sobre Mendelssohn, veja Todd (2003). Sobre sua invenção de Bach, Hendrie (1971).

por uma notação prescritiva (Seeger 1958), de decifração problemática senão pelos próprios nativos, antecipa os procedimentos de elaboração da partitura crítico-interpretativa, algo muito próximo de uma etnografia (Menezes Bastos 1990, 1995), por um lado, de um arranjo (Menezes Bastos 2010), por outro.

Onde, como e por que Mendelssohn se encontra com Pixinguinha? E vice-versa? Pixinguinha ⁴ ocupa um lugar ímpar na música popular brasileira, sendo inclusive um dos músicos mais importantes na construção do samba carioca como gênero musical emblemático do Brasil (Vianna, 1995). Esta posição é consequência de muitos fatores, entre os quais o seu virtuosismo, inicialmente como flautista e depois como saxofonista, e sua genialidade como compositor e arranjador. Essas avaliações foram construídas pouco a pouco - pelos seus próprios colegas, pelo público e pelos críticos e estudiosos da música popular brasileira.

Embora Pixinguinha não tenha sido propriamente um *sambista*, mas um *chorão*, ⁵ ele tinha pertinência central ao mundo do samba, particularmente em relação à sua primeira variedade (do tipo *Pelo telefone*) ⁶. Tendo nascido no Rio de Janeiro, ele era profundamente leal, entretanto, à Bahia, sendo, como Donga e João da Baiana, filho de pai carioca e mãe baiana (Baiana, 1970, p. 60). Essas qualificações, somadas às propriamente musicais, lhe deram condições de paulatinamente construir uma inserção singular no mundo do samba, mundo este que desde o final dos anos 1920 era dominado por conflitos envolvendo duas facções, uma identificada com a variedade mais antiga, conhecida como *baiana*, e outra, com a mais nova, chamada *carioca* (Sandroni, 2001). Por fim, Pixinguinha tinha acesso à música erudita ocidental e contato com músicos deste círculo, como Heitor Villa-Lobos.

4 Pixinguinha é o apelido do compositor, arranjador, regente, flautista e saxofonista, Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973). Sobre Pixinguinha, conforme Cabral (1978), Silva e Oliveira Filho (1979).

5 *Chorão* é a denominação que se dá aos integrantes do campo do *choro*, música instrumental de grande prestígio no Brasil (Cazes 1998). O samba e o choro mantêm, desde os tempos míticos da Casa de Tia Ciata, uma relação do tipo “através”, de acordo com a qual um gênero conduz ao outro e vice-versa (veja Menezes Bastos 2005b). Para a música popular brasileira em geral, conforme Marcondes, org. (1998).

6 *Pelo Telefone* é tido como o primeiro samba gravado no Brasil, sendo de autoria de Donga, apelido do compositor, violonista e banjoísta Ernesto dos Santos (1890-1974).

A ciência é algo de muito importante para ser deixada nas mãos somente dos cientistas

Pixinguinha foi também o líder d'*Os Oito Batutas*, grupo musical que, fundado em 1919 no Rio de Janeiro, marcou época na música popular brasileira. O grupo incluía Donga, João Pernambuco (1883-1947) – grande compositor e exímio violonista – e outros importantes membros do círculo da música popular do Rio. Desde o começo, *Os Oito Batutas* provocaram debate, constituídos que eram por uma maioria de negros, fazendo um tipo de música então muito controversa: se, por um lado, a negritude era então vista no Brasil como marca de inferioridade bio-sócio-cultural, por outro, a música do conjunto significava para a grande maioria do público da época uma desqualificação quanto a uma pretensa universalidade – equacionada com o cânone da música clássico-romântica ocidental – e uma marca de provincianismo. Note-se que mesmo então, entretanto, uma minoria do público, formado por intelectuais, políticos e empresários e identificada com ideais nacionalistas, considerava a música dos *Batutas* como a verdadeira música nacional. Após as temporadas que o grupo passou em Paris em 1922 (veja Menezes Bastos 2005a) e em 1923 em Buenos Aires (Coelho 2009), os julgamentos negativos acima tenderam a mudar – do ponto de vista de parcelas paulatinamente maiores do público – para o lado positivo. Pouco a pouco, assim, o choro foi assumindo cada vez mais uma posição central na música popular brasileira até se consagrar, sempre vinculado ao samba.

