



## Participar, observar, investigar: o método como percurso

Participate, observe, investigate: the method as a process

Humberto Junqueira

Doutorado em Musique, Histoire et Sociétés, École des Hautes Études en Sciences Sociales,  
EHESS / Música e Cultura, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG

[junqueira.humberto@gmail.com](mailto:junqueira.humberto@gmail.com)

Recebido: 1/ 7/2020

Aceito: 3/ 8/2020

Publicado: 31/ 8/2020

**Resumo:** O termo *método* é amplamente difundido, tanto no contexto acadêmico, quanto no âmbito musical, seja ele institucional ou não. No entanto, na maioria das vezes, esse termo expressa significados diferentes, por vezes opostos. Nesse artigo busco refletir sobre esses diferentes sentidos, estabelecendo alguns critérios e parâmetros que considero pertinentes, especialmente para pesquisas que tenham a música como objeto de análise. Além de me servir da etnografia para refletir sobre a questão do método científico no campo da música, tenho também como objetivo esclarecer o que é agir com método, de forma mais geral. Para isso, examino as relações existentes entre o saber, o fazer e a performance, na construção de um caminho que envolva a prática, o movimento, o percurso, como potentes recursos metodológicos. No caso do método etnográfico, talvez a forma mais apropriada para refletirmos sobre esse assunto –especialmente quando o entendemos como uma prática– seja deixando que ele se revele através de uma descrição, de um relato. Assim, ao longo do artigo, descrevo algumas das minhas experiências como músico-pesquisador, na busca por esse percurso participativo-observador.

**Palavras-chave:** método, etnografia, música, choro, violão.

**Abstract:** The term method is widespread, both in academic contexts and in different musical areas, institutional or otherwise. However, most of the time, this term expresses different, even opposite meanings. In this article I try to reflect on these different meanings, establishing some criteria and parameters that I consider relevant, especially for research that has music as an object of analysis. Beyond proposing a specific method for music research, my goal is to clarify what it means to act based on method. Hence, I examine the existing relationships between knowledge, action and performance, in the construction of a pathway that involves practice, movement, and process, as powerful methodological resources. In the case of the ethnographic method, perhaps the most appropriate way to reflect on this subject –especially when we understand it as practice– is to let it reveal itself through a description, a report. Thus, throughout the article, I report some of my experiences as a musician-researcher, in search of this participatory-observer pathway.

**Keyword:** method, ethnography, music, choro, guitar.

Nesse artigo, buscarei elucidar alguns pontos que me parecem pertinentes para pesquisadores que se dedicam ao campo das ciências humanas, especialmente àqueles que trabalham com abordagens interdisciplinares, tomando a música como objeto de análise. *Método*, *teoria* e *técnica* são palavras amplamente difundidas e enunciadas no âmbito científico, assim como no contexto 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*, e *técnica* são termos que envolvem ideias e concepções especulativas, merecendo, portanto, uma reflexão mais aprofundada 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, através de um relato, as possibilidades oferecidas pelo método etnográfico, que vem se constituindo como uma potente ferramenta analítica no campo da música.

Rapidamente e a título de ilustração –até porque esse texto não se orienta a partir dessas noções– farei uma breve menção sobre o sentido que esse termo assume quando relacionado à prática musical. Em geral, chamamos de métodos aqueles livros, apostilas, propostas pedagógicas, e demais publicações, dedicadas ao aperfeiçoamento das habilidades musicais. Sendo assim, é muito comum ouvirmos ou dizermos: “comprei um *método* de cavaquinho”, “esse *método* é excelente para a mão direita” ou: “me empresta aquele *método* de improvisação?” ou ainda: “esse *método* de solfejo parece ser melhor do que aquele”. Em todos esses exemplos, o termo *método* aparece como sinônimo de material impresso ou digitalizado que contém partituras e/ou trechos de partituras, com exercícios ou músicas que buscam o aprimoramento do músico iniciante.

São possíveis também outras acepções mais genéricas do termo *método*, como por exemplo quando o professor indica verbalmente um *método* de estudo, um *método* de escuta, ou um *método* de concentração antes da performance, entre outras possibilidades. Isso é muito variável e depende das áreas de interesse do professor e do aluno. Embora eu considere pertinente todos esses sentidos, é possível perceber que o *método* é compreendido aqui apenas como auxiliar de uma atividade prática, e não a atividade em si. Em tese, ele forneceria as condições ideais de acesso ao músico que deseja atingir níveis de dificuldades cada vez mais avançados durante a prática, executando seu repertório. Em outras palavras, o método serviria de suporte para uma “boa” *técnica*.

## Música e ciência

Feitas essas observações, passo a examinar o sentido que este termo assume quando relacionado à uma pesquisa que tem a música como objeto de análise. Nessa possibilidade de interpretação para o termo *método*, o componente científico entra em ação. Historicamente, a ciência se legitimou através da busca incessante pela verdade objetiva de fatos e fenômenos passíveis de verificação, separando um suposto mundo real, da interpretação desse mundo. Na ciência erigida nesse espírito, saber não significa propriamente juntar-se ao mundo, mas ser informado pelo que já está nele.

