

# A ideia de *folk* e as musicologias

Edilberto Fonseca

*Museu Villa-Lobos (IBRAM)*

**Resumo:** Este artigo pretende debater<sup>1</sup> as circunstâncias histórico-sociais que conduziram à formulação do conceito de “folclore” e os usos que dele têm sido feitos pelos campos disciplinares dedicados aos estudos sobre música e cultura, enfocando especificamente sua relação com as transformações vividas pelas sociedades ocidentais na chamada modernidade, a partir de alguns das ideias de Pierre Bourdieu. Historicamente situado num momento de transição entre valores iluministas e românticos, além de crescente autonomização da obra de arte como sujeito estético, o nascimento da ideia de folclore parece revelar o lugar que passarão a ocupar as práticas musicais das camadas subalternas num cenário de constituição dos estados nacionais e aumento do distanciamento cultural entre grupos sociais letrados e iletrados. Pretende-se discutir ainda como o advento dos processos fonográficos de gravação sonora reposicionou o conceito frente aos campos disciplinares acadêmicos constituídos em torno do estudo da música. Finalmente, são abordadas questões sobre algumas formulações teóricas que sustentam o debate musicológico ainda hoje e definem termos utilizados nos estudos sobre a relação entre música e cultura nas sociedades contemporâneas.

**Palavras-chave:** Folclore. Cultura. Musicologia. Etnomusicologia

## The idea of folk and the musicologies

**Abstract:** This article aims to discuss the historical and social circumstances that led to the formulation of the concept of “folklore” and the uses that have been made by those dedicated to studies music and culture, focusing specifically its relationship with the transformations experienced by western societies with the advent of so called modernity, from some of the ideas of Pierre Bourdieu. Historically situated in a moment of transition between Enlightenment and Romantic values, and growing autonomy of the artwork as an aesthetic subject, the birth of the idea of folklore seems to show the place that will occupy the musical practices of subaltern classes in a scenario of formation of national states and increase of cultural gap between literate and illiterate social groups. It also aims to discuss how the advent of phonographic sound recording processes repositioned the concept against academic disciplines constituted around the study of music. Finally, questions are raised about some theoretical formulations that still sustain the musicological debate and define the terms used in the studies of the relationship between music and culture in contemporary societies.

**Keywords:** Folklore. Culture. Musicology. Ethnomusicology

---

1 Este artigo pretende ampliar o debate em torno de um dos temas abordados em minha tese de doutorado “*Temerosos Reis dos Cacetes: uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária - MG*” (2009) realizada sob a orientação da Profa. Dra. Elizabeth Travassos, a quem devo não só pelo apoio em minha trajetória profissional, mas também pela competência, argúcia e sobriedade com que souber conduzir a minha orientação acadêmica. Agradeço ainda ao Programa de Pós-Graduação em Música e ao corpo docente e administrativo da UNIRIO, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq e também ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP/IPHAN pelo apoio que me deram ao longo de toda a pesquisa.

à Elizabeth Travassos (*in memoriam*)

“Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie”. (Walter Benjamin)

“Folclore” é um termo de uso corrente praticamente em todo o mundo. No senso comum, é coloquialmente utilizado para se referir a algo irreal, falacioso ou mesmo simplório, que, por não seguir os rigores dos critérios científicos ou artísticos canonizados pelos padrões oficiais legitimados, não mereceria crédito ou uma apreciação mais dedicada. Para o campo artístico e das ciências humanas e sociais, no entanto, ocupa um lugar simbólico particular, referindo-se a um amplo leque de práticas ancestrais comunitariamente compartilhadas por grupos sociais periféricos e/ou economicamente subalternos às sociedades industrializadas no ocidente. Literatura oral, conhecimentos culinários, uso de plantas medicinais, repertórios musicais de autores supostamente desconhecidos, modos e gestos corporais, rituais de iniciação que marcam ciclos temporais, saberes e processos artesanais seriam apenas algumas das práticas comunalmente cultivadas que revelariam uma tradicional produção simbólica e material tida como folclórica.

Desde o século XII, com a criação das primeiras universidades, a pesquisa e a produção de saber vêm se organizando institucionalmente na Europa (MAN, 2004). O espaço social das cortes abrigava grande parte da produção artística e científica, assim como ocorreu com a poderosa Igreja Católica que mesmo atuando como local de reflexão e pensamento exercia severa fiscalização ideológica sobre os produtores. Durante muito tempo, os membros das elites educados no contexto dos centros universitários, da nobreza e da igreja, participavam cotidianamente de manifestações populares locais, cumprindo etapas ritualísticas marcantes, ciclos de festas e integrando-se às práticas sociais – e musicais – amplamente difundidas em suas regiões.

A chamada Idade Moderna veio, no entanto, reordenar esse quadro social nas sociedades europeias e em suas colônias por meio de uma variedade de mecanismos, que irão de um novo regime industrial de produção material, com aumento populacional, crescente urbanização, alfabetização massiva, profissionalização do artista e ideologização da estética no campo artístico. Essas e outras tantas contingências se constituirão em poderosas

forças coercitivas que atuarão no sentido de intensificar uma gradativa estratificação social que foi se acentuando ao longo dos séculos.

Nesse novo contexto, é importante questionar o papel que exercerá o saber científico para comunidades cujas formas de representação eram geradas em meio ao que aos poucos passou a ser chamado de “cultura popular”. O que irá nos interessar aqui será a maneira como progressivamente a modernidade consolidará no mundo ocidental uma relação particular entre uma nova episteme e o distanciamento simbólico e material criado entre práticas culturais, e musicais, das nascentes elites burguesas e ilustradas em oposição àquelas cultivadas por indivíduos, grupos sociais e comunidades ligadas às camadas populares economicamente desfavorecidas, iletradas e majoritariamente camponesas.

Dois aspectos precisam ser observados nesse processo: o primeiro diz respeito à autonomia progressiva conferida ao campo das belas-arts que mesmo proporcionando ao artista mais liberdade frente às forças de coerção que o condicionavam até aquele momento, passará a se tornar um dos principais locus de construção das bases ideológicas dos critérios de distinção social que irão diferenciar a produção e a recepção cultural dos diversos estratos da população. Outro aspecto importante é o papel que terão as expressões culturais das camadas populares como elementos estruturantes no processo de formação dos estados nacionais que somente ao final do século XIX estarão de fato se consolidando na Europa.

A prática colecionista das chamadas “antiguidades populares”, animando o espírito romântico, ajudou a criar o sentimento de estranhamento de um “outro” que surgia dentro do moderno sistema sociopolítico europeu. Até então, o iluminismo voltava seu estranhamento para as sociedades ditas “primitivas”. Porém não se tratava mais de exaltar “exóticas” culturas indígenas das Américas, do Pacífico Sul ou de povos africanos, que tanto reacenderam os debates sobre os limites e limitações do pensamento humanista no velho continente. O “outro” agora não estava mais tão distante, mas sim nas áreas rurais e nas periferias das cidades, surgindo como fruto do próprio processo civilizatório, reacendendo práticas e conhecimentos tradicionais esquecidos e não legitimados pelos poderes constituídos.

Caberia então perguntar de que maneira surge e a que contexto histórico está ligado a invenção de uma ideia

do “folclórico”, e que tanta influência teve e têm no debate sobre cultura. Quais as transformações que ele tem sofrido e de que maneira, na modernidade, continua de forma tão constante a dialogar com conceitos como “civilização” e “cultura”? De que maneira as mudanças nos paradigmas científicos tem induzido o campo de estudos sobre práticas musicais a constituir novos modos de produção de conhecimento e de mecanismos de legitimação desses conhecimentos? Tomando o campo cultural como um espaço onde se dão conflitos estilizados, nos termos de Pierre Bourdieu (2007), não seria necessária uma constante e intensiva reavaliação crítica do uso que tem sido dado a determinados conceitos utilizados com a finalidade de hierarquizar agentes culturais para mantê-los em lugares sociais específicos e muitas vezes subalternos?

O campo da moderna musicologia definiu-se a partir de uma subdivisão disciplinar que alocou objetos de análise delimitados em espaços diferenciados a partir de pressupostos determinados por conceitos vigentes à época de seu nascimento. Reproduções ou disrupções nessa estrutura disciplinar refletem as mudanças paradigmáticas trazidas para o centro do debate cultural por novas teorias e condições sociais e materiais. Um exemplo foi justamente o advento da fonografia e as transformações que produziu para os estudos e pesquisas dedicadas às práticas musicais no mundo ocidental.

Durante muito tempo a prática colecionista animou folcloristas a fornecer “material bruto” para compositores eruditos, estimulando estudos musicológicos sobre as tradições populares. Com a criação dos processos fonográficos de registro sonoro, essa tradicional prática colecionista se viu enormemente facilitada, alcançando um grau de objetividade impensado até então. Desde sua invenção, os recursos de gravação foram sendo cada vez mais utilizados, constituindo-se peça fundamental para aqueles que lidavam diretamente com o trabalho etnográfico de campo, e imprescindível para as pesquisas de práticas musicais.

Assim, o esforço primordial aqui será somente tentar trazer elementos para uma reflexão que permita desvelar alguns dos condicionantes histórico-culturais que têm determinado o ambíguo diálogo que tem se verificado entre a moderna musicologia enquanto espaço canônico legitimado do pensamento acadêmico sobre música (e suas variadas subdivisões) e o lugar ocupado pelo campo do folclore. Se folclore é uma categoria valorizada por

supostamente representar tipos particulares de cultura, é utilizada também com sentido normativo e hierarquizante a fim de viabilizar que práticas e saberes científicos e artísticos oficialmente legitimados possam se tornar canônicos para a chamada música culta ocidental.

## O Folk-lore

O século XIX trouxe a formalização e a consolidação de um conceito que iria marcar toda a história dos estudos sobre música e cultural no mundo ocidental: a ideia de folclore. Formalmente, o termo aparece pela primeira vez na revista inglesa “Atheneum” em 22 de agosto de 1846, proposto pelo antiquário William John Thoms com a finalidade de designar um campo de estudos relacionados aos “saberes do povo”, que se distinguiam daqueles cultivados pelas elites intelectualizadas, letradas e “esclarecidas”. O conceito, como passou a ser conhecido, tanto em relação a sua definição quanto à sua abrangência, se consolidará definitivamente somente na segunda metade do século.

Para uma análise sobre o surgimento dessa ideia é preciso observar as mudanças ocorridas na Europa, especialmente as reconfigurações políticas e sociais trazidas pela revolução burguesa na França, e também o rearranjo epistemológico que atingia toda a produção científica e artística. Essas e outras mudanças afetaram decisivamente os estados nacionais que nasciam no continente, suas colônias, assim como a intelectualidade da época, alterando sensibilidades e fomentando novas mentalidades.

O conceito surge profundamente marcado pelos ares do movimento romântico que o ligava aos saberes e práticas de populações rurais e camadas economicamente subalternas da sociedade, sendo considerado como o “autêntico saber do povo”. Nasce intimamente ligado à consagração da ideia de cultura popular, que vinha já se estabelecendo desde os primeiros sinais do Renascimento, ocasião em que começa a se consolidar um distanciamento mais marcado entre a vida cultural das elites “cultas” e “letradas”, em oposição àquelas das camadas populares, majoritariamente rurais, e que se apoiavam em formas estritamente orais-aurais de perpetuação de saberes e fazeres tradicionais.

O historiador Peter Burke chamou de “descoberta do povo” o fenômeno que começava a tomar corpo nas elites europeias entre os séculos XVIII e XIX. Ele ressalta

a progressiva diferença que começou a se consolidar entre duas camadas sociais ao apontar que a elite intelectual

provinha das classes superiores, para as quais o povo era um misterioso *Eles*, descrito em termos de tudo o que os seus descobridores não eram (ou pensavam que não eram): o povo era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade (o indivíduo se dispersava na comunidade). Para alguns intelectuais, principalmente no início do século XIX, em contraposição, havia um culto ao povo, no sentido de que os intelectuais se identificavam com ele e tentavam imitá-lo. (BURKE, 1995:37)

O ideário romântico terá um papel importante na ressignificação do conceito de “popular”, que vinha marcado, até então, pela perspectiva iluminista que o consideravam como um conjunto de “atos que derivam do atraso e da ignorância do povo” (Ortiz, 1985:9). Será dentro desse particular, contraditório e engenhoso contexto cultural que surgirá o conceito de um saber do povo, o folk-lore. Renato Ortiz assinala que somente a partir de meados do século XIX é que cultura popular, como uma categoria autônoma distintiva, e o folk-lore, como uma área de conhecimento com aspirações de disciplina científica, se consolidarão cada vez mais como campos de estudo.

Na Idade Média, a palavra latina cultura se referia às formas de cuidado dispensadas às atividades agrárias, às terras cultivadas. Na passagem do século XV para o XVI, no entanto, essa acepção já é não mais representativa de “um estado (da coisa cultivada), mas uma ação, ou seja, o fato de cultivar a terra” (CUCHE, 2002: 19). Apesar de a ideia de cultura ter passado a representar a faculdade e a capacidade para determinada prática, será somente no século XVIII que estará disseminada com o sentido figurado e metafórico que possui hoje. A partir de então, ganha nova conotação, mantendo estreita conexão com a noção de *tradição*, já que é através desta que aquela se perpetua. Dessa forma, a tradição será o mecanismo pelo qual a cultura, entendida como todo um sistema de pensamento, de elementos dentro de “um repertório de ação” (WARNIER, 2003:18) e de disposições permanentes, será incorporada e transmitida às novas gerações.

O conceito de popular coloca também questões importantes. Burke (1995) o discute, igualmente, apresentando no mínimo dois problemas a serem analisados. O primeiro está na possível homogeneidade assumida pela expressão cultura popular na medida em que, verdadeiramente, o que existiria seriam “culturas populares” ou, melhor dizendo, “culturas das classes populares”, dos folks. O outro problema está no modelo que contrapõe cultura de elite à cultura popular como espaços conceituais e simbólicos autônomos.

O historiador Carlo Ginzburg aponta a importância do trabalho de Mikhail Bakhtin sobre circularidade, o trânsito de bens culturais existentes entre as diversas camadas sociais das sociedades europeias de então. A análise de Bakhtin propõe uma nova abordagem, baseando-se mais no “influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente na primeira metade do século XVI” (GINZBURG, 1987: 21). Bakhtin assinala que pelo fato do regime social ainda não conhecer “nem classes nem Estados, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, ‘oficiais’” (BAKHTIN, 1987:5). Nesse contexto, a cultura popular se configurava como o espaço de amalgamento de tensões entre forças simbólicas diversas, cadinho onde se articulavam conhecimentos, práticas e cosmovisões. Mais uma vez o trabalho de Burke é útil ao assinalar que

em 1500, a cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais – e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção de mundo (BURKE, 1995:291).

No campo da música, o constante trânsito simbólico entre cultura popular e saber erudito reconfigurou práticas musicais que passaram gradativamente a refletir as novas disposições e representações trazidas pela modernidade. O século XIX apresenta-se como um momento particularmente importante na formação das condições necessárias à autonomização de inúmeros saberes,

campos disciplinares e de conhecimentos científicos e artísticos. Essa autonomização é fruto de profundas mudanças “que correspondem ao advento da ordem burguesa, que traz com ela o desenvolvimento de um mercado de bens culturais e no interior da qual certas atividades se constituem em dimensões específicas da sociedade” (ORTIZ, 1988:18). Para expansão de nascentes mercados, era preciso, então, que houvesse uma produção cada vez mais específica e especializada, e que contasse com uma rede de instâncias e mecanismos sociais que a legitimasse. Os campos do folclore e da cultura popular passarão por processos continuados de autonomização, com publicações de coletas de estudiosos e pesquisadores, além também das artes e da ciência que, de modo amplo, começam a gozar de liberdades em relação a fatores e atores sociais – como a Igreja, mecenas, nobreza e patriciados, entre outros – que condicionavam suas formas de produção até aquele momento.

## Arte na modernidade: estética e alfabetização

A análise do lugar simbólico que ocupará o folclore e também as “artes populares” nos estudos sobre música, deve levar em conta o debate epistemológico que condicionou o campo artístico em seu reposicionamento frente às novas demandas geradas pelo advento e crescimento das camadas ilustradas e letradas. Assim, é importante pontuar que as mudanças trazidas pela modernidade induziram novos olhares sobre o papel dos artistas e suas produções, levando os cânones propostos pela estética a se tornarem cada vez mais um dos critérios de distinção entre grupos sociais. Como categoria teórica, o termo *estética*<sup>2</sup> havia sido proposto pela primeira vez em 1750 por Alexander Gottlieb Baumgarten, para tratar tudo aquilo que se refere a “percepção e as sensações humanas” (EAGLETON, 1993:17). Segundo Terry Eagleton, a demanda pela constituição do campo da estética surgiu entre os idealistas alemães como parte da necessidade do poder absolutista constituir mecanismos de afirmação, distinção e legitimação de seu aparato simbólico. Nesse período, o estado alemão ainda não estava unificado, sendo composto por inúmeros reinos politicamente dis-

persos, ficando o campesinato exposto às mais precárias condições de vida. Entre estes estratos sociais havia uma crescente burguesia que sofria com as então incipientes condições de produção e que, sem representação política, dependia economicamente do poder absolutista e também de toda uma camada social que vivia em torno do poder real, os chamados *junker*; herdeiros diretos e indiretos da nobreza. Estes, financiando parte da produção artística, ocupavam então o lugar social e simbólico que viria a ser assumido pela moderna classe média (EAGLETON, 1993:18). Como lembra Eagleton, “é em função disso, e não de um súbito despertar de homens e mulheres para o valor superior da poesia e da pintura, que a estética assumiu esse papel tão inoportuno na herança intelectual do presente” (EAGLETON, 1993:8).

No entanto, é importante lembrar também que mesmo não sendo propriamente um elemento indutor de revoltas e transformações políticas que desafiassem os poderes constituídos, o discurso estetizante sinalizava uma tendência de reafirmação da centralidade da razão como parâmetro de valorização da produção artística, o que conferia aos artistas uma força política incomum naquele momento. A ideologização da estética, com sua racionalização do mundo subjetivo do sentimento e das sensações, prometia potencializar as camadas médias, dando-lhes um horizonte sobre o qual poderiam aspirar crescer simbólica e politicamente. Era uma promessa de autonomia e reformulação de relações sociais para comunidades marcadas até então majoritariamente pelos costumes e a ancestralidade. Contraditoriamente, no entanto, assumiu aos poucos o papel de internalizar nesses mesmos grupos e indivíduos um conjunto de disposições e hábitos que propiciariam a naturalização da normatização cultural e da repressão social exercida pelas novas forças políticas que se constituíam.

Essa ideologização da estética entra nesse contexto como um elemento de distinção de práticas musicais que passariam a ter no artista e sua obra, signos da vitória da liberdade de expressão e criação individual das camadas burguesas. Transformando-se cada dia mais em produto de consumo, a obra de arte se liberta das forças que a oprimiam até então sem, contudo, deixar de ser reapropriada pelos mecanismos de poder vigentes, agora sob novos modelos de controle e dominação. Cabe lembrar que a concepção de unicidade e integridade de uma obra de arte, vinha já se consagrando e pode ser encontrada

2 Do grego *aisthesis*.

em textos de pensadores desde a Antiguidade Clássica; porém o que virá a tona na modernidade será a peculiar ideia da obra de arte como uma espécie de “sujeito” que refletiria uma realidade interna do artista. Sobre isso Elizabeth Travassos argumenta que

a tese da arte como expressão firmou-se no século 18 e desalojou a longa reflexão sobre a arte como imitação da natureza e atividade pragmática (capaz de exercer um efeito sobre o espectador), (...) o objeto artístico se tornou a exteriorização do mundo interno do criador. O processo de criação foi comparado a partos e erupções vulcânicas; a obra criada, por sua vez, a um espelho voltado para dentro refletindo a personalidade do autor (TRAVASSOS, 1997: 32).

Será como um dos reflexos da autonomização da obra musical enquanto “um tipo peculiar de sujeito” (Travassos, op.cit. p.32), e em grande medida mesmo por causa dela, que a ideia de folclore enquanto categoria analítica terá suas condições de existência delineadas como campo de reflexão sobre música e cultura, em função do fato da “música folclórica” não reunir esses requisitos tão necessários para que possa ser considerada uma “obra musical”.

Como argumenta Pierre Bourdieu (2007), a estética se valerá de dois aspectos fundamentais para constituir os juízos de valor sobre a obra de arte na sociedade moderna: o grau de escolarização e a posição social de quem fala. A diferença dos níveis de alfabetização alcançados pela Europa durante e depois do período moderno teve grande impacto na relação entre estudos científicos e práticas musicais. Com o aumento da veiculação de publicações periódicas desde a invenção da imprensa<sup>3</sup>, a população começou a ter acesso a uma gama variada de produções literárias que gradativamente irão demandar um processo mais aguçado de alfabetização e escolarização coletiva. Na Europa do século XVI cerca de três quartos da população era analfabeta, o que fazia com que os saberes e fazeres musicais da maioria das comunidades se

apoiasse em processos quase exclusivamente orais-aurais de transmissão. O processo de alfabetização não ocorreu de maneira uniforme, tendo se dado de forma mais rápida nos países nórdicos e mais lenta ao sul do continente. Apesar disso, entre os séculos XVI e XVIII, a diferença nos índices de alfabetização foi notável, já que o domínio da escrita passava a significar “ser recebido na classe dos eruditos”, como afirmaria René Descartes já em 1637 (DESCARTES, 2005:2).

Em oposição ao dominante pensamento dogmático católico de então, e enfatizando a leitura e a interpretação bíblica de forma privada e individual, a Reforma protestante foi fundamental na difusão da ideia da necessidade de ampliação dos níveis de alfabetização, muito embora houvesse, da parte de católicos e reformistas, o medo de que o letramento da maioria camponesa trouxesse maior consciência política gerando, assim, descontentamentos e revoltas quanto à posição social ocupada por essa parcela da população. Sobre isso, o educador Márcio Ferrari escreve:

A reivindicação pela liberdade de interpretar a Bíblia tornou-se não só um dos pilares da reforma protestante como o princípio fundador do projeto educacional de Lutero, que valorizou a alfabetização e o ensino de línguas — e, mais importante, pregou o acesso de todos a esse conhecimento. Os renovadores religiosos defendiam a formação de uma nova classe de homens cultos, dando origem ao conceito de utilidade social da educação (FERRARI, 2005).

Peter Burke afirma que “em 1500, (...) havia cerca de 40 mil edições impressas, totalizando aproximadamente 20 milhões de exemplares [e] a produção de livros continuou a crescer entre 1500 e 1800” (BURKE, 1995:272). O aumento exponencial nas publicações implicou em pelo menos três problemas que se relacionavam com os níveis de alfabetização. O primeiro era o difícil acesso físico a todo esse material impresso por parte da maioria camponesa dispersa em inúmeras comunidades. O segundo problema dizia respeito ao acesso econômico, uma vez que, já nesse período, o livro se constituía um item caro dentro dos orçamentos familiares. E o terceiro era de ordem linguística, uma vez que as publicações precisavam ser escritas para comunidades pouco letradas e que se dividiam em dialetos e línguas também pouco ou não sistematizadas.

3 A partir da década de 1440, Johann Gutenberg desenvolve a prensa por tipos móveis, cujos caracteres soltos, feitos de blocos de madeira ou chumbo, rearrumados sobre uma tábua, podiam servir de base para a formação de palavras e frases em um texto para posterior impressão (MAN, 2004).

Apesar do complexo quadro, é possível avaliar o impacto que folhetos e publicações impressas passaram a ter sobre as sociedades europeias, o que valia também para a música que, passando a ser escrita e impressa, será difundida por todo o continente e também nas colônias, como era o caso do Brasil. As inúmeras coletâneas de canções populares que vinham sendo recolhidas há muitos anos, se popularizam na forma impressa e ganham, por meio do crescimento da alfabetização, maior divulgação através não só de folhetins, mas também da prática de leituras públicas em povoados e vilarejos ou mesmo circulando pela nascente imprensa periodista. Aqui também algumas questões estão envolvidas, e uma delas refere-se à padronização (linguística, cultural e simbólica) necessária à divulgação mais ampla de toda essa produção literária. Já em 1781, Rousseau afirmava que “quanto mais uma nação lê e se instrui, mais desaparecem seus dialetos e, por fim, só permanecem como gíria no seio do povo, que lê pouco e nunca escreve” (ROUSSEAU, 1978: 171). Contraditoriamente, no entanto, criativos processos de apropriação cultural mostraram que nem tudo se deu dessa forma na modernidade.

Como aponta Michel Foucault, já no século XVI a literatura se solta das amarras da voz, com suas representações e prescrições, se autonomiza, para passar “a ter por natureza primeira ser escrita” (FOUCAULT, 1966: 62, grifo do autor), sendo a voz sua tradução. No âmbito da música, o correspondente à uniformização linguística na literatura se deu através da normatização e popularização de uma linguagem escrita para os músicos. A partitura musical ganha maior padronização, uniformizando um conjunto de símbolos e assumindo definitivamente seu papel prescritivo em relação às performances musicais, o que contribuirá para um crescente distanciamento entre indivíduos e populações letradas e não letradas musicalmente falando.

Pierre Bourdieu (2007) lembra, no entanto, que a obra de arte como um bem cultural possui uma economia própria, que transcende seu valor meramente material, sendo que a dimensão que possui na sociedade passa por saber olhar a forma como são produzidos seus consumidores e de que maneira o gosto estético por elas é socialmente construído. O que cria as condições para que os gostos funcionem como marcadores de classe seria justamente uma hierarquização socialmente aceita das artes, que por sua vez se reflete também na hierarquização social de seus consumidores.

Inseridas no mercado como bens de consumo, as edições musicais impressas trouxeram novas demandas para a crescente classe média urbana letrada consumidora, hierarquizando consumidores e não consumidores. O surgimento do artista-autor independente e sua obra, e assim a consequente emancipação, no caso da música, da figura do intérprete, implicava também em soluções jurídicas relacionadas à propriedade intelectual e ao direito autoral, instâncias que desde então fazem parte do cotidiano da profissão dos músicos e da rede de produção formada em torno da atividade musical. Nesse quadro, é curiosa a ideia que se perpetua até nossos dias da música folclórica como de “domínio público”, revelando ainda hoje uma incapacidade da legislação em lidar com produções musicais que não estejam baseadas na figura do autor, juridicamente apoiadas no indivíduo como o elemento simbólico central da vida econômica nas sociedades burguesas modernas. O que chama a atenção é que se a modernidade não estancou a “circularidade” existente entre cultura popular e cultura de elite, sobre a qual falou Bakhtin (pelo contrário, em certa medida até mesmo a aprofundou-a com o advento da *cultura de massa*<sup>4</sup>), criou, no entanto, diferentes categorias de consumidores, além de um vácuo jurídico que permitiu a apropriação irrestrita e unilateral da “música folclórica” como bem de consumo da chamada *indústria cultural*<sup>5</sup>. A ausência de soluções jurídicas acaba ainda hoje por impedir muitas vezes que seja possível compensar pecuniária e simbolicamente a produção “folclórica” de indivíduos, grupos e comunidades que veem suas expressões musicais serem utilizadas à sua revelia, pelo fato de serem consideradas de “domínio público”.

4 Sobre *cultura de massa* ver Alexis de Tocqueville, Ortega & Gasset e Oswald Spengler, Theodor Adorno, Jesús Martin-Barbero e Edgar Morin, entre outros.

5 Para Adorno, a indústria cultural se estrutura na combinação de setores onde são fabricados de modo mais ou menos planejado, produtos talhados para o consumo massivo, e este consumo é determinado em grande medida por estes próprios produtos. Setores que estão entre si analogamente estruturados ou pelo menos reciprocamente adaptados. Quase sem lacunas, constituem um sistema (ADORNO, 1994).

## Cultura e civilização: o popular no quadro das nações

O debate sobre a afirmação do campo das artes no mundo ocidental revela tensões e conflitos entre as acepções e usos que foram e têm sido dados às palavras cultura e civilização. Não pretendemos trazer uma discussão exaustiva sobre esses termos, que vêm sendo revisitados no âmbito das humanidades, mas simplesmente trazer alguns aportes que poderão dimensionar a complexidade dos debates em torno deles; além de apontar que as transformações sofridas por esses termos implicaram também em mudanças dentro dos campos disciplinares ligados aos estudos sobre música.

Escritos de época e também sobre o conceito de civilização<sup>6</sup> indicam que tem assumido significados diferenciados ao longo do tempo e dependendo da nação. Na modernidade, ele seria

um conceito que expressa a consciência do Ocidente sobre si mesmo, com essa palavra a sociedade ocidental procura descrever o que lhes constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão de mundo, e muito mais. (ELIAS, 1990:23, grifos do autor).

Via de regra, dentro do espírito iluminista francês, foi largamente utilizado como sinônimo de civilidade, indicando boas maneiras, mas na virada para o século XIX passou a ser utilizado em contraposição à ideia de cultura, que era entendida então de forma menos universal, como expressão de particularidades sociais. Civilização irá significar então o conjunto de atos, hábitos e normas, que comportariam uma suposta superioridade do Ocidente sobre as culturas de outras sociedades, mais particulares, primitivas ou periféricas aos grupos que detinham o monopólio do discurso sobre que normas e padrões eram esses. Na concepção Iluminista

civilização é definida como um processo de melhoria das instituições, da legislação, da educação [que] pode e deve se estender a todos os povos que compõem a humanidade. Os povos, mesmos os mais “selvagens”, têm vocação para entrar no mesmo movimento de civilização, e os mais avançados têm o dever de ajudar os mais atrasados a diminuir esta defasagem (CUCHE, 2002:22).

Desse modo, civilização irá se referir não só a refinamento e esclarecimento, mas também em oposição ao que era então considerado “bárbaro” e “selvagem”. O termo tem, ao mesmo tempo, caráter descritivo, (para determinar estágio social) e normativo (para determinar estágio a ser atingido), porém quando essas conotações se separam, fica difícil defender seu caráter normativo quando se constata os efeitos devastadores causados pelo seu uso junto aos povos tidos como “bárbaros” durante o período colonial (EAGLETON, 1993). Como dirá Lévi-Strauss anos mais tarde: “Bárbaro é, em primeiro lugar, o homem que acredita na barbárie” (LÉVI-STRAUSS, 1970:237).

O conceito traz embutido uma concepção linear e universalista da história humana que, apoiado numa perspectiva evolutiva, parte da positivação de determinados hábitos, aspectos e práticas sociais, para estabelecer critérios de julgamento do “estágio cultural” em que se encontrariam determinadas sociedades. Se por um lado serviu instrumentalmente para minimizar diferenças entre as nações que surgiam, ao definir um patamar de relações comuns a elas, por outro aprofundou o distanciamento entre estratos sociais, já que se referenciava em fatores socioculturais (tecnologia, artes, política, economia e etc.) com os quais as pessoas qualificavam “o seu próprio comportamento, e com os quais comparavam o refinamento de seus hábitos sociais, seu ‘padrão’, com as maneiras e indivíduos mais simples e socialmente inferiores” (ELIAS, 1990:54).

A crítica romântica ao termo civilização, que passou aos poucos a se tornar discriminatório e valorativo, virá com a formulação germânica do conceito de kultur para definir especificidades de grupos sociais, que apresentará um caráter mais solene e respeitoso. Fruto do período romântico, a dicotomia entre civilização e cultura prenuncia o debate que alimentará a contraposição entre modernidade e tradição nas décadas que se seguirão, chegando mesmo até aos nossos dias.

6 Para uma diferenciação mais detalhada entre as concepções francesa de “civilisation” e “culture” e alemã de “Kultur”, “Bildung” e “Zivilization”, ver Kroeber (1949), Williams (1992), Elias (1990), Eagleton (1993).

Do iluminismo até a unificação alemã em 1871, estará presente também um debate teórico sobre a *bildung*<sup>7</sup>, como um conjunto de processos que permitiriam a adequação ideal dos indivíduos ao contexto social em que viviam, apontando tradicionalmente para o sentido de formação pessoal para a cidadania. Se a *bildung* iluminista buscava educar o homem para um ideal universalista, posteriormente assumirá o objetivo de alcançar o necessário equilíbrio, adaptação e regulação das aptidões, desejos e particularidades culturais locais aos projetos de criação dos estados nacionais; no caso, a unificação alemã. O Estado era visto como sendo o principal responsável, a instância mediadora dos processos de desenvolvimento das potencialidades de cada um de seus cidadãos. Nos embates teóricos e humanísticos desse período, *bildung* e *kultur* foram frequentemente utilizados como sinônimos para tratar todo um conjunto de saberes, conhecimentos e práticas sociais cultivadas por segmentos determinados, fossem artísticos, científicos, filosóficos ou políticos, tratassem de populações circunscritas ou do próprio espírito nacional que se queria ensinar.

Como foi dito, a crescente autonomização disciplinar e teórica dos estudos de folclore e cultura popular, se deu graças à estreita ligação com os processos de afirmação dessas identidades nacionais que se consolidavam. No caso da música, é importante lembrar o que diz Sidney Finkelstein ao argumentar que ela “assumiu caráter nacional, e fez uso de material folk e popular, muito antes do surgimento dos movimentos de consciência nacional; de fato, com a ascensão das próprias nações modernas” (FINKELSTEIN, 1989, p. 12). Antes mesmo de Ambrose Rose (codinome usado por William J. Thoms) cunhar o termo folclore, palavras como *volkslied* (canção popular) ou *volkskund* (ciência popular) já haviam sido usadas por intelectuais como Joseph G. Herder para se referir a determinados conjuntos de composições e saberes musicais cultivados comunitariamente e que revelariam certa integridade presente na vida cultural de populações camponesas. Na Inglaterra, falava-se em “antiguidades vulgares”, tendo John Brand publicado em 1777 seu “Observações sobre as Antiguidades Populares”, livro referencial para os folcloristas locais (ORTIZ, 1985).

Herder foi talvez o primeiro de um grupo de intelectuais alemães que, em 1778, formulou os pressupostos

dessa articulação entre a ideia da cultura popular (*Kultur des Volkes*) e a criação de um Estado nacional. Na medida em que o que viria a se chamar de Estado alemão ainda não se encontrava consensualmente configurado como nação, o estudo da cultura popular passou a ser proposto com o estratégico sentido de legitimação de um sentimento nacional por meio do retorno às tradições do povo. Nessa mesma época, a ideia de uma cultura popular autônoma, pensada como um “todo homogêneo”, ganha espaço entre as elites intelectuais consagrando certo viés analítico que até hoje é muitas vezes utilizado. A perspectiva organicista de Herder em ver “a sociedade como um todo indiferenciado” é comentada por Renato Ortiz ao analisar sua afirmação de que

cada nacionalidade é distinta das outras, o que significa que o povo de cada nação possui uma existência particularizada, e sua essência só pode se realizar na medida em que se encontra em continuidade com o seu passado. A ruptura com a história significa a desagregação da unidade orgânica, que encontra no povo sua expressão. Dentro desta perspectiva a constituição do Estado-Nação se reveste sobretudo de um caráter cultural, e não político (HERDER apud ORTIZ, 1985:11).

Tomando como ponto de partida esse paradigma, os estudos de folclore e cultura popular constituíram-se como um dos mais importantes instrumentos de formulação das bases da noção de pertencimento à determinada “comunidade nacional”. Rapidamente, poderosos meios de representação na literatura, pintura, imprensa e também as práticas musicais populares tradicionais, passaram a ser estrategicamente acionados no sentido de consolidar o processo de formação dos Estados nacionais<sup>8</sup>.

As transformações no humanismo universalista europeu, aliadas ao advento do ordenamento social burguês, à autonomização do artista e ao complexo quadro de unificação dos estados nacionais compuseram o pano de fundo para a formatação e segmentação disciplinar na moderna musicologia, cabendo ao campo de estudos do folclore ocupar um lugar específico que, contudo, será

7 Ver Möllmann (2011).

8 No caso brasileiro, Villa-Lobos é sem dúvida o exemplo mais emblemático no campo musical.

modificado a partir de novas perspectivas e elementos trazidos pelo século XX.

## O folk e as modernas musicologias

Os processos notacionais de representação simbólica, irão se consolidar tendo como bases teóricas pelo menos três aspectos fundamentais daquilo que veio a ser chamada de “música culta ocidental”: as regras de mensuração, o temperamento e a harmonia. Olhados um a um, cada um desses elementos teve seu tempo histórico de desenvolvimento e formatação em relação ao conjunto de signos e regras que compõem a linguagem musical escrita. Apesar de terem tido percursos históricos particulares e transversais, o consenso gradual e definitivo em torno desses elementos para a linguagem musical prescritiva durante o Iluminismo, e especialmente na música romântica, influenciará os modos de percepção e o gosto tanto das elites como das camadas populares. Esses elementos se tornarão os parâmetros segundo os quais a escuta passará a se pautar, relegando as práticas musicais de populações iletradas ou semi-letradas, quase sempre camponesas, para um lugar simbólico muito específico, o de música folk.

Em relação ao lugar simbólico que passará a ocupar a prescrição musical, o musicólogo Gary Tomlinson cita um interessante silogismo de Johann Nikolaus Forkel, considerado um dos fundadores da musicologia moderna, quando afirma que “a perfeição musical é dependente da perfeição notacional; a perfeição notacional segue a alfabetização; portanto a perfeição musical segue a alfabetização” (FORKEL apud TOMLINSON, 2003:36). As próprias autonomizações e segmentações ocorridas no campo das ciências e das belas-artes colaboraram para ajustar simbolicamente as variadas expressões musicais a espaços disciplinares e simbólicos específicos. A perspectiva civilizatória e racionalista ocidental, em seu sentido normativo, aliada ao primado de ideologia estética fez com que a metrificação, o temperamento e as regras de harmonia, se tornassem gradativamente critérios de julgamento socialmente consensuais do grau de excelência necessário para que uma peça musical pudesse ser considerada uma obra de arte<sup>9</sup>.

Embora os estudos sobre teoria e história da música viessem já de longa data, foi mesmo o trabalho de Guido Adler, *The Scope, Method, and Aim of Musicology* (1885), que de fato irá se tornar referencial na consolidação disciplinar da moderna musicologia. A classificação proposta por Adler definia dois campos distintos: a Musicologia Histórica e a Musicologia Sistemática. A ideia de obra de arte musical, já consagrada como “sujeito estético” será assim, por excelência, o objeto de estudos da Musicologia Histórica, ficando as músicas folclóricas, étnicas e não ocidentais ou que não se coadunassem aos cânones vigentes, reservadas aos estudos comparativos dentro da Musicologia Sistemática. Como lembra Gary Tomlinson:

Musicologia – o próprio nome incorpora a palavra que vem, através do século dezoito europeu, para denotar a “fina” arte no centro da nova preocupação estética e que designou, em meados do século dezenove, a melhor arte, a arte cujas capacidades transcendentais e espirituais todos os outros olhavam com inveja. Entre 1750 e 1850, a música apresenta-se no coração do discurso que alavancou a Europa e sua história aparte das vidas e culturas não europeias (TOMLINSON, 2003:37, grifos do autor).

Ele aborda o gradativo distanciamento desencadeado entre os campos disciplinares da história e da etnografia, que teria se dado em função, e também como reflexo, da separação entre música vocal e instrumental. Até 1700, o canto e as variadas práticas musicais apoiadas na voz, tendiam a ser considerados mais como elementos de aproximação do que de distanciamento entre a música europeia e a de outras sociedades (TOMLINSON, 2003). Num período em que a concepção de música que modernamente se tornou consensual ainda não estava definida, a canção era identificada como substrato e expressão comum a todas as sociedades humanas. Ao final do século XVIII, contudo, a música despida de maiores relações com a palavra se tornará, “dentro de uma concepção da estética considerada a filosofia da beleza” (TOMLINSON, 2003, p. 40), a instância a partir da qual distintos

a primazia da música instrumental sobre a música vocal, o virtuosismo e o jogo timbrístico na instrumentação, ou, pelo lado subjetivo, a ideia da necessária racionalização da obra de arte ou do sentimentalismo musical que deveria exprimir.

9 Outros aspectos e elementos poderiam ainda ser também aqui considerados como, por exemplo, a consciência e desenvolvimento formal,

graus de desenvolvimento civilizatório entre os povos poderiam ser percebidos e mapeados.

Em sua necessária “invenção do objeto música do passado” (MENEZES BASTOS, 1995:40, grifos do autor), a Musicologia (Musikwissenschaft) utilizava a ótica comparativa ao analisar práticas musicais que não compartilhassem os cânones da chamada “música culta europeia”. Há pelo menos um século, porém, folcloristas e pesquisadores vinham coletando materiais relativos às tradições populares e, contavam já naquele momento com indivíduos, instituições, publicações e grupos formalizados que buscavam dar legitimidade científica a suas pesquisas.

Nesse “espaço de jogo de uma luta concorrencial” (BOURDIEU, 1983:122) pela constituição de campos científicos especializados, a possibilidade aberta pelo advento das tecnologias de gravação sonora<sup>10</sup> de performances de grupos, indivíduos e comunidades até então não estudadas, fez com que o conceito de som musical precisasse ser repensado, abrindo novos horizontes para os estudos musicológicos, agora apoiados pelos registros fonográficos. Até então, os trabalhos etnográficos de coleta e registro de expressões musicais que eram feitos diretamente através de pesquisas “de campo”, resultavam em anotações codificadas, na quase totalidade, por meio do convencional sistema ocidental de escrita musical (partituração). Eles denotavam os condicionantes que determinavam a interpretação e a própria escuta dos pesquisadores, sujeitando assim a análise aos códigos e padrões culturais destes. Elizabeth Travassos cita o exemplo do músico Zoltán Kodály que, em 1905, ao comparar os fonogramas produzidos pelo folclorista Béla Vikár junto ao campesinato húngaro com as coleções depositadas no Museu Nacional da Hungria, “descobriu que as transcrições feitas pelos coletores deformavam as canções, eliminando o que tinha de propriamente magiar” (TRAVASSOS, 1997:56).

Processos histórico-culturais marcadamente etnocêntricos determinaram o recorte das frequências sonoras em escalas e notas musicais, fazendo desses fenômenos sonoros, por excelência, objetos privilegiados das teorias musicológicas no âmbito do saber erudito ocidental. A tecnologia de gravação permitiu não só uma maior objetividade na coleta do material sonoro-musical,

como também a posterior reprodução do registro através da repetição mecânica, o que modificava a qualidade das análises e estudos realizados a partir de então.

As investigações conduzidas por Alexander J. Ellis, publicadas por volta de 1885, foram fundamentais no processo de relativização conceitual sobre a natureza do som musical que se processou dentro dos estudos musicológicos. Ellis centrou suas análises nas diversas formas de temperamento musical e modalidades de afinação encontradas em práticas musicais não ocidentais, concluindo que a comparação seria o melhor método a ser aplicado nessas pesquisas, o que fez com que os modelos aplicados à Musicologia Histórica e Comparativa decisivamente se consolidassem. A abordagem comparativa revela, na virada para o século XX, o debate cada vez mais premente sobre relativismo cultural que iria se aprofundar e se tornar onipresente para o campo das humanidades a partir da primeira metade do século.

A possibilidade do registro fonográfico de idiomas, dialetos, falares, idioletos, expressões e manifestações tradicionais ligadas às culturas “exóticas” e populares, até então perpetuadas somente por meio da oralidade, teve enorme repercussão nos centros e institutos de pesquisa e, seguindo essa tendência, o aparato fonográfico passou se tornar rapidamente item indispensável e elemento estruturante da experiência etnográfica de pesquisadores dos mais variados campos de saber. Antropólogos como Franz Boas e Evans-Pritchard, entre outros pesquisadores, passaram a utilizar os mecanismos de gravação sonora como ferramentas fundamentais do processo de pesquisa. No campo do Folclore Musical, “foi Bela Bartók quem postulou que, enquanto objetos científicos, as músicas folclóricas eram tão ‘estranhas’ como a ‘mais primitiva’ das ‘músicas exóticas’”. Desta maneira, a elas também deveria ser aplicada a fonografia” (MENEZES BASTOS, 1995:20). Além de Bartók, é preciso lembrar também iniciativas de gravação de músicas populares tradicionais e folclóricas por parte de pesquisadores como Eric Hornbostel, Curt Sachs, Zoltán Kodály entre tantos outros. John, e seu filho, Alan Lomax produziram, entre 1936 e 1942, relevantes registros para o Arquivo de Música Folclórica (Archive of American Folk Song) da Biblioteca do Congresso com o intuito de preservação da memória musical de ex-escravos e populações negras norte-americanas.

O advento de novas ferramentas muda a pauta das questões trazidas à pesquisa musical. Importava agora

10 O primeiro fonógrafo foi inventado pelo americano Thomas Edison em 1877.

compreender os diversos sistemas musicais segundo conceitos e noções formuladas a partir de lógicas próprias a cada cultura, tendo o pesquisador de deixar de enxergar “outras culturas e mentalidades segundo seu próprio critério” (SEEGER, 1999: 350). Como assinala Nicholas Cook, para essa nova realidade era preciso que se colocasse uma nova postura etnográfica.

A metade do século XX assistiu a uma forte reação contra os métodos comparativos que exerceram um grande papel nas disciplinas das ciências humanas e sociais na primeira metade do século, e a musicologia não foi uma exceção. O termo “musicologia comparativa” foi suplantado por etnomusicologia<sup>11</sup>, refletindo uma nova crença que práticas culturais só poderiam ser entendidas em relação às sociedades particulares que as geraram: era simplesmente um engano comparar práticas entre diferentes sociedades, acreditavam os etnomusicólogos, e assim os musicólogos comparativos foram substituídos por especialistas em culturas musicais particulares (COOK, 2003:103).

Em meados do século passado a *etno-musicologia*<sup>12</sup>, herdeira que é de toda a tradição de pesquisas sobre músicas folclóricas, étnicas e tradicionais, passará a entender a música não somente *na* cultura, mas *como* cultura (MERRIAM, 1964), voltando-se gradativamente também para o estudo das práticas musicais surgidas em modernos contextos urbanos, culturalmente híbridos e complexos, expondo as contradições das argumentações que não problematizassem contraposições como “civilização *versus* cultura” ou “erudito *versus* popular/folclórico”. O antigo paradigma preservacionista e colecionista que tanto animou as, por vezes monumentais, coletâneas e pesquisas de músicas folclóricas passam a ser questionados por sua abordagem conceitual valorativa e pela escuta esteticizante de viés eurocêntrica que as orientava.

## Considerações Finais

O uso da ideia de folclore no mundo moderno tem servido para denotar critérios de julgamento de valor, destinando quase sempre um lugar simbólico subalterno para práticas socioculturais de grupos populares. Assumindo um papel instrumental nas análises e estudos, a ideia tem ajudado a induzir a tendência à naturalização, sem maiores problematizações, de dicotomias conceituais como civilização e cultura, *popular e erudito, letrado e iletrado, urbano e rural, tradicional e moderna* enquanto categorias valorativas. Ainda hoje os debates teóricos costumam contrapor esses conceitos de forma maniqueísta, hierarquizando suas acepções e buscando simplificar questões de ordem cultural e política que condicionam o conflituoso processo de empoderamento tanto de grupos subalternos como de elites econômicas.

Os questionamentos interpostos, especialmente pela antropologia, aos debates sobre os usos do conceito de cultura no raiar do século XX, vieram recolocar a discussão sobre os paradigmas civilizatórios positivistas e universalistas aplicados às ciências e às artes, o que transformou profundamente o modelo comparativista vigente na musicologia moderna. A perspectiva comparativista parecia não ser mais capaz de fornecer respostas à complexidade revelada pelas novas realidades trazidas à luz pela etnografia e pelas tecnologias de fonográficas de gravação sonora.

A etnomusicologia é hoje o subcampo disciplinar acadêmico onde são acolhidos estudos e pesquisas referentes àquilo que era tematizado pelo folclorismo. Herdando muitas das técnicas e abordagens metodológicas dos estudos de folclore e cultura popular, a etnomusicologia mantém ainda hoje com esses campos um diálogo constante embora permeado por insolúveis conflitos e tensões. Não seria temerário afirmar que o campo acadêmico de música talvez seja o melhor exemplo dessa conflituosa relação de junções e rompimentos, embora possam sejam encontrados reflexos nas humanidades de modo geral. No caso brasileiro, por exemplo, desde Mário de Andrade que a disciplina Folclore Musical abrigou e agregou, por décadas, estudiosos que se debruçaram sobre práticas de populações rurais, subalternas e/ou “primitivas”, constituindo um representativo e valioso acervo musical colhido junto a indivíduos, comunidades e grupos sociais. Porém sua progressiva substituição pe-

11 É importante salientar, contudo, que essa substituição do termo “musicologia comparativa” por “etnomusicologia” se dará, primordialmente, no meio acadêmico norte-americano a partir da metade do século passado.

12 “Ethno-musicology” foi um termo cunhado pelo holandês Jaap Kunst (1950). O hífen cairia anos mais tarde.

las “etnociências”, mais do que uma mera mudança nominal, denota a mudança paradigmática sofrida ao longo do século pelo conceito de cultura e as implicações que teve para o ambiente acadêmico<sup>13</sup>.

O que ainda hoje torna a posição dos estudiosos ligados ao folclorismo tão particular e polêmica, é o fato de muitas vezes ser remetido aos “objetos musicais” – materiais ou imateriais – uma suposta capacidade intrínseca de serem ou não folclóricos. Por essas e outras razões, a postura dos folcloristas em advogar para o campo de estudos um lugar de ciência positiva autônoma foi por inúmeras vezes combatida<sup>14</sup>. Um dos argumentos contrários é que não existiria um conjunto de objetos ou fatos que, coletados e relacionados, pudessem ser considerados como possuindo uma natureza comum que justificasse a criação de uma nova ciência. Os chamados “fatos folclóricos” nada mais seriam do que realidades de uma instância mais ampla, a cultura; matéria esta atinente às ciências sociais. Nesse sentido, os folcloristas precisariam “considerar os elementos folclóricos de modo a abstrair-los de seus contextos culturais e sociais, seja na análise de identidades formais, seja nas investigações de intuítos classificatórios ou genéticos” (FERNANDES, 1978:15).

Os folcloristas, de um modo geral, tenderam a considerar cultura como um conjunto de fenômenos, ações e objetos, compreendidos em sua forma estática, embora nem todos. A marca impressa pela maioria dos estudos de folclore parece ter sido a de certo empirismo, apoiando-se em práticas colecionistas de caráter taxionômico, pois como uma disciplina que abordava o “fundamento telúrico e diferenciado da nação, parecia necessário delimitar o objeto. Esse objeto era concebido como um tipo de cultura. Sendo cultura entendida como um conjunto de comportamentos” (SEGATO, 2000:16). Nas décadas de 1950 e 1960, a partir de novos paradigmas trazidos pela antropologia, a sociologia e pela história cultural, cultura deixa de ser entendida como um conjunto de fenômenos que se relacionam com a vida cotidiana, em seus aspectos materiais ou imateriais, e passa a ser vista como o sistema simbólico que anima práticas sociais em constante

estado de transformação, revelando diferentes formas de apropriação, dadas a processos de representação diferenciados e específicos.

Ao enunciar alguns dos principais mecanismos de mediação que redelimitam a discussão conceitual sobre cultura folk e tradicional na sociedade contemporânea, José Jorge de Carvalho argumenta, que a concepção

ortodoxa de folclore e de cultura popular, já não se sustenta, na medida em que o estudo da cultura popular, no momento presente, deve tomar em conta a articulação de diversos fatores sumamente complexos e dinâmicos que, em muitos casos, ameaçam dissolver a delimitação de uma área exclusivamente tradicional da cultura popular. Entre esses fatores encontram-se: a produção cultural vinculada aos meios de comunicação de massa, o turismo; a migração interna; e, muito importante, a secularização crescente de nossas sociedades (CARVALHO, 2000: 25).

Se há consenso de que as questões postas pela mundialização “dos mercados da cultura se inscrevem no espaço aberto entre as culturas e a indústria, entre o local e o global, entre a relação com o passado e a inovação industrial” (WARNIER, 2003:31), o debate atual tenta dar conta, de um lado, das transformações e do lugar ocupado pelas culturas tradicionais na contemporaneidade e, de outro, da homogeneização cultural provocada pela concentração da produção no seio das sociedades industriais e também de certa uniformização que seria promovida e pretendida pelo consumo.

Transpassada por uma miríade de sentidos e significados interpostos, a ideia de folk tornou-se aos poucos fator estruturante da própria maneira de se pensar a realidade cultural entre grupos sociais no mundo moderno, com sua profunda, e cada vez mais acentuada, estratificação social. Nesse contexto, definir práticas musicais como pertencentes ao “folclore” passou a ser instituir o conceito como categoria de pensamento para aquelas populações que, colocados como meros objetos de análise, muitas vezes jamais podem entender a que exatamente a ideia se refere.

13 No caso brasileiro, talvez um dos últimos redutos de uma disciplina de “Folclore” seja nos cursos de Educação Física, já que na área de Artes ele está praticamente extinta.

14 No caso brasileiro, ficou famoso o debate entre Edison Carneiro e o sociólogo Florestan Fernandes na *Revista Brasiliense* (1959).

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. In: *Sociologia*, São Paulo: Editora Ática, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*, São Paulo: HUCITEC, Editora UnB, 1987.

BOURDIEU, Pierre. BOURDIEU, Pierre. *Trabalhos e Projetos*. In: Pierre Bourdieu: sociologia. (org. Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007. BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2ª ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, José Jorge de. *Um Panorama da Música Afro-Brasileira*. Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. Série Antropologia, Brasília, UnB, 2000. <http://www.unb.br/ics/dan/Serie275empdf.pdf>. (Acesso em 11/2007).

COOK, Nicholas. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução de Viviane Ribeiro, 2a. Edição, Bauru: Edusc, 2002.

DESCARTES, René, *O Discurso do Método*. Versão eletrônica do livro. Tradução de Enrico Corvisieri. <[http://www2.uol.com.br/cultvox/livros\\_gratis/metodo.pdf](http://www2.uol.com.br/cultvox/livros_gratis/metodo.pdf)>. (Acessado em 12 de 2005).

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.

FERRARI, Marcio. *Martinho Lutero, O criador do conceito de educação útil*. <[http://revistaescola.abril.com.br/edicoes/0187/aberto/mt\\_102560.shtml](http://revistaescola.abril.com.br/edicoes/0187/aberto/mt_102560.shtml)> (Acessado em 12 de 2005).

FINKELSTEIN, Sidney. *Composer and Nation: The Folk Heritage in Music*. New York: International Publishers Co, 1989.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugal Editora, 1966.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

KUNST, Jaap. *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*. Amsterdam, 1950.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História*. In: *Raça e Ciência I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

MAN, John. *A Revolução de Gutemberg*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MENEZES BASTOS. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, 93:9-73, 1995.

MERRIAN, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University: Northwestern University Press, 1964.

MÖLLMANN, Andrea D. S. *O legado da Bildung*, Tese de doutorado, PUC-RS, Porto Alegre, 2011.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D'Água, 1985.

\_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROSSEAU, Jean Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: *Os Pensadores*. 2 ed., São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SEGATO, Rita. *A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular*. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.

TOMLINSON, Gary. *Musicology, Anthropology, History*. In: *The cultural study of music: a critical introduction*. Edited Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, New York, Routledge, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos. arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartok*. Rio de Janeiro, FUNARTE; Jorge Zahar Editor, 1997.

WARNIER, Jean Pierre, *Mundialização da Cultura*, São Paulo: EDUSC, 2003.