

“Não raro sou voto vencido”

O percurso de Samuel Araujo, o legado do Grupo Musicultura e os desafios da etnomusicologia



Ana Flávia Miguel

Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança,
Universidade de Aveiro

Samuel Araujo é um dos etnomusicólogos brasileiros contemporâneos com mais reconhecimento nacional e internacional. O trabalho que desenvolveu com o Grupo Musicultura, nomeadamente no que diz respeito às metodologias de investigação, é uma referência incontornável na sua carreira e um exemplo que tem sido seguido por investigadores de diversos domínios científicos em vários lugares do mundo. A sua participação em organizações de referência e tutelares da etnomusicologia, tais como a Associação Brasileira de Etnomusicologia, a *Society for Ethnomusicology* ou o *International Council for Traditions of Music and Dance* (ICTMD) tanto enquanto membro ordinário como enquanto membro do *Executive Board* tem contribuído para a divulgação da etnomusicologia brasileira e para colocar a produção académica brasileira no centro das discussões.

A sua formação inclui uma Licenciatura em Educação Artística Música (1981) na Universidade Federal da Paraíba no Brasil, um mestrado em Música (1987) e um doutorado em Musicologia (1992), ambos na *University of Illinois*, Estados Unidos da América (EUA).

Ao nível do ensino, Samuel Araujo contribuiu para a formação de várias gerações de jovens etnomusicólogos através, sobretudo, da sua atividade docente na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) instituição na qual é Professor Titular de Etnomusicologia, mas também através da sua colaboração com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Esta entrevista reflete, de alguma forma, essa ação e a dimensão internacional do trabalho que desenvolveu uma vez que sou um exemplo de uma pessoa não brasileira que procurou o Brasil para aprofundar o conhecimento em metodologias participativas com o grupo Musicultura ao mesmo tempo que fui sua coorientanda de doutoramento.

Araujo coordenou e participou em cerca de treze projetos competitivos de pesquisa de âmbito nacional e internacional. Fez parte da equipa editorial de várias revistas académicas como, por exemplo, as revistas *Ethnomusicology* ou *Latin American Music Review*. Publicou, quer individualmente quer em coautoria trinta e um artigos, vinte e quatro capítulos de livros, para além de diversas resenhas ou textos em anais de congressos.

A sua atividade artística também é profícua, com dezenas de apresentações como intérprete assim como conta com a publicações de CD's. Poderia escrever muito mais palavras sobre a extensa carreira de Samuel Araujo mas não posso concluir sem salientar uma das facetas talvez mais visíveis e atuais da sua atividade performativa, que se tem materializado na participação no grupo que tem o título original e provocador "Tira o dedo do pudim". Este agrupamento formado por Samuel Araujo em 1996 tem a participação de Sara Cohen (piano), Diego Assis (contrabaixo) e Chico Costa (saxofones).



Figura 1. Imagem do cartaz relativo ao anúncio de um concerto do grupo Tira o Dedo do Pudim em 2024.

Ana Flávia Miguel: Começamos por falar sobre o seu percurso. Em particular, gostaria de saber como descobriu a etnomusicologia, como descobriu o campo, como aconteceu a sua formação nos Estados Unidos da América e como foi a experiência de ter um protagonista como Bruno Nettl como orientador de doutorado?

Samuel Araujo: Soube da existência de um campo de estudos denominado etnomusicologia por intermédio do compositor e contrabaixista Carlos Galvão, professor do Departamento de Arte e Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, onde passei a residir ao final dos anos 1970. Ele havia feito um curso de especialização no pioneiro Instituto Interamericano de Etnomusicologia e Folclore, fundado em Caracas, Venezuela, por iniciativa da Organização de Estados Americanos (OEA) e dirigido pela importante investigadora argentina Isabel Aretz e seu esposo, também investigador de renome, Luis Felipe Ramón y Rivera. Entre esta primeira leva de etnomusicólogos formados na América Latina, também se encontravam nomes como Rafael José de Menezes bastos, Rita Laura Segatto, José Jorge de Carvalho e María Eugenia Londoño, entre outros e outras.