Entre 1919 e 1921, *Os Batutas* fizeram várias viagens pelo Brasil, tendo como patrono o empresário mecenas, Arnaldo Guinle ⁷, e contando com a supervisão intelectual de Heitor Villa-Lobos. As viagens tinham duplo objetivo, alcançando de Curitiba a Recife: tornar possível a realização de apresentações musicais do grupo pelos vários lugares por onde passava e – envolvendo particularmente Pixinguinha, Donga e João Pernambuco – colaborar especialmente na parte musical com o levantamento de dados sobre o folclore brasileiro, em curso na época, financiado por Guinle.

O material deste levantamento, incluindo aquele colhido pelos tres *Batutas*, passou para as mãos de Mário de Andrade, possivelmente, entre 1928 e 1929, integrando os chamados *Fundos Villa-Lobos*, depositados hoje no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Andrade

⁷ Sobre Arnaldo Guinle, membro de uma das famílias mais ricas no Brasil da época, veja meu texto de 2005a.

estudou e anotou com afincos o material em referência, pretendendo tomá-lo como substrato para publicar um livro intitulado *Na Pancada do Ganzá*, que entretanto apenas ficou no *Prefácio* (veja Andrade 1980). É de se considerar, porém, que o impacto que os *Fundos* tiveram na obra de Andrade foi muito além desse livro, possivelmente constituindo-se em subsídio de suas visitas ao Nordeste e Norte do Brasil e depois, em 1938, na realização pelo Departamento de Cultura de São Paulo, sob sua coordenação, da célebre *Missão de Pesquisas Folclóricas* (veja Toni s/d, Sandroni, ed. s/d) ⁸.

Dessa maneira, como no caso de Mendelssohn no relativo à Musicologia Histórica, não será também injusto dizer que Pixinguinha, assim como Donga e João Pernambuco, estão na base da invenção da música folclórica brasileira e do campo disciplinar do folclore no Brasil. É nesse lugar – epistêmico tanto quanto poético – que os tres *Batutas* se encontram com Mendelssohn. Como? – Através do impacto constitutivo da prática musical – que nos dois casos incluía procedimentos de descoberta, recolha, transcrição e interpretação de material musical proveniente de outros horizontes sócio-culturais – sobre o desenho das atividades dos intelectuais fundadores dos futuros respectivos campos disciplinares. Por que? – Efetivamente, porque a ciência é mesmo algo de muito importante para ser deixada nas mãos tão somente dos cientistas.

Referências

ANDRADE, Mário de. 1980. “Na Pancada do Ganzá — Prefácio: Um Projeto de Mário de Andrade”. Telê Porto Ancona Lopez, ed., *Arte em Revista* 2 (3): 53-8.

ADLER, Guido. 1885. “Umfang, Method und Ziel der Musikwissenschaft”. *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1: 5-20.

ARAÚJO, Samuel et al. “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.

BAIANA, João da. 1970. “Depoimento”. Antônio Barroso Fernandes org., *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: As Vozes Desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, pp. 51-69.

8 Sobre os *Fundos*, conforme Crivellaro (2003), Maya (2004) e Terra (1981). A natureza do trabalho de campo realizado por Pixinguinha, Donga e João Pernambuco, é algo ainda a desvendar, constituindo um nobre objeto para pesquisas futuras.

A ciência é algo de muito importante para ser deixada nas mãos somente dos cientistas

CABRAL, Sérgio. 1978. *Pixinguinha: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte.

CARDOSO, Vânia Zikan, coordenadora. 2009. *Antropologia Itinerante para Cidadania: Oficinas de Troca de Saberes entre Comunidades e Antropólogos da Universidade Federal de Santa Catarina*. Programa de Extensão, PROEXT 2008 – MEC/SESu/DIPES.

CAZES, Henrique. 1998. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34.

COELHO, Luis Fernando Hering. 2009. *Os Músicos Transeuntes: De Palavras e Coisas em Torno de uns Batutas*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.