Em vez de buscar seguir as trilhas de um terreno familiar que se desdobra continuamente, o cientista resolve mapear uma terra incógnita que já está pronta –isto é, descobrir por meio de algum processo de decodificação o que existe de fato. Trata-se da obtenção de conhecimento, não pela leitura em voz alta (*reading out*), mas pela leitura a partir das palavras (*reading off*). E, a partir do momento que a leitura em voz alta deu lugar a leituras das palavras, o mundo cessou de oferecer conselhos ou avisos e tornou-se um repositório de dados que, por si só, não prestam nenhuma orientação do que deveria ser feito com eles. Dessa forma, a sabedoria assumiu um lugar secundário diante da informação (Ingold 2012:12).

No texto intitulado *Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem*, Tim Ingold reflete sobre as consequências, no mundo contemporâneo, de uma ciência que separa a natureza –

que somente poderia ser descoberta por meio da investigação científica sistemática–, dos vários mundos imaginários, que pessoas de diferentes épocas e lugares invocam, assumindo-os também como realidade. Através de exemplos objetivos, o autor demonstra que essa divisão não é propriamente científica, mas uma suposição do que seria universal, real, verdadeiro. Embora o questionamento ao modelo científico positivista não se constitua como uma novidade, me agrada particularmente a forma como Ingold articula os diversos campos de conhecimento em sua argumentação, trazendo à tona inclusive exemplos das chamadas ciências duras para corroborar seu ponto de vista<sup>1</sup>.

Mas talvez a passagem desse texto que elucide melhor a ideia de *reading out* e *reading off*, esteja relacionada à prática meditativa dos monges medievais a partir da leitura de textos litúrgicos. Segundo Ingold, havia envolvida nessa prática um tipo de *performance*. Ler os textos medievais significava, sobretudo, caminhar por um terreno, como caçadores em uma trilha, “puxando” coisas ou eventos que havia pelo caminho. A palavra em latim para essa prática de busca, de “puxar”, era *tractare*, de onde vem a palavra em inglês *treatise*, e em português, *tratado*. Enquanto liam em voz alta, os diferentes personagens e histórias revelavam aos monges palavras de sabedoria e orientação, as quais eles ouviam e aprendiam. Essas vozes eram conhecidas como *voces paginarum* –vozes das páginas– e a leitura desses textos no período medieval era, fundamentalmente, uma prática vocal. As bibliotecas monásticas ressoavam com os sons dessas leituras, das vozes das páginas, como se os autores estivessem ali, presentes e audíveis.

Envolto pelas vozes das páginas, assim como o caçador está envolto pelas vozes da terra, o leitor medieval era um seguidor da tradição. Na sua pesquisa enciclopédica sobre animais no mito, na lenda e na literatura, Boria Sax aponta que a palavra em inglês “tradition” vem de “trade” –em português “troca”, que, originalmente, significava “track”, ou “rastro”. “Estudar uma tradição”, escreve Sax, “é rastrear uma criatura como se fôssemos um caçador de volta no tempo”. Cada criatura é sua história, sua tradição, de modo que segui-la é realizar um ato de lembrança e de continuidade com os valores do passado. Geralmente, o nome da criatura é sua história condensada, para que, no seu enunciado, a história seja continuada. Mas ela é continuada também nas vocalizações das próprias criaturas –se elas tinham alguma voz é na sua presença visível manifesta e na sua atividade. Como um nó num emaranhado de descrições, histórias, chamados, visões e outras observações interligadas, nenhuma ontologicamente superior às outras, ou em algum sentido mais “real” do que outras, qualquer criatura –poderíamos dizer– não é uma coisa viva, como a instância de certa forma de estar vivo, mas cada qual, para a mente medieval, abriria um caminho para a experiência de Deus. E, com as letras e figuras do manuscrito que, de acordo com Isidoro de Sevilha, que escrevia no século XVII, permitia que os leitores ouvissem mais uma vez e retivessem a memória das vozes que não estavam mais presentes de fato (Ingold 2012:10).

Dessa maneira, a leitura vocalizada dos textos litúrgicos foi um dos recursos utilizados para se extrair dos manuscritos o sentido das palavras, uma vez que, nessa época, não havia espaço entre elas. Sendo assim, a única forma de compreensão do texto era segui-lo conforme se segue uma pauta musical, articulando os sons durante a performance. No entanto, houve uma transformação gradativa desse tipo de leitura para a leitura silenciosa, através da separação das palavras nas linhas dos textos, tal como fazemos atualmente. A contribuição da Reforma Protestante nesse processo foi determinante, quando instituiu uma espécie de literalidade ao texto religioso, estabelecendo uma separação entre o sentido das palavras, e suas possíveis interpretações ulteriores.

Mas o que isso tem a ver com ciência? Eu diria que tudo, especialmente para o argumento que pretendo construir neste texto. Fazer e conhecer são processos que estão intimamente interligados, assim como a mastigação e a digestão –uma analogia utilizada por Ingold para a

---

<sup>1</sup> O texto inacabado de Francis Bacon dedicado ao rei James I em 1620 intitulado *A Grande Instauração*; a história composta por Gregório, o magno, em 594 a.C. sobre um monge e seu medo de dragões; o relato etnográfico a respeito dos Ojibwa, caçadores indígenas do norte canadense; a formulação do conceito da estrutura da molécula de benzeno; um clássico da literatura infantil que conta a história de um menino e um dragão; todos esses são exemplos trazidos por Ingold em seu texto.

caracterização do pensamento como um processo de ruminação. “Ruminar, podemos dizer, seria mastigar as coisas mais de uma vez –assim como o gado mastiga seu pasto regurgitado– e digerir seus sentidos” (2012: 11). O saber é uma prática de peregrinação, forjado no movimento, à medida que se caminha.

Sendo assim, da forma como está aqui caracterizada, a ciência independe da certeza de uma realidade organizada, quieta, estabilizada, que seja passível de uma representação fidedigna. A pretensão em realizar um trabalho científico consiste apenas em seguir uma série de regras do jogo –e nada impede que essas regras sejam reavaliadas–, que permitam uma discussão e um debate abertos. Isso não significa que os cientistas joguem sempre limpo, mas apenas que, a partir de alguns parâmetros simples e gerais, se torna possível a discussão *sobre* o jogo (Sáez 2013: 28).

Denis Laborde (2012), propõe uma necessária reflexão sobre as fronteiras disciplinares que tomam a música como objeto de estudo, questionando a rigidez dessas fronteiras e defendendo uma renúncia à tentativa de construção de uma teoria geral da música, que se pretenda totalizante e unificada. De fato, uma concepção científica que compreende a música de forma unívoca, dificilmente se liberta dos espaços para ela previstos, devidamente domesticados, nas instituições de ensino, nas universidades, ou nos programas de pós-graduação. Uma proposta de unificação disciplinar e científica da música parece reduzi-la a um mero inventário de abordagens desconexas e genéricas; uma simples coleção de exemplos.

Daí a necessidade de inverter a perspectiva para investigar o projeto de totalização dos conhecimentos, não a partir do ponto culminante da organização institucional do saber musicológico, mas “a partir de baixo”, numa perspectiva *bottom-up*. Para inverter a perspectiva, é preciso partir da atividade concreta de produção de conhecimento daqueles que tem a música por objeto. Fazendo isto, eu me posiciono sobre a linha de divisão –que muitas vezes tenho dificuldade em identificar, mas que baliza nossa paisagem universitária– entre ciências humanas que trabalham sobre objetos singulares e ciências sociais, supostamente preocupadas com a generalização. Neste sentido, minha contribuição pode ser lida como uma tentativa de “recolocar no lugar” a atividade de produção de conhecimento (Laborde 2014: 18).

Essa perspectiva me parece muito adequada e consonante com os propósitos de pesquisas interdisciplinares, especialmente aquelas que consideram a produção do conhecimento como parte da atividade concreta daqueles que têm a música por objeto. Penso que, em se tratando de música, nenhuma atividade pode ser mais concreta do que fazer a música acontecer. Mas o que significa isso objetivamente? “‘Fazer a música’ significa que apreendemos ‘a música’ de forma genérica e o verbo fazer como um verbo de criação: o que faz, no sentido mais restrito, a música estar aqui ou ali?” (Laborde 2014: 26). Fazer *a* música se diferencia do “fazer música”, na medida em que não mais consideramos a música como uma entidade mensurável, da qual retiraríamos “pedaços”. O verbo fazer também muda sua conotação, não descrevendo uma mera atividade –fazer música como se faz natação ou ginástica–.

Creio que esse reposicionamento da atividade de produção de conhecimento, que definitivamente não se configura como um espaço confortável, é que assegurará uma análise-descrição privilegiada. A música, abstratamente, não é mais um fato a ser descrito, mas o ato, o fazer a música, precisamente, é que se torna objeto de interesse, uma questão de análise e observação. Assim, invertamos novamente a perspectiva, reconhecendo que aquilo que é criado se explica pelo *fazer*, e não o fazer pelo que é criado. O processo de construção de conhecimento consiste, portanto, em descrever o que os seres humanos fazem, e por qual razão esse *fazer* contribui na constituição do *ser* (Laborde 2014).

### **O método etnográfico: o relato de uma experiência**

A partir dessas considerações, creio ser possível me aproximar da questão central proposta por mim nesse texto. O que me parece relevante nesse momento é a diferença fundamental entre

agir *com* método ou agir *sem* ele. Agir com método significa, antes de qualquer coisa, estabelecer e formular um conjunto de princípios que nortearão uma investigação. É por essa razão que o método se constitui como valor ético da pesquisa. É importante que o pesquisador proponha um caminho, formule um conjunto de princípios e assuma os riscos de suas decisões.

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: 52).

Desta forma, notamos que o método se apresenta como um protocolo de conduta. É frequente que o pesquisador acredite estar agindo com método quando, a partir de malabarismos intelectuais ou da utilização de recursos materiais, alcança resultados interessantes. No entanto, nem os recursos de análise de dados, nem os programas para análise estatística, nem mesmo a utilização de câmeras para registro, nada disso, se constitui, por si só, como um método de pesquisa. Isso são recursos técnicos. Se o método se configura como uma decisão ética é justamente porque ele requer um uso parcimonioso de técnicas, e especialmente porque o pesquisador não deve se poupar dessa decisão no momento da pesquisa: “não há método lá onde os caminhos são predeterminados” (Sáez 2013: 53). É evidente também que, embora seja possível se apropriar de métodos de pesquisa para discuti-los sob um ponto de vista teórico, isso não necessariamente significa agir com método. Nesse caso, é conveniente que o pesquisador evidencie nos resultados de seu trabalho não apenas o método que utilizou, mas quais são as vantagens de se utilizar tal método. Além disso, em um trabalho que não se preste a discutir a *metodologia* –entendida aqui como um campo que se ocupa do estudo dos métodos nas diferentes formas de investigação científica– a reflexão sobre o método deve ser sucinta, e deve se retirar de cena o mais rápido possível.

Sendo assim, e de acordo com essa compreensão a respeito do método, trata-se de uma atividade prática, um caminho indireto, contra-econômico, tortuoso, um percurso, uma trilha, uma caminhada, realizada através de uma leitura em voz alta, e poderíamos dizer, no caso da música, literalmente. Como músicos, instrumentistas, cantores, criadores, é através da performance, da composição –compreendida aqui de maneira ampla, e não apenas na maneira convencional, conservatorial– tocando nossos instrumentos, que a conexão entre o fazer e o conhecer se instaura como uma forma de pensamento ruminativo<sup>2</sup>.

Nessa mesma direção, Howard Becker (2008: 10) afirma que “é uma questão interessante saber quando é que uma determinada investigação tem realmente início” em um trecho de seu livro intitulado *Mundos da Arte*. Nessa passagem o autor explica como e quando iniciou seu percurso, suas reflexões, observações, aquilo que resultaria justamente na pesquisa que deu origem ao livro. Me identifico com essa perspectiva. Peço licença ao leitor para descrever brevemente (assim como faz Becker), parte do meu próprio trajeto, justamente no sentido de elucidar a proposta de compreensão do método como um caminho a ser percorrido.

---

<sup>2</sup> O termo *ruminativo* pode ter uma conotação específica no campo da psicologia, especialmente se associado à palavra *pensamento*, gerando a expressão *pensamento ruminativo*. Ver Bezerra, Siquara e Abreu (2018) e Zanon, Borsa e Hutz (2012). Os dicionários de língua portuguesa revelam que *ruminativa* é a *pessoa que reflete, pensativa, que pensa cuidadosamente*. No entanto, não busco aplicar nenhum desses dois sentidos em minha frase. Busco apenas acionar novamente a caracterização de pensamento proposta por Tim Ingold, que utiliza a ruminação como uma analogia.

Não seria exagero dizer que em meu caso, a investigação no campo da música se iniciou na minha adolescência, quando comecei a tocar guitarra elétrica, arrastado por uma onda que se alastrou pelo Brasil no início dos anos 1990. Essa era a época do *grunge*, das bandas de Seattle. Algumas dessas bandas vieram ao Brasil pela primeira vez para se apresentar em grandes festivais, financiados por marcas de cigarros, bancos privados, e conglomerados de mídia<sup>3</sup>. Além da grande quantidade de publicidade envolvida na divulgação dos shows, as transmissões das apresentações pela TV aberta permitiam que o grande público tivesse acesso às performances das bandas. Foi assim que eu e milhões de jovens brasileiros fomos influenciados.

Aquela altura as formas de patrocínio e a viabilização desses festivais pouco ou nada me interessavam e o que eu queria mesmo era aprender a tocar a guitarra elétrica naquele estilo de rock. Tive diversas bandas de garagem, migrei para outros estilos musicais, aprendi a tocar outros instrumentos, realizei apresentações e gravações que me davam grande satisfação. Quando completei dezoito anos, fui levado a encarar a música de uma nova maneira. A partir de então, e pela primeira vez, precisei refletir sobre o mundo do trabalho e a relação deste com a música. Veja que meu percurso entre os anos de 1993 e 1998 –dos treze aos dezoito anos– envolvia o aprendizado de instrumentos musicais, gêneros musicais diversificados, recursos técnicos diferentes que eu acionava para tocar ao vivo, para fazer gravações, ou para ensaiar. O saber e o fazer estavam profundamente relacionados. Mas isso não era suficiente naquele momento, sendo necessária a busca de uma instrução institucionalizada, algo que supostamente aumentaria minhas chances de inserção num mercado de trabalho.

Me matriculei então numa escola de música de prestígio de minha cidade natal, onde aprendi a ler partituras e tive meu primeiro contato com a música clássica. É importante ressaltar que nessa época a guitarra elétrica não se constituía como um instrumento propício para quem desejasse aprender música em Belo Horizonte, ao menos no sentido rigoroso do termo “aprender”, aquele bem presente no ensino conservatorial. Na verdade, o que nos acostumamos a chamar naturalmente de música popular nas universidades brasileiras –uma categoria que pode expressar até certo critério de legitimação por quem a evoca atualmente–, não era propriamente algo promissor, do ponto de vista do músico que buscava um diploma universitário. Em outras palavras, nenhuma escola de prestígio ensinava música popular assumidamente no fim da década de 1990 em Belo Horizonte. Não quero dizer com isso que nenhuma música popular entrasse nesse contexto ou que houvesse uma proibição deliberada em relação à música popular. Mas, de fato, o repertório musical popular aparecia de forma alegórica, ilustrativa, folclórica, como um adereço ao estudo da chamada música clássica<sup>4</sup>.

Quando eu entrei na universidade, no ano de 2001, minha condição de estudante de música se deteriorou: além do desinteresse pelos temas abordados nas aulas, me dei conta que o contexto profissional e o mercado de trabalho do violonista clássico era –e talvez ainda seja– muito restrito. Eu necessitava expandir minhas possibilidades e recursos, tanto como músico –do ponto de vista técnico-instrumental– quanto como profissional, alargando minhas possibilidades de inserção no mercado. Conforme aponta José Miguel Wisnik (2004a:17) é antiga e conhecida a “disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo”. O choro<sup>5</sup> já se insinuava pra mim aqui e ali, seja nos sons que eu ouvia

---

<sup>3</sup> Como se sabe, o termo *grunge* designa um subgênero de rock alternativo que surgiu nos Estados Unidos no final da década de 1980 no estado de Washington, mais especificamente na cidade de Seattle. Algumas das principais bandas que representam esse subgênero são (ou foram): Nirvana, Alice in Chains e Pearl Jam. Nessa época também fazia enorme sucesso a banda Guns N’ Roses. Eu não fazia nenhuma distinção entre ser fã de Nirvana ou ser fã de Guns N’ Roses, algo que, no mundo do rock, pode ser entendido como uma contradição.

<sup>4</sup> Não é objetivo deste trabalho problematizar a categoria *música clássica*. Quando utilizo este termo me refiro à tradição da música ocidental, suas práticas, seus repertórios, seus modos de transmissão e recepção, e assim por diante.

<sup>5</sup> 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, 2004b).

pela cidade, seja no meu próprio repertório de violão solo, algo que gerava sérios atritos com meus professores na universidade.

Na tentativa de sair um pouco do que, àquela altura, me parecia um marasmo escolástico fútil e elitista, eu e outros colegas da universidade tentamos criar um grupo de choro que não chegou a se apresentar publicamente. Foi necessário convidar outros dois integrantes, de fora do curso de música, para completar o conjunto, uma vez que pandeiro e cavaquinho não eram –e temo que ainda não sejam– instrumentos cultivados no âmbito universitário. Fato é que nós apenas ensaiávamos lendo partituras, como arqueólogos que escavam o chão, sem encontrar os objetos fósseis soterrados. A analogia entre os fósseis e a partitura não é aleatória. Muitas vezes o músico inexperiente ou mal instruído é levado a crer que a música está escrita na partitura, na forma de símbolos que representam as alturas, as durações, as intensidades, e outros parâmetros sonoros. No entanto, mesmo que eu e meus companheiros decodificássemos os símbolos que representavam parte dos sons presentes naquelas músicas, havia uma enorme divergência entre o que tocávamos e o que eu escutava nas gravações e rodas de choro que eu começava a frequentar.

Num desses ensaios, levado por um dos membros do grupo, chegou também um homem negro, velho, extremamente bem vestido e perfumado, caminhando lentamente, e carregando um estojo de violão que indicava não ser aquele um instrumento qualquer. Esse homem era extremamente simpático. Sua expressão trazia um ar de tranquilidade e brandura, misturada com uma seriedade enigmática, coisa que eu não soube interpretar naquele momento. Não conversamos muito e logo que começamos a tocar ficou evidente que ali se encontravam –ou se chocavam– duas –ou mais– realidades bem diferentes.

Esse homem executava o choro em um violão híbrido, com cordas de aço misturadas com cordas de nylon; sua postura desafiava todos os aconselhamentos dos meus professores de violão clássico; ele utilizava um plectro de acrílico que se acoplava em seu dedo polegar da mão direita; sua forma de improvisar, montando acordes por toda a extensão do braço do instrumento com muita facilidade, fazendo inversões que eu demoraria alguns minutos pra pensar, era algo fascinante pra mim; sua inventividade na condução dos baixos e a execução de cor, sem leitura, me lembraram que era possível fazer música sem partitura –como eu fazia na época que tocava guitarra elétrica–. Nesse dia, quando toquei com Mozart<sup>6</sup> pela primeira vez, eu senti que estava mais próximo de uma performance autêntica do choro, mais próximo da sonoridade das gravações e dos sons que eu escutava nas rodas da cidade. Eu demorei anos para compreender que o violão de Mozart não é assim tão diferente do chamado violão clássico.

Pouco tempo depois desse encontro, eu comprei um violão de sete cordas, um instrumento típico do choro. Eu queria aprender a tocar aquele gênero da forma como eu o escutava, e não como fazíamos naquele grupo da universidade, decodificando os símbolos da partitura, como um arremedo, uma caricatura. E o que os músicos fazem quando desejam aprender um tipo de música? Eles vão a campo. Se para tocar rock eu tive bandas de garagem, frequentei estúdios e palcos de festivais; para tocar violão clássico eu fui a uma escola, participei de audições, provas e recitais; me parecia natural que para aprender o choro eu procurasse os espaços frequentados pelos músicos que cultivavam esse gênero.

Acredito que as experiências que narrei até aqui determinaram e continuam a determinar minha vida e o meu trabalho como músico, professor e pesquisador. Elas me deram a oportunidade de acessar informações, observar acontecimentos, conversar com pessoas, praticar música de muitas formas e em muitos espaços diferentes. Minhas reflexões são atravessadas por essas experiências. Foi através desse caminho indireto, desse percurso enviesado, que cheguei ao choro e fui, aos

---

<sup>6</sup> Mozart Secundino de Oliveira nasceu em Bandeirinhas, distrito de betim, 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.

poucos, compreendendo e me inserindo nesse universo. De volta aos ensinamentos de Becker (2008), a ideia de *processo* está relacionada à uma construção permanente de um trabalho que não tem fim. Aquilo que tomamos como resultado final de uma pesquisa, algo a ser explicado, seria, na realidade, um ponto que escolhemos para suspender o trabalho, algo que é parte de um encadeamento de etapas que poderiam se estender. Esse resultado pode estar errado ou incompleto mas é, apesar de tudo, provisório, como são necessariamente todas as conclusões científicas, como mostra Bruno Latour em seu livro *Science in Action* (1987).

## Mozart e o contexto do choro em Belo Horizonte

Com o passar do tempo eu e Mozart nos tornamos grandes amigos. Embora ele fosse um mestre reconhecido por todos, não havia cerimônia na forma de tratamento que mantínhamos. Para mim era clara a distinção entre o “Seu” Mozart, utilizado pela maioria das pessoas ao se dirigir a ele, e a forma como eu me dirigia. Fazíamos piadas, trocadilhos, brincadeiras, tocávamos juntos, frequentávamos os mesmos espaços. Isso, de certa forma, escamoteou um olhar científico para aquele personagem. Foi quando eu buscava um tema para a minha pesquisa de doutorado que um amigo me alertou para o fato de que as práticas de Mozart no contexto do choro em Belo Horizonte poderiam se configurar como um tema interessante<sup>7</sup>. E de fato era. Como eu não havia pensado nisso antes? Essa foi a primeira pergunta que me ocorreu, seguida de inúmeras outras. Como investigar –do ponto de vista científico– um amigo tão próximo? Como etnografar uma pessoa? Quais aspectos privilegiar em minha abordagem?



Mozart Secundino de Oliveira  
(*Jornal Hoje em Dia*. 2014. Belo Horizonte)

Mozart foi herdeiro e propagador de uma tradição violonística essencialmente coletiva, que caiu em desuso nas últimas décadas do século XX, o chamado violão de seis cordas de acompanhamento. Esse estilo foi cultivado pelos conjuntos regionais de choro, primeiros agrupamentos que se dedicavam à execução de músicas populares no Rio de Janeiro no início do século XX. A grande peculiaridade do violão de seis cordas está em sua forma de se ajustar ao grupo, realizando uma espécie de mediação entre registros, tessituras, timbres. Coincidência ou não, Mozart foi um agente mediador, responsável pela transmissão de saberes partilhados nas rodas de choro das quais participava. Em seus últimos anos de vida, obteve reconhecimento público, expresso através de matérias jornalísticas, programas de televisão e rádio, homenagens, condecorações institucionais, e a realização de um documentário sobre a sua trajetória.

As filmagens do longa-metragem tiveram início no ano de 2009, justamente na fase em que o músico começava a ganhar um destaque e o um reconhecimento público que extrapolava o âmbito das rodas de choro das quais participava. A proposta para a realização desse filme partiu de três

<sup>7</sup> Esse alerta foi feito pelo músico Marcelo Chiaretti. Nessa oportunidade eu fazia uma série de apresentações em Paris, acompanhando ao violão o bandolinista Marcos Frederico.



jovens idealizadores que frequentavam os espaços onde se executava o choro em Belo Horizonte na segunda metade da década de 2000<sup>8</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<sup>9</sup>.

Foi a partir do surgimento dessas propostas, da perspectiva de expandir suas possibilidades artísticas, que Mozart então convida quatro amigos para compor o seu conjunto, que dá o nome de *Quem não chora não mama*. Sou convidado para integrar o grupo (tocando violão de sete cordas), juntamente com Marcos Frederico (bandolim), Zito (pandeiro), e Zé Carlos (cavaquinho). Pouco tempo depois Alaécio Martins (trombone) foi incorporado ao conjunto. A formação e a atuação do conjunto, coincidiu temporalmente com as filmagens de *Simplicidade*, título do documentário, entre os anos de 2009 e 2015.

Embora não fossem cineastas profissionais, as produtoras e diretoras do filme se beneficiaram de um rico campo para a realização das imagens e sons que compõem o longa. O material bruto do projeto conta com quase trinta horas de filmagens, focalizando Mozart nos mais diferentes espaços e situações. Em muitas dessas ocasiões eu estava presente, participando das 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<sup>10</sup> para a identificação das obras que permaneceriam na edição final, e que necessitavam de autorização das editoras para sua devida reprodução audiovisual.

Não é objetivo desse texto me aprofundar sobre as práticas musicais de Mozart Secundino de Oliveira, sobre a rede de relações que o envolve no universo do choro em Belo Horizonte, sobre as especificidades de seu fazer musical e a envergadura de suas várias funções nesse contexto. O caso de Mozart serve de guia, de condutor privilegiado aqui para a reflexão a respeito do método compreendido como um percurso. Mariza Peirano (2014) propõe que atualmente é perfeitamente possível dispensar a oposição teoria/empíria na pesquisa, especialmente em função de um maior distanciamento das questões políticas que envolviam o mundo acadêmico das monografias clássicas.

Em outros termos, a motivação e a curiosidade dos etnógrafos de um século atrás coincidia com a formulação de um projeto aberto e a disposição para uma eventual reconfiguração de questões originais (e o levantamento de novas questões), de forma criativa e ousada. Dessa maneira, a experiência em campo, a exploração de grupos e sociedades desconhecidos, se dava em um sentido duplo. Aprendemos, assim, que o método etnográfico implica justamente na recusa do estabelecimento de uma orientação muito definida previamente, que seja rígida, rigorosa.

A pesquisa de campo não tem momento certo para começar e acabar. Esses momentos são arbitrários por definição e dependem, hoje que abandonamos as grandes travessias para ilhas isoladas e exóticas, da potencialidade de estranhamento, do insólito da experiência, da necessidade de examinar por que alguns eventos, vividos ou observados, nos surpreendem. E é assim que nos tornamos agentes na etnografia, não apenas como investigadores, mas nativos/etnógrafos. Essa dimensão incita

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> O pouco engajamento de Mozart na criação do seu próprio conjunto antes de se notabilizar se deve, a meu ver, ao fato do músico se considerar um violonista exclusivamente acompanhador, aquele que segue (ou serve) o solista durante a execução. Felizmente essa concepção do músico acompanhador vem se transformando dramaticamente nos últimos tempos, a ponto de Mozart criar seu próprio conjunto.

<sup>10</sup> 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 pelas responsáveis pela produção e muitos profissionais (talvez a maioria deles) não foram remunerados, incluindo Mozart e as próprias diretoras.

ao questionamento da etnografia como método. A pergunta central se resume a esta: onde e quando aprendemos que “estranhar” é uma ferramenta fundamental na pesquisa antropológica? E o que significa, no fundo, esse estranhamento? (...) Todo antropólogo está, portanto, constantemente reinventando a antropologia; cada pesquisador, repensando a disciplina. E isso desde sempre: de Malinowski encontrando o *kula* entre os trobriandeses; Evans-Pritchard, a bruxaria entre os azande; Florestan, revendo a guerra tupinambá nos arquivos. Antropólogos hoje, assim como nossos antecessores, sempre tivemos/temos que conceber novas maneiras de pesquisar –o que alguns gostam de nominar “novos métodos etnográficos”. Métodos (etnográficos) podem e serão sempre novos, mas sua natureza, derivada de quem e do que se deseja examinar, é antiga. Somos todos inventores, inovadores. A antropologia é resultado de uma permanente recombinação intelectual (Peirano, 2014: 379 e 381).

Em sua reflexão, a autora retoma a ideia dos marcos temporais da pesquisa. Percebemos mais uma vez que o início e o fim de uma investigação são definidos arbitrariamente, dependendo essencialmente de uma capacidade de estranhamento do pesquisador em relação ao seu tema, além de uma habilidade para elaborar a experiência vivida. Essa perspectiva também problematiza a tradicional concepção acerca do pesquisador como sujeito distante de seu objeto, ao propor que a investigação só se concretiza efetivamente na medida em que nos tornamos agentes ativos na pesquisa, combinando o fazer com o saber. Admitir o estranhamento como ferramenta fundamental para a pesquisa significa também a oportunidade de reconsiderar e eventualmente reconfigurar significados, sentidos e estatutos.

Peirano (2014) destaca ainda que a boa etnografia não será apenas método porque também apresentará uma contribuição teórica relevante. A questão que se coloca então é: o que garante a qualidade de uma etnografia? O que seria a boa etnografia? Segundo a autora, pelo menos três aspectos devem ser levados em consideração: 1) a comunicação no *contexto* da situação; 2) transformar satisfatoriamente em texto a intensidade da experiência vivida em campo; 3) detectar a eficácia social das ações de forma analítica. A autora ressalta 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–. Para Peirano (2014), as “palavras *fazem* coisas, trazem consequências, realizam tarefas, comunicam e produzem resultados.” (Peirano 2014: 386). Além disso, as palavras não são o único recurso do qual dispomos para nos comunicar. Outros sons, silêncios, sentidos, também comunicam, afetam, geram implicações que demandam uma avaliação, uma análise, uma reflexão, especialmente no caso da música. Todos esses elementos precisam estar devidamente caracterizados, expressos, evidenciados no texto etnográfico.

## Conclusão

Eu gostaria de insistir em meu argumento de 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, justamente aquela ligada à ideia de *leitura em voz alta* –ou *reading out*–. Para 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. Minha proposição consiste, portanto, em considerar todo esse conjunto de competências –observar, reconhecer, reagir, julgar– que permite aos músicos, de fato, tocarem seus instrumentos em uma performance, como um procedimento analítico. 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, portanto, engajado em uma performance coletiva, ele estará mais próximo da realização de uma atividade analítica.

A proposta de conhecimento sugerida nesse texto consiste em construir um caminho, um percurso, para explicar aquilo que está sendo investigado, ao invés de encaixar o que está sendo investigado em um método pré-existente. Assim como utilizei as idéias de Tim Ingold para iniciar este texto, retomo algumas proposições do autor para finalizá-lo, refletindo sobre a etnografia como um processo generativo. 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 –além da escrita tradicional– não apenas como uma metáfora, mas também como um elemento potencialmente descritivo e metodológico na antropologia. O autor sinaliza que todo o debate sobre a escrita da cultura pressupõe que a parte *gráfica* da etnografia seja a escrita, e não outras formas expressivas –como o desenho, citado por ele como um exemplo–. Segundo Ingold, se trata de uma perspectiva limitante, especialmente na medida em que, sob todos os aspectos, as demais formas expressivas também podem se constituir como poderosos instrumentos de observação e descrição do mundo. Assim, Ingold toma como exemplo o texto etnográfico para discutir a potencialidade do desenho e da imagem como instrumentos igualmente válidos para a pesquisa, não como substitutos automáticos dos textos, mas como elementos potencialmente relevantes na porção gráfica da cultura.

Ingold (2015) também associa o poder da caligrafia na sociedade chinesa contemporânea, seu significado, seu processo de produção –que só se completa através de uma *integração* entre o calígrafo e os traços de tinta–, aos padrões do crochê, do tricô e da cestaria. Podemos imaginar esses padrões, mas para fazê-los, conhecê-los, é preciso compreendê-los “através do movimento dos nossos corpos” (Bunn *apud* Ingold 2015: 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 analítico. 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).

Mais uma vez o autor expressa na citação o que busco salientar, refletindo sobre as relações que envolvem o corpo e a performance musical, além de diferenciar os dois processos de análise que busquei apontar anteriormente: um ligado à compreensão eminentemente racional de uma determinada obra, e outro relacionado à escuta, à atenção sinestésica do músico. Este último modo de análise especificado por Ingold, que aponta para uma atenção do músico a partir da escuta, se refere justamente a uma forma específica de observação, compreensão e participação. Os recursos disponíveis para o músico prático, como procuro demonstrar, são exatamente a escuta, a performance, a observação e a análise. Saber e fazer intimamente ligados.

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

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 como um meio de reaproximação da música, como uma forma de me manter conectado a meu instrumento, como uma maneira de aprender uma nova forma de criar, improvisar e aprender música. Foi somente depois de cerca de 11 anos de frequência assídua nas rodas e eventos ligados ao choro e amizade próxima

com Mozart, que decidi, com o aval do mesmo, escrever sobre esse tema. Isso me pareceu relevante do ponto de vista científico.

## Bibliografia

- Becker, Howard. 2008. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte. Tradução: Luis San Payo.
- Bezerra, Marília Lopes Oliveira; Siquara, Gustavo Marcelino; Abreu, José Neander Silva. 2018. “Relação entre os pensamentos ruminativos e índices de ansiedade e depressão em estudantes de psicologia” em *Revista Psicologia, Diversidade e Saúde*, [s.l.], v. 7, n. 2, p.235-244, 30 jul. 2018. Escola Bahiana de Medicina e Saude Publica. <http://dx.doi.org/10.17267/2317-3394rpds.v7i2.1906>. [acesso 02/2020].
- Ingold, Timothy. 2015. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, Rj: Vozes. Tradução: Fábio Creder.
- \_\_\_\_\_. “Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem”. 2012. em Steil, C.; Carvalho, I.; (Org.). *Cultura, percepção e ambiente: diálogos com Tim Ingold*. São Paulo: Editora Terceiro Nome. Coleção Antropologia Hoje. 237 p.
- Laborde, Denis. 2012. “Pour une science indisciplinee de la musique”, publicado originalmente em Talia Bachir-Loopuyt, Sara Iglesias, Anna Langenbruch, Geza zur Nieden (orgs.). *Musik, Kontext, Wissenschaft: Interdiziplinäre Forschung zu Musik*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmnH, p. 25-33. Tradução de Lúcia Campos e Emília Chamone, autorizada pelo autor.
- Latour, Bruno. 1987. *Science in Action*. Cambridge: Harvard University Press. 1987.
- Peirano, Mariza. 2014. “Etnografia não é método” em *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 42, n. 20, p. 377-391, dez. 2014.
- Sáez, Oscar Calavia. 2013. *Um manual de métodos, técnicas e teses em antropologia*. Ilha de Santa Catarina: Edição do Autor.
- Simplicidade*. 2015. Direção de Amanda Gomes e Daniela Meira. Produção: Daniela Meira e Mariana Mól. Belo Horizonte: 1 DVD.
- Wisnik, José Miguel. 2004a. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 536 p.
- \_\_\_\_\_. “Getúlio da Paixão Cearense” em *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, pp.129-191.
- Zanon, Cristian; Borsa, Juliane Callegaro; Hutz, Claudio Simon. 2012. “Relações entre pensamento ruminativo e facetas do neuroticismo”. *Estudos de Psicologia*, Campinas, v. 2, n. 29, p.173-181, nov.