Eu já tinha na época um trajeto extenso e diversificado de atuação como cantor, instrumentista (guitarra acústica) e professor na música popular e na música de concerto, atuando como guitarrista (dizemos violonista no Brasil) em pequenas formações instrumentais e no campo do canto coral. Tive também a oportunidade de, bem antes de ingressar na universidade, cursar guitarra clássica e matérias teóricas, incluindo harmonia, contraponto e composição, em curso livre coordenado pelo compositor Guerra-Peixe, que havia sido um dos estudiosos pioneiros da música em tradição oral, sobretudo a de matriz afro-diaspórica, no Brasil. A minha atuação política, embora menos extensa no tempo, era relativamente intensa nesse momento em que a ditadura civil-militar no Brasil dava sinais de esgotamento, como a amnistia em 1979 e, após um processo bastante acidentado, a eleição do primeiro presidente civil em 1985, ainda por meio de eleição indireta, restrita aos detentores de mandato legislativo. As minhas primeiras impressões da etnomusicologia foram, assim, de haver um campo de estudos capaz de valorizar modos de fazer e pensar a música em estreita ligação com projetos de sociedade mais equânimes, inclusivos e socialmente mais justos, um dos debates em que me via inserido.

Em 1981, ingressei por concurso público no Departamento de Arte e Comunicação, assumindo atividades de ensino em matérias teóricas e práticas, além de atuar como músico, arranjador e compositor num conjunto instrumental, o Quinteto Itacoatiara, com repertório fortemente referenciado na música de tradição oral do nordeste do país,

exemplar do livro de 2021.

AFM: Após a sua formação doutoral nos EUA regressou ao Brasil. Quais foram os principais desafios que encontrou após esse regresso?

SA: Regressei ao Brasil em fevereiro de 1992, logo após defender a tese de doutorado na Universidade de Illinois. Vim imediatamente para o Rio de Janeiro e circunstâncias várias fizeram com que eu me radicasse na UFRJ. No início também trabalhei na UNIRIO, nessa tentativa de reinserção no meio acadêmico. Na época, eu estava a trabalhar na pós-graduação da UFRJ e comecei a dar aulas na graduação na UNIRIO. Então participei também no núcleo inicial do corpo docente do mestrado da UNIRIO que inicialmente se chamava Mestrado em Música Brasileira. Hoje em dia é um programa de pós-graduação, com mestrado e doutorado em música. Na UFRJ, o curso existente era um curso de mestrado em música. A UFRJ mantinha uma certa continuidade nos estudos chamados de folclore musical com forte interlocução com a etnomusicologia internacional. O núcleo de folclore musical, intitulado de Centro de Pesquisas Folclóricas, foi fundado em 1943 por uma pessoa muito importante na música brasileira Luiz Heitor Corrêa de Azevedo –professor emérito da UFRJ. Ele foi pianista, se formou em piano na própria instituição que à sua época se chamava Instituto Nacional de Música. Depois passou a ser professor, primeiro da disciplina de folclore musical em pleno Estado Novo. Neste período político do Brasil, em que havia uma forte inflexão e muitas iniciativas voltadas para o mapeamento do que seria uma identidade nacional brasileira, foi feito muito investimento, em particular, no meio intelectual e acadêmico. Nesse contexto, o Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo criou um núcleo de estudos e pesquisas ao qual deu o nome de Centro de Pesquisas Folclóricas. Essa era a primeira vez em que a palavra pesquisa foi formalmente associada ao campo da música no ensino superior brasileiro. Havia atividades de pesquisa já feitas em São Paulo por Mário de Andrade e por outras pessoas mas, formalmente, como designação de uma instituição era a primeira vez, sobretudo na Universidade. Esse centro foi criado na então chamada Universidade do Brasil, que era a primeira Universidade Federal reconhecida sediada no Rio de Janeiro. Essa criação com caráter inovador do Luiz Heitor Corrêa de Azevedo aconteceu após um estágio que ele fez com a supervisão do Alan Lomax na Biblioteca do Congresso em 1941, também com algumas interlocuções importantes com o Charles Seeger na União Panamericana o que denota que havia interesses estratégicos na sua ação. Assim, ele passou cerca de um ano nos EUA se aproximando do que era a atividade incipiente dos estudos de folclore musical nos EUA com o Alan Lomax. Quando regressou, munido de equipamentos cedidos pela Biblioteca do Congresso, realizou documentações fonográficas em quatro

estados do país: no Estado de Goiás (1942), no Estado do Ceará (1943), no Estado de Minas Gerais (1944) e no Estado do Rio Grande do Sul (1946).