CRIVELLARO, Débora. 2003. “O Baú Sertanejo de Villa-Lobos: Pesquisadora Organiza Acervo de Trovas, Cordéis, Poesias e Paródias que Estavam na Coleção do Compositor”. *Pesquisa FAPESP 84*: 80-83.

HENDRIE, Gerald. 1971. *Mendelssohn's Rediscovery of Bach*. Bletchley: Open University Press.

LOURENÇO, Sonia Regina e outros. 2009. *Música e Apropriação dos Bens Culturais - Proposta* (oficina realizada por integrantes do MUSA com a ala de compositores da Escola de Samba Embaixada Copa Lord, Florianópolis) ⁹.

MARCONDES, Marcos Antônio, org. 1998. *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*, 2ª. ed. São Paulo: Art Editora.

MAYA, Ivone Ramos. 2004. “Mário de Andrade e a Cultura Popular: Um Caso de Amor”. Recorte – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso 1, acessível em <http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao1/1artigoivone.htm>.

MENEZES BASTOS, Fernando José de. 1987. *Panorama das Idéias Estéticas no Ocidente (de Platão a Kant)*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1990. *A Festa da Jagatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1995. “Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia sem Homem”. *Anuário Antropológico 1993*: 9-73.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1996. “A ‘Origem do Samba’ como Invenção do Brasil (Por que as Canções Têm Música?)”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 31: 156-177.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2005a. “‘Les Batutas’, 1922: Uma Antropologia da Noite Parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 58: 177-196.

⁹ A oficina faz parte de um projeto de extensão em realização pelo Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (veja Cardoso, coordenadora). Os integrantes do MUSA que participam dela foram, além de Sonia Regina Lourenço, os seguintes: Paola Andrade Gibram, Fernanda Marcon, Jakeline de Souza, Tatyana de Alencar Jacques, María Eugenia Domínguez, América Larráin, Diego Faust Ramos, Izomar Lacerda, Kaio Domingues Hoffmann e João Carlos de Albuquerque Souza de Almeida.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2005b. "Brazil". J. Shepherd, D. Horn e D. Laing (eds.), *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* [vol. 3: *Latin America and the Caribbean*]. Londres: The Continuum International Publishing Group, pp. 212-248.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2007. "Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte". *Mana* 13 (2): 293-316.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2008. "Brazil in France, 1922: An Anthropological Study of the Congenital International Nexus of Popular Music". *Latin American Music Review* 29 (1): 1-28.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2009. "Como o Conhecimento Etnomusicológico é Produzido? Trabalho de Campo, Produção de Conhecimento e a Apropriação Indígena da Fonografia – O Caso Brasileiro Hoje". *Antropologia em Primeira Mão* 113:

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2010. "Conflito, Lamentação e Irrisão na Música Popular Brasileira: Um Estudo Antropológico sobre a *Saudosa Maloca* de Adoniran Barbosa. O que é Arranjo - Composição?". Texto Inédito.

SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SEEGER, Charles. 1958. "Prescriptive and Descriptive Music Writing". *Musical Quarterly* 44: 184-195.

SILVA, Marília T. Barboza da & Arthur L. de Oliveira Filho. (1979). *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte.

TERRA, Ruth Brito L. 1981. *A Literatura de Folhetos nos Fundos Villa-Lobos/Pesquisa, Comentário e Seleção*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

TODD, R. Larry. 2003. *Mendelssohn: A Life in Music*. New York: Oxford University Press.

TONI, Flávia Camargo. s/d. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.

VIANNA, Hermano. 1995. *O Mistério do Samba*, 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. "O Nativo Relativo". *Mana* 8 (1): 113-148 .

Vídeos e discos

DOMÍNGUEZ, María Eugenia e Izomar Lacerda. 2009. *Musa Mistonga*. Acessível em <http://musa.ufsc.br>.

SANDRONI, Carlos, ed. s/d. *Música Tradicional de Pernambuco e da Paraíba no Trajeto da Missão de 1938: Responde A Roda Outra Vez* (2 CDs com encarte textual). Recife: Núcleo de Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco.