

## O músico e o etnógrafo: o campo e o “campo”<sup>1</sup>

Humberto Junqueira

(Cotutela de tese: EHESS-França; UFMG-Brasil)

**Resumo:** Palavras como *método*, *teoria* e *técnica* são amplamente difundidas e enunciadas no âmbito científico, assim como no âmbito musical (escolástico ou não). No entanto, na maioria das vezes, os mesmos termos expressam significados completamente diferentes conforme a variação do contexto, como, aliás, não poderia deixar de ser. As palavras realmente têm significados diferentes em diferentes situações. Não se pode pretender, por exemplo, que o termo “gênero”, tomado em abstrato, possua o mesmo significado para um biólogo e para um músico. Assim como qualquer palavra – em menor ou maior grau –, *método*, *teoria*, *técnica*, *campo*, *etnografia*, são termos que envolvem ideias e concepções especulativas, merecendo, portanto, reflexões mais aprofundadas a respeito dos sentidos que possam evocar. Trata-se, portanto, de estabelecer critérios, parâmetros, convenções, na tentativa de se reduzir ao máximo os riscos de interpretações equivocadas, e até mesmo de inversões de sentidos entre essas categorias. Neste texto, além de investigar especificamente as concepções e os significados que o termo *método* pode assumir, especialmente nas pesquisas que têm a música como objeto de estudo, me proponho a demonstrar as possibilidades oferecidas pela etnografia para pesquisas que têm a música como foco de análise.

**Palavras-chave:** música; etnografia; choro.

**Abstract:** Words like *method*, *theory* and *technique* are widely disseminated and enunciated in the scientific sphere, as well as in the musical sphere (scholastic or not). However, most of the time, the same terms express completely different meanings according to the variation of the context, as, incidentally, it could not be otherwise. The words really mean different things in different situations. It cannot be claimed, for example, that the term “genre”, taken in the abstract, has the same meaning for a biologist and a musician. Just like any word - to a lesser or greater degree - *method*, *theory*, *technique*, *field*, *ethnography*, are terms that involve speculative ideas and conceptions, deserving, therefore, more in-depth reflections on the meanings they can evoke. It is, therefore, a matter of establishing criteria, parameters, conventions, in an attempt to minimize the risks of misinterpretations, and even of inversions of meanings between these categories. In this text, in addition to specifically investigating the conceptions and meanings that the term *method* can assume, especially in research that has music as an object of study, I propose to demonstrate the possibilities offered by ethnography in the case of research that focuses on music.

**Keywords:** music; ethnography; choro.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

## 1. As regras do jogo etnográfico

No prefácio do seu livro intitulado *Mundos da Arte*, Howard Becker (2008, p. 10) assinala que “é uma questão interessante saber quando é que uma determinada investigação tem realmente início”. Em outras palavras, o autor propõe que os procedimentos, as reflexões, e os próprios resultados de uma dada pesquisa, não estão necessariamente desvinculados da intuição e de um vínculo próximo entre o *saber* e o *fazer*. Compreendido dessa forma, o método teria mais relação com a reflexividade, com a consciência daquilo que não se sabe, do que propriamente com a certeza a respeito dos resultados que um ou outro procedimento possam eventualmente apresentar. Ainda nesse sentido, Becker (2008) revela que não seria exagero afirmar que a pesquisa que deu origem a *Mundos da Arte* se iniciou antes do autor se tornar sociólogo, ou seja, quando começou a tocar piano, aos 11 ou 12 anos de idade. Segundo ele, “esta foi uma experiência que determinou e continua a determinar a [sua] vida e o [seu] trabalho como sociólogo. Facultou-[o] muito daquilo a que, de certo modo, podemos chamar de ‘dados’” (ibid.), além de observações, memórias e reflexões.

É partindo dessa concepção sugerida por Becker que me proponho a refletir sobre os possíveis cruzamentos entre o fazer musical – compreendendo-o como um campo de atuação – e o campo etnográfico. Para isso, considero pertinente aprofundar essas ideias, destacando aspectos que, embora possam atravessar tanto o campo musical quanto o “campo” etnográfico, por vezes expressam significados diferentes. A palavra *método* parece ser um exemplo emblemático desse cruzamento semântico entre os dois campos. Muito utilizado no meio acadêmico-científico, o termo *método* é também vastamente aplicado no contexto essencialmente musical, seja ele escolástico-institucional ou não. A própria etnografia é frequentemente caracterizada como um *método* de pesquisa que se apoia em uma *técnica* de investigação social: a observação participante. Por outro lado, em geral, no caso da música, as acepções de *método* estão ligadas aos livros, apostilas, propostas pedagógicas, e demais publicações impressas ou digitalizadas que contêm partituras e/ou trechos de partituras, com exercícios ou obras que buscam o aperfeiçoamento das habilidades musicais. (JUNQUEIRA, 2020).

Embora todos esses sentidos sejam possíveis e pertinentes, fica evidente que o *método* é tomado apenas como um auxiliar da atividade prática, e não como a atividade em si. Assim, em tese, ele forneceria as condições ideais, tanto para o músico que deseja atingir níveis de dificuldades cada vez mais avançados durante performance, quanto para o etnógrafo que deseja realizar uma

pesquisa em campo. Em outras palavras, no âmbito (ou campo) musical, o *método* dinamizaria um “boa” técnica. Já no contexto (ou “campo”) etnográfico, o *método* seria a instância a assegurar uma “boa” pesquisa – que contaria ainda com a conjunção equilibrada entre o trabalho de campo, a observação participante, e o relato.

É importante ressaltar que faço essa breve referência a respeito dos sentidos do termo *método* apenas a título de ilustração, uma vez que esse texto não se orienta a partir dessas concepções. O trabalho que aqui se apresenta constitui uma reflexão sobre os aspectos metodológicos de minha pesquisa de doutorado que aborda o contexto do choro em Belo Horizonte a partir das práticas do músico Mozart Secundino de Oliveira.<sup>2</sup> De volta às ideias trazidas por Becker, as questões que se colocam nesse momento são: seria possível se instituir o momento preciso para o início de uma etnografia? O que chamo de “campo da música” ou “campo musical” pode ser entendido como um campo etnografável?

Nas suas raízes gregas, método vem a significar rodeio, indica um caminho indireto. Já latinizado – e assim pronto para se integrar na nossa tradição pós-romana –, o termo passa a ser glosado por Cícero como “brevis via”, ou seja, atalho. Essa torção etimológica sugere que o cerne da questão do método poderia se localizar naquele mito antiquíssimo, em que um herói (Hércules, no caso) deve escolher entre um caminho reto e expedito e um outro tortuoso, empinado, semeado de obstáculos. Há uma tendência fatal a aceitar a tradução ciceroniana, esperando que o método seja um facilitador da pesquisa. Não o é: o método não está aí para simplificar, mas para garantir a coerência da pesquisa [...]. O método deve ser contra-econômico, precisamente para valorizar a economia da teoria. O método é o protocolo que obriga a pesquisa a passar por instâncias outras, em lugar de seguir esse atalho fácil que vai das minhas premissas às minhas conclusões (que intuitivamente se alinham com conclusões já consagradas, ou contra elas). O método é um alterador da teoria, o recurso que inutiliza um dos pés da teoria para que ela só possa andar no campo se apoiando no que lá se encontra. E isso, de um modo que se prolonga desde o planejamento inicial da obra, até a sua elaboração final e sua divulgação (Sáez, 2013, p. 52).

Creio que a partir dessa concepção – que de alguma forma vai de encontro àquela proposta por Becker – podemos admitir o *método* como um *caminho indireto*, um percurso, uma trilha a ser explorada pelo pesquisador. Naturalmente, agir *com* método significa também (e sobretudo) seguir um protocolo de conduta. Ou seja, é importante que o investigador formule um conjunto de princípios que nortearão suas práticas, assumindo assim os riscos de suas decisões. Dessa maneira, a pretensão em realizar um trabalho de perspectiva etnográfica consiste em seguir uma série de

---

<sup>2</sup> Mozart Secundino de Oliveira nasceu em Bandeirinhas, distrito de Betim, cidade localizada a aproximadamente 40 quilômetros de Belo Horizonte, no dia 21 de fevereiro de 1923. Era o segundo filho de Ana Felipa de Jesus e Júlio Gomes de Oliveira. Depois do falecimento da mãe, no ano de 1934, transferiu-se para a capital mineira juntamente com seu pai e seus irmãos Maria Madalena de Oliveira, Geni Saturnino de Oliveira e José Alcântara de Oliveira, em busca de mais oportunidades de trabalho para a família. Mozart permaneceu em Belo Horizonte até o final da vida, em novembro de 2015.

“regras do jogo”. No entanto, essas “regras” devem permitir discussões, debates, argumentações e revisões.

A esse respeito, James Clifford (2016) aponta o surgimento de regras diferentes para o jogo da etnografia em muitas partes do mundo atualmente,. Não apenas o fato de nativos estudarem suas próprias culturas – oferecendo novos ângulos de visões e profundidades de entendimentos a respeito dos assuntos que dizem respeito aos contextos dos quais são parte –, mas, sobretudo, as pressões históricas que reposicionaram o campo da antropologia em relação a seus “objetos” de estudo, foram elementos decisivos para a alteração dessas regras. “A antropologia já não fala com uma autoridade automática em nome de outros definidos como incapazes de falar por si mesmos (‘primitivos’, ‘sem escrita’, ‘sem história’).” (CLIFFORD, 2016, p. 41 e 42). Em seu conhecido artigo intitulado *O nativo relativo*, Eduardo Viveiros de Castro (2002) também aborda o tema das “regras do jogo”, invertendo a lógica de tradução do discurso antropológico. Dessa forma, o autor aponta a vantagem estratégica do discurso nativo em relação à lógica discursiva dominante na antropologia, que se apóia na pressuposição de que a relação do nativo com sua cultura é natural, intrínseca, espontânea, não-reflexiva e inconsciente.

Como atesta a história da disciplina, esse jogo discursivo, com tais regras desiguais, disse muita coisa instrutiva sobre os nativos. A experiência proposta no presente artigo, entretanto, consiste precisamente em recusá-lo. Não porque tal jogo produza resultados objetivamente falsos, isto é, represente de modo errôneo a natureza do nativo; o conceito de verdade objetiva (como os de representação e de natureza) é parte das regras *desse* jogo, não do que se propõe aqui. De resto, uma vez dados os objetos que o jogo clássico se dá, seus resultados são freqüentemente convincentes, ou pelo menos, como gostam de dizer os adeptos desse jogo, ‘plausíveis’. Recusar esse jogo significa apenas dar-se outros objetos, compatíveis com as outras regras acima esboçadas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 116).

O que se depreende da citação é que a recusa em admitir as regras estabelecidas no âmbito de um certo discurso antropológico, não se dá em função de uma desconfiança na disciplina, ou nos resultados que os conhecimentos produzidos até aqui por esse campo são falsos. O que Viveiros de Castro registra é a incompatibilidade entre duas concepções sobre a antropologia, e a necessidade de escolhermos entre uma delas. De um lado, está um conhecimento que resulta da aplicação de conceitos exteriores ao objeto (relações sociais, parentesco, religião, política, etc.). A partir dessa aplicação, verificamos em determinado contexto etnográfico como tais entidades se realizam, se comportam, se sucedem, se “encaixam”. De outro lado, está uma idéia de conhecimento antropológico que envolve “a pressuposição fundamental de que os procedimentos que caracterizam a investigação são *conceitualmente* da mesma ordem que os procedimentos investigados”.

(CASTRO, 2002, p. 117). Essa segunda idéia de conhecimento antropológico proposto por Viveiros de Castro é fundamental para o argumento que pretendo desenvolver no decorrer desse texto.

Nesse sentido – e considerando as “regras do jogo” que, de alguma forma, ainda orientam as etnografias convencionais –, considero relevante uma reflexão sobre o sentido de *campo* para uma *etnografia da música*, ou ainda, uma *etnografia musical*; ou seja, um percurso, um caminho, uma trilha, que se percorre através do *fazer* e da *performance*. Dessa forma, a produção de conhecimento pode ser compreendida precisamente como uma *atividade* (e não apenas como um plano teórico). A “música” (tomada de forma abstrata), assim, deixaria de ser um fato a ser descrito, para dar lugar ao *ato* como objeto de interesse. O *fazer a música* passa a ser a questão, geradora da análise e da observação. Se torna possível então reconhecer que aquilo que é criado se explica pelo *fazer*, e não o fazer pelo que é criado. Através dessa perspectiva, é possível pensar o processo de construção de conhecimento como uma descrição do que os seres humanos fazem, e por qual razão esse *fazer* contribui na constituição do *ser* (LABORDE, 2014).

## 2. O músico em campo

Dentro dessa perspectiva – e lembrando o exemplo de Becker (2008) –, não seria exagero dizer que minha investigação no campo da música se iniciou lá pelos meus 13, 14 anos, quando comecei a tocar guitarra elétrica, influenciado pela moda *grunge*<sup>3</sup> trazida pelas bandas de Seattle (como Nirvana, Alice in Chains e Pearl Jam) ao Brasil no início dos anos 1990. Foi assim que aprendi a tocar violão, guitarra elétrica, e outros instrumentos, participando de diversas bandas de garagem, e realizando apresentações e gravações. Com o passar do tempo, migrei para outros estilos musicais, até ingressar no curso superior de música. Não é meu objetivo aqui me estender sobre todo esse percurso, mas vale ressaltar que a música popular aparecia de forma alegórica, meramente ilustrativa, no contexto acadêmico ao qual eu estava vinculado.

O meu percurso no âmbito da música popular, assim como o de meus colegas do curso de música, era pouco valorizado, em um ambiente onde a partitura se configurava como instância máxima do conhecimento. Considero importante assinalar tal experiência, não em caráter de queixa ou denúncia, mas como algo que revela certa desconexão entre o curso (superior de música) e o percurso (dos alunos). Na verdade, o que nos acostumamos a chamar naturalmente de música

---

<sup>3</sup> O termo *grunge* designa não apenas um subgênero de rock alternativo surgido nos Estados Unidos no final da década de 1980 no estado de Washington (mais especificamente na cidade de Seattle), mas também um movimento que teve desdobramentos na cultura pop.

popular nas universidades brasileiras – uma categoria que pode expressar até certo critério de legitimação por quem a evoca atualmente –, estava longe de ser uma realidade no início dos anos 2000.

Nesse mesmo período, o choro<sup>4</sup> já se insinuava pra mim, seja nos sons que eu ouvia pela cidade, nas rodas que começava a frequentar em Belo Horizonte, ou mesmo no meu próprio repertório de violão solo. Adquiri um violão de 7 cordas no ano de 2003 e passei tocar essa música, a cultivá-la, juntamente com músicos jovens que possuíam o mesmo desejo que eu, de aprofundamento no repertório e nas práticas do choro. Logo esse grupo de músicos se expandiu e passou a integrar um contexto cultural mais amplo, do qual faziam parte também os chorões mais experientes e atuantes da capital mineira. Mozart era reconhecido, tanto pelo público quanto por seus pares, como um dos principais representantes da velha guarda do choro na capital mineira. Esse reconhecimento se dava não apenas pela idade, por estar entre os mais experientes, mas também por seu carisma, e sobretudo por um modo particular de sociabilização.<sup>5</sup> Além disso, Mozart foi herdeiro de uma tradição violonística essencialmente coletiva, que caiu em desuso nas últimas décadas do século XX, o chamado violão de seis cordas de acompanhamento, amplamente cultivado pelos *regionais*<sup>6</sup> de choro.

Não foi através de um virtuosismo mecânico que Mozart se destacou em sua atividade artística. A sofisticação presente na execução violonística do músico consistiu em articular elementos distintos, conferindo equilíbrio à formação instrumental dos regionais. Sua performance esteve ligada, principalmente, à característica essencial do violão de seis cordas nos conjuntos regionais, realizando um agrupamento, uma amálgama entre registros, timbres e tessituras, de modo a conferir um maior equilíbrio para o grupo. A familiaridade com o repertório de choro, com a harmonia das músicas, com os baixos de obrigação,<sup>7</sup> com a extensão do braço do violão,

---

4 Como se sabe, o choro – também chamado de chorinho – é um gênero musical brasileiro popular, de síntese instrumental, baseado na improvisação, com forte tendência ao virtuosismo. Do ponto de vista social, o choro ocupa um espaço fronteiro e ambivalente na cultura brasileira, preenchendo e tangenciando outros gêneros musicais presentes no país (Wisnik, 2004).

5 Esse modo de sociabilização envolvia a frequência assídua em espaços ocupados majoritariamente por jovens (como casas de shows, bares, eventos, entre outros), e uma grande capacidade de interação, convivência e relacionamento com essas pessoas. Não seria exagero afirmar que, no período em que convivi como Mozart, entre os anos de 2004 e 2015, o músico possuía um estilo de vida (ou modos de sociabilização) muito diferentes da maior parte dos idosos de sua faixa etária.

6 O surgimento do termo *regional* como designação para agrupamentos que executam o choro tem origem nos primeiros conjuntos que se dedicaram à execução de músicas populares no início do século XX no Rio de Janeiro. Esses grupos buscavam reproduzir em seus repertórios, performances e figurinos, aspectos que denotassem certo “exotismo” em relação ao contexto urbano que se instaurava naquele momento (JUNQUEIRA, 2018).

7 Os baixos de obrigação se caracterizam como trechos estruturantes de determinadas obras que compõem o repertório do choro. Ao contrário da prática violonística de caráter improvisatório realizada na região grave do instrumento, esse procedimento requer a execução de frases *obrigatórias*, muitas vezes realizadas em terças paralelas pelos violões de seis

possibilitava sempre uma excelente ligação entre os instrumentos. Nas diversas oportunidades em que toquei com Mozart, pude perceber essa característica de preenchimento em sua maneira de tocar o violão de seis cordas.<sup>8</sup> É importante ressaltar mais uma vez, no entanto, que minha formação musical não foi – ou não era, até então – forjada no contexto do choro. Tocar com Mozart e com os outros chorões de Belo Horizonte, significava para mim exatamente seguir a trilha de um terreno que se desdobra continuamente (IGOLD, 2012). Dessa forma, esse percurso se caracterizou também (ou principalmente) por uma identificação e uma legitimação de minha posição social como músico de choro. Dito de outra forma, me torno um chorão na medida em que me reconheço e sou reconhecido por meus pares como tal.

Esse (auto)reconhecimento se não é incompatível, se torna, no mínimo, um grande inconveniente à prática daquela observação participante clássica, pretensamente isenta, distanciada e imparcial (lembremo-nos das “regras do jogo”). Depois de mais de 10 anos de frequência assídua nas rodas de choro em Belo Horizonte, de amizade e convívio próximo com Mozart, decidi, com o aval do músico, escrever sobre suas práticas. Nesse momento, me parecia pitoresco, exótico, despropositado, a possibilidade de simular um distanciamento que não existia; forjar um “outro” (distante), apenas para justificar um “campo” etnográfico, nos moldes clássicos; sair e entrar do círculo ou semi-círculo que costumamos chamar de roda, a todo momento, para redigir considerações sobre aquele contexto que, naquele momento, já era tão próximo a mim. Nada poderia ser mais inconveniente do que isso: uma pessoa indo e voltando, saindo e entrando, conversando durante as execuções, alternando a execução com anotações em um caderno<sup>9</sup>. O meu campo de atuação (as rodas de choro, o contexto musical de Belo Horizonte), se transformou em um campo etnográfico. Mas eu me recusava a deixar minha atuação como músico de choro para me tornar um etnógrafo em campo.

### **3. O etnógrafo nativo: escutando a escrita**

Ainda refletindo sobre as regras do jogo, vale a pena verificarmos um dos aspectos que normalmente constitui o chamado trabalho de campo em uma etnografia. Segundo Sáez (2013, p. 165), o “principal elemento técnico e metodológico da pesquisa etnográfica, [sem o qual] uma

---

e sete cordas.

<sup>8</sup> Insisto no emprego do termo *violão de seis cordas* por dois motivos: 1) É ostensivamente enunciado no contexto do choro pelos próprios músicos; 2) É uma forma de diferenciar as funções desempenhadas pelos dois violões (de seis e de sete cordas) nos conjuntos regionais.

<sup>9</sup> Esse é o meu julgamento como músico de choro e não necessariamente representa a opinião de meus colegas.

pesquisa etnográfica (...) *não é uma pesquisa etnográfica*”,<sup>10</sup> é o caderno de campo. Como se vê, o autor defende com vigor e certa rigidez a utilização deste objeto como instância máxima do expediente etnográfico. Sáez chega a ressaltar sua preferência pelo tipo de suporte físico, um que possua encadernação fixa, como a costura, ao invés desses “outros tipos de cadernos que permitem com facilidade arrancar páginas ou reorganizá-las”. (ibid.). O autor também desaconselha o uso de laptops e outros suportes de anotação, digamos, mais tecnológicos. Para Sáez, as características da etnografia estão íntima e irremediavelmente ligadas ao caderno. Desta forma, o autor se associa ao projeto de antropologia que molda o objeto de estudo de acordo com os padrões e sistemas pré-estabelecidos, reforçando aquele jogo discursivo desigual observado anteriormente.

No caso da pesquisa sobre as práticas de Mozart no contexto do choro em Belo Horizonte, a minha presença em campo, como músico, envolveu uma postura *ativa de escuta*. Este foi o procedimento que caracterizou a investigação, desde minhas primeiras experiências nas rodas. Sendo assim, não seria exagero propor que a execução de um instrumento musical durante uma performance coletiva, constituída de hábitos, rotinas, práticas, costumes, só é possível e viável, porque somos capazes de *escutar*. Nesse sentido, é importante atentarmos para o fato de que, ao contrário do que se propaga e do que nos habituamos a aceitar como músicos formados em universidades e conservatórios, a *análise* não é *necessariamente* uma atividade posterior à escuta. Em outras palavras, analisar não significa apenas desmembrar as seções de uma obra escrita em uma partitura, ou decifrar *a posteriori* os encadeamentos harmônicos, as estruturas rítmicas e melódicas de determinada composição. Essas são algumas formas possíveis de análise musical, mas podemos estender nosso entendimento a respeito desse assunto.

Eu gostaria de insistir em meu argumento, afirmando que o músico prático, que executa seu instrumento em uma roda de choro, ao escutar a si e a seus companheiros, realiza também uma atividade analítica. Para que se suceda uma performance em grupo, é necessário que os músicos se observem, se reconheçam, seja para intuir o momento correto de apresentar um solo, seja para avaliar a melhor maneira de se comportar diante das dificuldades que eventualmente se apresentarão no decorrer da performance. Além disso, estes músicos estão inseridos em um contexto social de interações constantes, com os mais diferentes agentes – garçons, políticos, bêbados, produtores, patrões, moradores de rua, colegas (que podem reunir uma ou outra dessas características), etc. –, o que demanda reações habilidosas diante das situações em “campo”.

---

10 Grifo do autor.

Minha proposição consiste, portanto, considerar todo esse conjunto de competências (observar, reconhecer, reagir, julgar) que permite aos músicos, de fato, executarem seus instrumentos em uma performance, como procedimentos analíticos. Em suma, o músico só é capaz de se engajar em uma performance coletiva na medida em que escuta; na medida em que esse músico escuta (e está engajado em uma performance coletiva), ele está, *necessariamente* realizando uma atividade analítica. Não há música onde não há reflexão (*ato* ou *efeito* de refletir algo); não há música onde não há reflexividade.<sup>11</sup>

Vale a pena ainda insistir um pouco mais nas relações existentes entre o campo, a etnografia, e minha proposição sobre o que chamei de *atividade analítica, postura ativa, escuta, percurso*, ressaltando sempre a concepção de conhecimento sugerida para esse texto, qual seja: construir um caminho para explicar aquilo que está sendo investigado, ao invés de encaixar o que está sendo investigado em um método pré-existente. Em um belo ensaio intitulado *Desenhando juntos: fazer, observar, descrever*, Tim Ingold (2015) convida o leitor a refletir sobre a possibilidade de tomar o desenho e diferentes formas gráficas não apenas como uma metáfora, mas também como um elemento potencialmente descritivo e metodológico na antropologia.

É extraordinário que em todo debate sobre “escrever a cultura”, a pressuposição tem sempre sido que a parte *gráfica* da etnografia é a escrita e não o desenho. “O que faz o etnógrafo?” Clifford Geertz perguntou retoricamente uma vez. “Ele escreve” (GEERTZ, 1973: 19). Que perspectiva limitante esta! Tendo em conta que, sob todos os aspectos, o desenho é um instrumento de observação imensamente poderoso, e dado ainda que ele combina observação e descrição em um único movimento gestual, por que tem sido praticamente esquecido em antropologia? (INGOLD, 2015, p. 318).

Ingold toma como exemplo, portanto, provavelmente a mais consolidada e estável das “regras do jogo” da etnografia, justamente a parte *gráfica*, para discutir a potencialidade do desenho e da imagem como um poderoso instrumento de observação e descrição no campo da antropologia. Obviamente isso não significa substituir automaticamente os textos, mas certamente abre uma interessante possibilidade para um outro tipo de escrita da cultura se unir a eles. O meu argumento encaminha-se em uma direção semelhante. A etnografia é *também* escrever, embora não seja apenas isso. Ao dizer que privilegiei uma postura ativa em campo, quero salientar que não busquei uma contemplação distanciada e desinteressada de um mundo de objetos e sujeitos. Não me engajei em uma tradução destes em imagens ou representações mentais. Como acredito já ter ficado evidente em minha proposta, observar não é tanto ver o que está ali, mas compreender o que está

---

11 É fundamental reafirmar que tomo a palavra *reflexão* aqui muito mais no sentido de uma ação ou efeito de refletir algo (o som, por exemplo), de se desviar de uma direção original, do que propriamente (ou exclusivamente) como uma designação para a racionalidade, a lógica ou a coerência.

acontecendo. Meu objetivo em campo nunca foi representar o observado, mas participar dele (ou com ele) de um processo generativo.

Ingold também ressalta o poder da caligrafia na sociedade chinesa contemporânea, explicando que não se pode observar ou compreender o significado dessas escritas apenas olhando para elas. (YUEHPING YEN *apud* INGOLD, 2015). É preciso *entrar* na caligrafia, participar de seu processo generativo, reunir-se ao calígrafo em seus traços, como em uma performance. Ainda nessa perspectiva, o mesmo pode ser dito a respeito dos padrões do crochê, do tricô e da cestaria. Podemos ver esses padrões, mas conhecer *fazendo-os* significa conhecê-los “através dos movimentos dos nossos corpos” (BUNN, 1999, p. 26, *apud* INGOLD, 2015, p. 319). Na música algo semelhante acontece com os padrões. É possível analisar uma suíte de Bach para violoncelo sem jamais tocar esse instrumento. Ou seja, é possível apreender os padrões da composição em um nível puramente intelectual. Mas a interpretação, a performance, e o fazer musical não se completam apenas no nível racional. Assim, para que o processo musical se complete, é necessário que a música soe, que o violoncelista execute a suíte, de modo que a escuta una o processo de atenção sinestésica do receptor à trajetória do som (INGOLD, 2015).

O que busco salientar – considerando e refletindo sobre as relações que envolvem o corpo e a performance musical – é que, embora exista aquele processo de análise ligado a uma compreensão eminentemente racional, o que Ingold chama de *atenção sinestésica*, aponta para um tipo de prática que ocorre a partir da escuta, uma *forma específica* de observação, compreensão e participação. Sendo assim, os recursos disponíveis para o músico prático, como procuro demonstrar, são exatamente a escuta, a performance, a observação e um tipo de análise que não se dá apenas no plano racional. Aqui chego a um ponto sensível de minha argumentação, retomando (de uma outra maneira) as questões inicialmente colocadas neste texto: haveria uma incompatibilidade entre a etnografia e essa musicalidade a qual me refiro? O mesmo agente social poderia se equilibrar entre “função” músico e a “função” etnógrafo, se encontrando em um mesmo “campo”?

Voltando às especificidades do meu trabalho de campo, é importante ressaltar que em nenhum momento eu pude conceber – apesar do cânone do método etnográfico e das tais “regras do jogo” serem claras a esse respeito, como vimos – a idéia de levar para os espaços que eu frequentava um caderno para redigir considerações pretensamente distanciadas. Essa atitude seria incompatível com a minha posição social no meio dos chorões de Belo Horizonte. Afinal, ali eu era (e ainda sou, em grande medida), muito mais uma espécie de “nativo”, do que um antropólogo, um etnomusicólogo em campo. Trocar o meu violão por um caderno de campo nas rodas de choro,

realizar uma observação participante clássica, seguir aquelas regras pré-concebidas, significaria ajustar a investigação àquela concepção ciceroneana de método (“atalho”), recorrendo ao modelo econômico, o caminho reto.

Por outro lado, ao fazer do meu violão um caderno de campo – assim como o calígrafo faz da performance um processo generativo, através de seu traço – não significa dizer que não realizei anotações, registros, que não existam fotografias, filmagens, relatos, disponíveis em diversos formatos e suportes. O que procuro frisar é que meu caderno de campo foi *escrito e inscrito* de uma maneira diferente, não apenas por mim, mas de forma coletiva, por atores que participaram comigo desse “campo”. Nesse sentido, certamente a figura do antropólogo, que produz um discurso *sobre* a cultura que estuda, sai de cena para dar lugar à figura do “nativo” (músico) que contribui para a *produção* dessa cultura.

Como exemplo desses registros, posso citar as diversas gravações em áudio e vídeo em que eu e Mozart tocamos juntos, em diferentes situações e lugares, com músicos e formações variadas. Me agrada particularmente a entrevista que concedemos em 2015 ao programa *Bazar Maravilha*, transmitido pela Rádio Inconfidência e conduzido pelo apresentador Tutti Maravilha – há mais de 30 anos, uma referência na difusão da música brasileira e na valorização de artistas locais. Trata-se de um registro em áudio de quase 2 horas, em que eu e Mozart falamos sobre assuntos diversos e tocamos algumas músicas em dueto. O documentário dedicado exclusivamente à trajetória e atuação artística de Mozart é outro exemplo significativo desse “caderno de campo” produzido coletivamente. As filmagens do longa-metragem tiveram início no ano de 2009, justamente na fase em que o músico começava a ganhar destaque e reconhecimento públicos, extrapolando o âmbito das rodas de choro e apresentações que participava. A proposta para a realização desse filme partiu de três jovens idealizadores que frequentavam os espaços onde se executava o choro em Belo Horizonte na segunda metade da década de 2000.<sup>12</sup>

Neste mesmo período, produtores, agentes culturais, instituições responsáveis por séries de concertos e apresentações musicais, passaram a procurar Mozart para compor suas agendas em diferentes espaços (teatros, praças, feiras, e eventos culturais em geral). O músico, no entanto, até aquele momento, nunca havia tido a oportunidade de organizar seu próprio conjunto, participando sempre de grupos liderados por seus companheiros. Foi a partir do surgimento dessas propostas, da perspectiva de expandir suas possibilidades artísticas, que Mozart então convida quatro amigos para

---

12 Destaco aqui o nome dos idealizadores do projeto: Daniela Meira, Amanda Gomes (que assinam a direção do filme) e Celso Biamonti. Devido às alterações de cronograma e mudanças na equipe técnica Celso Biamonti abandonou o projeto antes de sua conclusão.

compor o seu conjunto, que dá o nome de *Quem não chora não mama*. Sou convidado a integrar o grupo (tocando violão de sete cordas), juntamente com Marcos Frederico (bandolim), Zito (pandeiro),<sup>13</sup> e Zé Carlos (cavaquinho).<sup>14</sup> Pouco tempo depois Alaécio Martins (trombone) foi incorporado ao conjunto. Menciono brevemente o contexto de formação do *Quem não chora não mama*, exatamente porque essa fase (entre os anos de 2009 e 2015) coincide com as filmagens do documentário que mencionei anteriormente, intitulado *Simplicidade*.

Embora não fossem cineastas profissionais, as produtoras e diretoras do filme se beneficiaram de um rico campo para a realização das imagens e sonoridades que compõem o longa. O material bruto do projeto conta com quase 30 horas de filmagens, focalizando Mozart nos mais diferentes espaços e situações. Em muitas dessas ocasiões eu estava presente, participando de apresentações profissionais ou festividades e comemorações de caráter privado. Além de minha participação no filme como um personagem coadjuvante, por assim dizer, pude contribuir também na finalização do projeto com uma espécie de assessoria para a identificação de obras que permaneceriam na edição final, e que necessitavam de autorização das editoras para sua devida reprodução audiovisual.<sup>15</sup>

---

13 Eurico Eduardo Paulino.

14 José Carlos Choairy.

15 Essa assessoria não foi remunerada e também não foi oficializada nos créditos. A esse respeito, vale a pena ressaltar que os custos do filme seguiram critérios estabelecidos pelos produtores, e muitos profissionais (talvez a maioria deles) não foram remunerados, incluindo Mozart e as próprias diretoras.



Figura 1 - *Quem não chora não mama*<sup>16</sup>

Em 2015, através de uma campanha de financiamento coletivo, *Simplicidade* foi finalmente concluído e lançado. O filme foi exibido em uma das salas do SESC Palladium, em Belo Horizonte, nos dias 21 (data do aniversário do músico) e 22 de fevereiro com sessões esgotadas. Com uma abordagem despretençiosa e fluida, o longa é permeado por execuções musicais e depoimentos de pessoas próximas a Mozart, revelando sua história, trajetória, relações familiares e afetivas. Não apenas o documentário em sua versão final, mas todo o material bruto da produção, registros em áudio e vídeo, com depoimentos de amigos e admiradores, execuções musicais e entrevistas de Mozart, compõem o que poderíamos chamar de “dados” de um certo “campo”.<sup>17</sup>

O reconhecimento do músico se expressou também através de duas condecorações concedidas a ele pela Câmara Municipal de Belo Horizonte. A primeira ocorreu em abril de 2010, quando Mozart recebeu o título de Cidadão Honorário. Embora tenha nascido em Bandeirinhas –

---

16 Da esquerda pra direita: Zito, Alaécio Martins, Zé Carlos, Marcos Frederico, Mozart e eu. Registro realizado em 22 de abril de 2012 na Funarte (Belo Horizonte). O conjunto se apresentou na programação do evento que comemorou o dia do choro daquele ano.

17 O filme se encontra disponível no seguinte link: <[https://www.youtube.com/watch?v=0\\_97tsGyJso&t=767s](https://www.youtube.com/watch?v=0_97tsGyJso&t=767s)>. Acesso em 6 de setembro de 2020.

uma localidade pertencente, à época, ao então distrito de Betim – Mozart viveu a maior parte de sua vida na capital mineira, sendo reconhecido como figura importante para essa cidade em sessão solene do poder legislativo municipal. A condecoração de honra ao mérito foi a segunda concedida ao músico pela mesma casa legislativa, em evento semelhante ao anterior, em junho de 2015. Estive presente nas duas cerimônias e pude presenciar depoimentos de familiares, amigos, agentes culturais e políticos, assim como vivenciar o ambiente, a atmosfera daquelas solenidades. Ao solicitar à Câmara Municipal os registros disponíveis dessas ocasiões, fui prontamente atendido. São fotografias, registros em áudio e vídeo, que revelam, sobretudo, o prestígio alcançado por Mozart não apenas entre seus colegas músicos, mas junto à comunidade, de forma mais ampla.

Artigos, entrevistas e textos dedicados ao músico, publicados em jornais e revistas (em formatos impressos e digitais), também fazem parte do material que recolhi para a pesquisa. Considerei importante também entrevistar companheiros das rodas de choro, pessoas próximas a Mozart, que pudessem trazer um olhar diferente do meu. Para arrematar essa ideia de um caderno de campo construído coletivamente – que não deixa de ser mais uma relativização em torno da etnografia convencional –, é importante ressaltar as minhas próprias anotações. Embora a maioria delas não tenha sido redigida em “campo”, pelas razões já explicitadas, elas contêm minhas primeiras impressões, interpretações prematuras, impasses e dificuldades normais em todo começo de pesquisa.

## **5. O campo e o “campo”: reconfigurando as regras do jogo**

Segundo Mariza Peirano (2014), o *instinto etnográfico* é acionado quando nos deparamos com situações que nos surpreendem, nos intrigam, quando somos capazes de estranhar circunstâncias semelhantes ou opostas às quais estamos habituados, nos levando a nos conectar reflexivamente a tais contextos. A partir dessa perspectiva, é perfeitamente possível dispensar a oposição entre teoria e empiria na pesquisa antropológica, o que nos permite pensar em uma perspectiva de *campo* que alcança, ao mesmo tempo, a dimensão musical e a dimensão etnográfica. Ainda de acordo com Peirano (2014) a etnografia está ligada à formulação de um projeto aberto, que pode ser reconfigurado através do acréscimo de novas questões que se apresentem em campo, de forma criativa e ousada. Tomado dessa maneira, o trabalho de campo se torna o momento (e o espaço) privilegiado de exploração e experimentação do pesquisador.

O método etnográfico, assim caracterizado, implica justamente na recusa do estabelecimento de uma orientação muito definida previamente, que seja rígida, rigorosa. Ainda de acordo com a autora, o refinamento da disciplina não acontece em um espaço virtual, fechado, abstrato, e a própria teoria se aprimora a partir do constante confronto com dados novos, novas experiências de campo, resultando em uma invariável bricolagem intelectual. “Todo antropólogo está, portanto, constantemente reinventando a antropologia; cada pesquisador, repensando a disciplina [...] somos todos inventores, inovadores. A antropologia é resultado de uma permanente recombinação intelectual” (PEIRANO, 2014, p. 381).

Ao propor a *reinvenção* ou *recombinação* das regras do jogo etnográfico como características predominantes da antropologia, a autora afirma também que “a pesquisa de campo não tem momento certo para começar e acabar” (PEIRANO, 2014, p. 379), se aproximando, assim, das reflexões de Howard Becker, colocadas no início desse texto. Ao admitirmos que esses momentos são, de fato, arbitrários por definição, e dependem sobretudo do estranhamento, da experiência, da capacidade de interpretação dos eventos vividos e observados, “nos tornamos agentes na etnografia, não apenas como investigadores, mas nativos/etnógrafos” (ibid.).

Peirano (2014) ressalta ainda a necessidade de ultrapassar o senso comum quanto ao uso estritamente referencial da linguagem. Ou seja, seria necessário extrapolar aquela representação comum que se baseia na relação entre uma palavra e uma coisa para se estabelecer uma comunicação básica (por vezes precária). Além das palavras – que *fazem* coisas, trazem consequências, realizam tarefas, comunicam, produzem resultados – é necessário considerar outros sons, silêncios, sentidos, elementos que também comunicam, que afetam, e que geram implicações relevantes nos diferentes contextos sociais nos quais estão inseridos. Em resumo, no *campo* musical do choro, o bordão de um violão, uma pausa do cavaquinho, a batida do pandeiro, assim como a interação entre esses sons/silêncios e os sujeitos que os produzem, são *conceitualmente* da mesma ordem de um tipo de conhecimento antropológico.

Finalmente, eu gostaria de ressaltar a minha alusão, no título deste texto, ao conhecido trabalho de Manuela Carneiro da Cunha (2017) intitulado *Cultura com aspas e outros ensaios*. Trata-se de um livro que reúne ensaios variados sobre as relações que formam e transformam categorias, conceitos, entidades, revelando especialmente o conhecimento e a compreensão das comunidades tradicionais brasileiras a respeito do uso de tais concepções (como “direito”, “propriedade” e “cultura”) nos diferentes processos de dominação. De uma maneira ou de outra, estas questões perpassam todos os ensaios contidos no livro. Mas talvez o que melhor represente a

referência que faço com o uso das aspas na palavra *campo*, seja o artigo intitulado “*Cultura*” e *cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais*. Nele, a autora recorre a diversos exemplos para explorar os sentidos e possibilidades de interpretação para o termo *cultura* em âmbitos e contextos diferentes.

O primeiro exemplo evocado por Carneiro da Cunha (2017) para expor as disparidades existentes entre a cultura e a “cultura” são os *Cantes de ida y vuelta*. Trata-se de gêneros musicais tradicionais, originários do flamenco andaluz do século XIX, produzidos nas colônias espanholas, tais como Cuba, Colômbia e Argentina. *Guajiras, colombianas e milongas* são alguns exemplos desses gêneros que, transformados, são produzidos nas colônias e reintroduzidos na Espanha na era pós-colonial. Por essa razão são conhecidos como cantos de ida e volta.

A situação pós-colonial não caracteriza apenas as ex-colônias. É também um traço importante das ex-metrópoles, quando mais não fora porque estas agora tentam conter a onda de imigração de seus antigos súditos. As categorias analíticas – e evito aqui de propósito o altissonante “conceito” – fabricadas no centro e exportadas para o resto do mundo também retornam hoje para assombrar aqueles que as produziram: assim como os *cantes flamencos*, são coisas que vão e voltam, difratadas e devolvidas ao remetente. Categorias de *ida e vuelta*. Uma dessas categorias é “cultura”, a par de outras como “trabalho”, “dinheiro” e “higiene”, são todas elas bens (ou males) exportados. Os povos da periferia foram levados a adotá-las, do mesmo modo que foram levados a comprar mercadorias manufaturadas. (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 305).

Vemos, assim, que de acordo com a proposição da autora, o trânsito ocorre não apenas com os cantos que vão e vem, mas também com as categorias e os discursos fabricados nas metrópoles (ou ex-metrópoles, como quisermos), sofrendo alterações, mudanças, transfigurações. Para Carneiro da Cunha existe, de fato, esquemas interiorizados nos grupos sociais que organizam e garantem a percepção e a ação das pessoas num certo grau de comunicação, ou seja, algo daquilo que os antropólogos convencionaram chamar de cultura. Por outro lado, de acordo com a autora, esse entendimento, essa categoria, não necessariamente coincide com a “cultura” que é celebrada por esses mesmos povos. É preciso salientar que mesmo que esses significados eventualmente coincidam em algum contexto, eles não pertencem ao mesmo universo de discurso, o que tem consequências consideráveis. “A política acadêmica e a política étnica caminham em direções contrárias. Mas a academia não pode ignorar que a ‘cultura’ está ressurgindo para assombrar a teoria ocidental.” (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 307).

Embora Manuela Carneiro da Cunha aborde temas como o reconhecimento de direitos intelectuais dos povos e comunidades tradicionais, a busca de afirmação desse reconhecimento ao longo da história pelos organismos oficiais (nacionais e/ou internacionais), e a própria noção de autoria – que no caso em questão envolve uma dimensão coletiva –, não me aprofundarei aqui

nesses assuntos, pois me faria desviar demasiadamente do meu objetivo. Minha aproximação com as ideias da autora nesse texto se refere à circulação, ao deslocamento, ao fluxo, ao movimento, à transformação das categorias utilizadas no âmbito da antropologia, trânsito este que é evidenciado pela autora através do uso das aspas. Assim, a mesma palavra adquire sentidos diferentes por vezes antagônicos: “cultura” *versus* cultura; campo *versus* “campo”.

Sabemos, desde Bertrand Russell, que a reflexividade é a mãe de todos os paradoxos do tipo “o mentiroso”. O cretense que diz sobre si mesmo: “Minto”, está ao mesmo tempo mentindo e dizendo a verdade. Pois se estiver mentindo estará dizendo a verdade, e se estiver dizendo a verdade estará mentindo. O paradoxo, como Russell foi o primeiro a notar, decorre da perigosa capacidade do cretense de falar sobre sua própria fala. Toda linguagem que possa falar de si mesma é dotada da capacidade de fazer certas afirmações que são simultaneamente falsas e verdadeiras. Isso não só acontece com a linguagem comum, mas também, como mostrou Alfred Tarski na década de 1930, com muitas outras sub-linguagens, inclusive as formais. O que todas essas linguagens têm em comum é o fato de permitirem a citação. O uso de aspas é um exemplo desse recurso. Qualquer linguagem que seja suficientemente expressiva para poder fazer citações, e que portanto seja dotada de autorreferência, leva a paradoxos. Pode-se escolher entre resignar-se a não poder dizer tudo – e a linguagem será incompleta – ou poder dizer tudo, mas nesse caso ser-se-ia levado a afirmações contraditórias. (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 354).

Vemos assim, que o objetivo da autora é ressaltar a característica autorreferencial da linguagem, algo que, obviamente, leva aos paradoxos exemplificados na citação acima. Mas ao apontar esses paradoxos, Manuela Carneiro da Cunha mostra que é necessário optar entre a completude da linguagem – o que nos levaria necessariamente à contradição –, e a coerência, algo que, por outro lado, nos arrasta para a incompletude da linguagem. Apenas lógicos e advogados exigem coerência. O senso comum privilegia a completude. A antropologia lida justamente com o senso comum e está mais interessada em linguagens completas, “assim como quase todo mundo”. (*ibid.*). De modo que é assim, de maneira inventiva, que Manuela Carneiro da Cunha soluciona o impasse entre a *completude incoerente* e a *coerência incompleta* da linguagem, ao adotar as aspas no termo “cultura” para se referir àquilo que é dito acerca da cultura. Dessa forma, a autora não se indis põe com o que chamou de senso comum, aquele “quase todo mundo”, onde incluiu também os índios do Brasil, garantindo também a coerência conceitual e epistemológica, do termo *cultura*, tão caro para a antropologia historicamente.

## 6. Conclusão

Acredito ter sido possível evidenciar até aqui os principais objetivos pretendidos com esse texto, refletindo a respeito do que chamei de “regras do jogo” da etnografia, e dialogando com autores que relativizam noções historicamente instituídas no âmbito da antropologia. Através de um breve relato sobre meu próprio trabalho de campo, busquei demonstrar como as instâncias essencialmente musicais são perfeitamente compatíveis com a ideia de *campo* etnográfico. Em outras palavras, a música não está desligada de um contexto social, das performances e corpos que produzem os sons e silêncios que a compõem. Assim, é possível dizer que a atividade do músico – aquele que é também um agente reflexivo de uma dada experiência – de maneira alguma entra em desacordo, oposição, conflito, ou incompatibilidade com o trabalho de campo etnográfico.

A ideia de *processo* consiste no reconhecimento de que os acontecimentos se sucedem em etapas que não cessam. Assim compreendida, a etnografia se configura como um processo dinâmico, em que os momentos de início e término não são definidos com rigidez. Não me embrenhei nas rodas de choro de Belo Horizonte com a finalidade expressa de realizar uma tese de doutorado; não me aproximei de Mozart com o objetivo de investigar suas práticas. Minha intenção inicial era servir-me do choro e da música popular para estender meu “campo” de atuação como músico. Era também um tipo de investigação, ligado à prática, à performance, um percurso bem particular de aprendizado, que me permitiu experimentar e testar possibilidades em meu instrumento. Em algum momento dessa trajetória, me pareceu relevante descrever, relatar, analisar as práticas de Mozart no contexto do choro de Belo Horizonte. Eu não saberia apontar com precisão qual foi esse momento. Também creio que as ações de Mozart se estendem e se desdobram para além de meu relato – assim como a pesquisa acaba se desdobrando depois de seu término. E é dessa forma, em um encadeamento arbitrário entre os eventos vividos e observados, que nos tornamos agentes na etnografia; é assim que o músico reconfigura as “regras do jogo” e se transforma em etnógrafo de seu próprio campo.

## Referências

- BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. Tradução: Luis San Payo.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2017. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais” [2002]. In: *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 304-369.
- CLIFFORD, James (org.). Introdução: verdades parciais. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George (org.). **A escrita da cultura**: poética e política da etnografia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2016. p. 31-63.
- INGOLD, Timothy. “Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem”. In: STEIL, C.; CARVALHO, I.; (Org.). *Cultura, percepção e ambiente*: diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012. Coleção Antropologia Hoje. 237 p.
- \_\_\_\_\_. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, Rj: Vozes, 2015. 390 p. Tradução: Fábio Creder.
- JUNQUEIRA, Humberto. Participar, observar, investigar: o método como percurso. **Contrapulso**: Revista latinoamericana de estudios en música popular, Santiago, v. 3, n. 1, p. 80-91, ago. 2020. Disponível em: <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp>. Acesso em: 03 set. 2020.
- JUNQUEIRA, Humberto. Consolidação e características dos conjuntos regionais de choro. In: I JORNADA DISCENTE DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFOP, 1., 2018, Ouro Preto. **Anais [...]**. Ouro Preto: Ufop, 2018. p. 30-48. Disponível em: [https://sites.ufop.br/sites/default/files/musica/files/livro\\_da\\_1a\\_jornada\\_discente\\_de\\_musica\\_-\\_18\\_de\\_setembro.pdf?m=1541445168](https://sites.ufop.br/sites/default/files/musica/files/livro_da_1a_jornada_discente_de_musica_-_18_de_setembro.pdf?m=1541445168). Acesso em: 08 set. 2020.
- LABORDE, Denis. “Pour une science indisciplinée de la musique”, publicado originalmente em Talia Bachir-Loopuyt, Sara Iglesias, Anna Langenbruch, Geza zur Nieden (orgs.). *Musik, Kontext, Wissenschaft: Interdisziplinäre Forschung zu Musik*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmnH, 2012, p. 25-33. Tradução de Lúcia Campos e Emília Chamone, autorizada pelo autor.
- PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 42, n. 20, p. 377-391, dez. 2014.
- SÁEZ, Oscar Calavia. **Um manual de métodos, técnicas e teses em antropologia**. Ilha de Santa Catarina: Edição do Autor, 2013.
- SIMPLICIDADE. Direção de Amanda Gomes e Daniela Meira. Produção: Daniela Meira e Mariana Mól. Belo Horizonte: 2015, 1 DVD.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”. In: *Mana* 8(1), 2002a, 113-148.
- WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense” em *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, pp.129-191, 2004.