A atividade desenvolvida pelo Centro de Pesquisas Folclóricas mostra que já na época em que regresssei ao Brasil (em 1992) havia uma tradição ininterrupta de estudos de documentação de práticas expressivas desenvolvida continuamente na instituição desde 1942, antes até da fundação desse centro que só se deu um ano depois da primeira documentação em Goiás em novembro de 1943. Gerações de professores, principalmente de professoras como a Professora Dulce Lamas ou a Professora Henriqueta Braga deram continuidade ao trabalho iniciado por Luiz Heitor nesse campo do folclore musical. Quando eu voltei, a responsável por esse setor era a Professora Rosa Maria Zamith, uma pesquisadora importante da música de tradição oral brasileira e uma excelente pianista que atualmente está aposentada. No Centro de Pesquisas Folclóricas havia um arquivo que era uma atração para um jovem pesquisador retornado ao país.

No meio acadêmico brasileiro de maior visibilidade havia outras instituições em diferentes lugares com núcleos de pesquisa em etnomusicologia em formação ou com atividades já desenvolvidas. Refiro-me, por exemplo, ao estado do Rio Grande do Sul onde havia um núcleo incipiente, mas já destacado, coordenado pela Professora Maria Elizabeth Lucas. Em Santa Catarina, o Professor Rafael José de Menezes Bastos, que na antropologia já desenvolvia um trabalho sólido, contínuo e de referência, tinha à época alguns orientandos e orientandas a realizar trabalhos de destaque. Já com atividades desenvolvidas, principalmente na Universidade Federal da Bahia, Manuel Veiga foi um pioneiro da etnomusicologia brasileira e sempre será um dos nossos referenciais. Refiro ainda o trabalho de pesquisa desenvolvido por Angela Lüning, etnomusicóloga e pianista formada na Alemanha, mas radicada na Bahia em função do seu trabalho de doutorado junto ao Candomblé Bahiano.

Este resumo do panorama da pesquisa no Brasil é para mostrar como no momento do meu regresso ao Brasil encontrei uma situação relativamente favorável tanto na UFRJ como no meio acadêmico brasileiro em geral.

Entre os principais desafios nessa época quero aqui destacar dois. Em primeiro lugar, o facto de a etnomusicologia ser vista como um componente auxiliar de uma formação geral em música que se caracterizava por um perfil bastante conservatorial de formação de músicos para o campo sinfónico, para o campo camerístico e para o campo coralístico. Isto significa que a etnomusicologia era vista como uma disciplina importante, que

tinha lastros na tradição brasileira internacional, porém um tanto auxiliar. Isto, no campo da música.

No campo da antropologia, exemplificado pelo próprio núcleo da Universidade Federal de Santa Catarina liderado pelo Rafael Menezes de Bastos, a situação era outra. Havia já uma linha de pesquisa que tinha como produto principal um pensamento antropológico sobre a música.

Então a geração que retornou no início e meados dos anos de 1990, ou que se formou em outras áreas aqui no Brasil, teve que trabalhar no sentido da institucionalização do campo como formador de especialistas em etnomusicologia que pudessem expandir as suas atividades de pesquisa, constituir grupos de investigação e assim por diante. Esse trabalho foi feito e, eu diria, coroado em 2001 aquando da criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), no seio de um congresso mundial do ICTM. Nesta época nós já tínhamos um quadro relativamente consolidado de grupos de investigação e de pessoas formadas no campo da etnomusicologia com conhecimento do que se fazia internacionalmente. A conjugação destes fatores marcou um momento histórico para a etnomusicologia no Brasil e isso fortaleceu as possibilidades de desenvolvimento deste campo.

AFM: Uma das maiores e mais conhecida contribuição é o trabalho desenvolvido pelo Grupo Musicultura. Qual foi a fonte de inspiração e para a criação deste grupo? Quais as suas principais referências enquanto etnomusicólogo? Pode fazer um resumo do trabalho do grupo ao longo dos últimos 20 anos? E, finalmente, quais os maiores contributos, qual o legado e impacto do trabalho do Musicultura para a etnomusicologia no Brasil e para a etnomusicologia em geral?

SA: Durante os meus trabalhos de tese de doutorado tive como um dos meus interlocutores em campo um sambista, cocriador de uma Escola de Samba de referência aqui no Rio de Janeiro –Acadêmicos do Salgueiro. O seu nome era Djalma Sabiá, isso está bem referido na tese que agora foi publicada em português pela editora da UFRJ com o título “Samba, Sambistas e Sociedade” (Araujo, 2021). O Djalma Sabiá era uma liderança política e intelectual na comunidade do Salgueiro. Os sambistas, de uma maneira geral, tiveram esse papel de serem uma espécie de intelectuais orgânicos dessas comunidades criando atividades em torno da música e da dança que serviam também para uma discussão sobre as condições de vida locais e inserção das comunidades de favela do Rio, sobretudo nos processos decisórios da política brasileira. Ele foi uma das minhas interlocuções mais fortes durante a pesquisa de tese e também continuou sendo assim que eu retornei ao Brasil entre 1992 e 1993. Retornei às minhas conversas com Djalma e, logo na primeira delas, ele me pediu para

o acompanhar até à sua casa no morro do Salgueiro. Ele havia disposto na sua própria residência –uma residência modesta, de alvenaria– uma espécie de exposição permanente com os documentos, os troféus, as fotografias e as reportagens. Eram objetos que em momentos anteriores tirava de uma espécie de mala, me mostrava e recolocava de volta nessa mala. Achei muito interessante isso e interpelei-o:

—Que ideia bacana transformar a sua casa numa espécie de centro de referência, um “mini” museu.

E ele respondeu:

—É, isso é consequência das nossas conversas.

Ele recebia, já antes de eu o abordar e propor que ele fosse meu interlocutor, equipas de reportagem de televisão, de rádio, de cinema e de jornais. Então ele tinha esse hábito. Mas a minha interlocução foi diferente pois era muito mais frequente. Ter a mesma pessoa indo várias vezes, fazendo perguntas e mostrando a ela diferentes coisas era pouco habitual. Aí ele me disse, em 1992, quando nós retomamos nossos contactos:

—Eu tive essa ideia a partir da interlocução com você porque eu vejo que isso pode ser muito interessante para as novas gerações aqui do morro que não conhecem a história do Salgueiro, dessa instituição criada pelos moradores lá nos anos 50. Eu vejo que embora muita gente desfile no Carnaval na escola, falta esse conhecimento generalizado sobre essa história. Assim resolvi montar essa exposição permanente, aqui na minha casa para que as escolas possam vir aqui e depois mostrarem o que foi a história da Escola de Samba.

Bom, aquilo ficou na minha cabeça e nós, eu e Djalma, por volta de 1993/94 começamos a pensar num projeto conjunto com a universidade. Mas, simultaneamente, houve acontecimentos políticos no Rio de Janeiro que inviabilizaram que essa iniciativa fosse avante.

O Musicultura surge em 2003, retornando a essa ideia de ter pessoas da própria comunidade como pesquisadores colaborando tão horizontalmente quanto possível com uma instituição académica. A inspiração vem da ideia fantástica de Djalma Sabiá. A sua ideia nasceu de uma interlocução nossa com fins bastante usuais na pesquisa académica: um pesquisador académico vai fazer trabalho de campo numa comunidade e procura interlocutores na comunidade para desenvolver a sua observação participante. E sem que eu deduzisse isso, ele próprio intuiu que aquilo poderia ser um caminho de interlocução mais permanente. Muito interessante, não?

O grupo ter sido constituído dez anos depois não é um acaso. O ano de 2003 é o ano inicial do primeiro governo liderado por Lula da Silva. Nesse ano, as convocatórias para projetos de pesquisa no país começaram a incluir um indicador, ainda muito pouco definido e concreto, de impacto social. À época, este era um dos critérios apesar de não haver indicações concretas sobre o significado exato de "impacto social". E nós aproveitamos essa rubrica porque o Laboratório de Etnomusicologia já estava atuando de maneira bem dinâmica e eu tinha alguns e algumas colaboradoras tanto no curso de pós-graduação como no curso de graduação (no Brasil já tínhamos a chamada iniciação científica).

Eu já trabalhava desde 1997, ano em que comecei a trabalhar na iniciação científica, para tentar estimular talentos que se interessassem pela etnomusicologia. E em 2003, algumas dessas pessoas foram minhas colaboradoras nesse núcleo inicial de estabelecimento de uma parceria com uma entidade da Maré, o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). Aliás, a pessoa mais incisiva e importante nesse contacto foi justamente um aluno que participou no primeiro grupo de iniciação científica, em 1997, e que desenvolveu um trabalho sobre a obra do maestro Guerra Peixe que no princípio não teria nada a ver com o trabalho da Maré. Mas esse aluno, Eduardo António Duque, fez essa ponte. Ele trabalhava já nessa instituição (CEASM) que tinha no seu trabalho uma marca importante sobre a memória local. Eles denominavam a esse núcleo Rede de Memória da Maré. E nós começamos então a trabalhar com eles e a elaborar um projeto conjunto, já com o apoio do CNPq, no chamado edital universal do CNPq. Começamos a elaborar o projeto no final de 2003, de outubro a dezembro, para início das atividades por volta de março ou abril de 2004. Em março fizemos uma convocatória a interessados e interessadas entre moradores da Maré, principalmente pessoas que estavam cursando escolas de ensino médio e algumas pessoas que haviam concluído o ensino secundário e estavam se preparando ou pensando no que fazer na Universidade. E tínhamos um núcleo ainda menor de quatro estudantes de graduação da UFRJ, também moradores da Maré. Começamos com perguntas baseadas sobretudo na pedagogia do Paulo Freire, nos pensamentos pedagógicos de Paulo Freire e seus associados, fazendo perguntas tão básicas quanto "o que é a música?", "qual é o papel da música para você", "o que conhece da música da Maré". Essas perguntas geraram uma certa apreensão dos nossos colaboradores institucionais, que se questionavam "como é que essa gente com mestrado e doutorado vem fazer esse tipo de perguntas?" Mas com o tempo nós fomos mostrando a potencialidade dessas perguntas aparentemente ingénuas, no sentido de provocar esses sujeitos. O grupo inicial que não se chamava

Musicultura tinha entre seus integrantes 24 moradores e moradoras da Maré. E essa era uma estratégia claramente freiriana, digamos assim, que consiste em estimular essas pessoas a pensar os seus próprios conceitos para rotular a realidade sonora e musical à sua volta. Este processo era importante para trazer ângulos diferenciados e mais atentos à vida local e assim podermos pensar a música e o som no nosso trabalho. Já no final do primeiro ano de atividade (em 2004), o grupo estava fazendo trabalho de campo com pequenos exercícios de trabalho de campo coletivo. É muito interessante essa ideia fundacional do grupo de que todos e todas passassem pelas mesmas experiências, fazendo trabalho de campo, lendo e discutindo os mesmos textos (inicialmente textos acadêmicos relativamente menos densos, e outros mais densos quando era possível explicar a razão de ser dessa densidade). Às vezes também eram textos de síntese preparados pela equipa académica numa linguagem mais direta, mais acessível, buscando uma comunicação mais ágil, mas sempre a partir de leituras e conceitos clássicos da etnomusicologia académica. E o próprio termo etnomusicologia foi explicado a partir das definições, as duas definições clássicas do Alan Merriam (música na cultura e a música como cultura) e isso deu uma discussão bastante acalorada e mexeu, digamos assim, com a sensibilidade dos participantes. É deste modo que quando se teve a ideia de dar um nome ao grupo essas definições, música na cultura ou música como cultura, acabou inspirando uma das sugestões de nome, Musicultura. Outras foram Musisom, Transformasom, e algumas outras que não me recorde agora, mas Musicultura foi o nome que recebeu maior número de votos. Eu atribuo isso à densidade com que essa discussão foi travada em torno da definição do termo etnomusicologia. Então é interessante isso, porque às vezes aparece na literatura uma espécie de ironia ao dizer que os etnomusicólogos passam muito tempo tentando definir a si próprios. O meu ex-orientador Bruno Nettl fez isso também. Como se isso aí fosse uma coisa menor mas nesse episódio, por exemplo, isso foi bastante importante para que essas pessoas chegassem a uma definição. E quando eu mesmo não esperava isso, o termo Musicultura foi justificado por um participante com uma definição clássica do Alan Merriam.

Como já referi anteriormente, o grupo começou com essas perguntas que podem parecer ingênuas à primeira vista, de uma forma muito participativa, muito imaginativa, e é deste modo que fomos vislumbrando novos temas a partir das perguntas iniciais. Por exemplo, o tema do papel da música para um morador num lugar com determinadas características: de desassistências do estado, de presença de violência de grupos criminosos ligados ao tráfico de drogas. Mas também a uma ação pouco republicana do próprio estado, principalmente da polícia, com problemas variados

na área da segurança pública. O grupo Musicultura elegeu como primeiro tópico a presença da violência nas suas mais variadas formas na vida cotidiana dos moradores e como a música se relacionava a esse aspeto. A partir daí, os temas foram se multiplicando: o papel da mulher na música, ou seja, questões de género e música. As músicas proscritas e proibidas no período de ocupação da Maré pelo Exército e pela polícia durante a Copa do Mundo (em 2014) e durante os Jogos Olímpicos (em 2016) que aconteceram no Rio de Janeiro. Tudo isso passou a ser discutido a partir da pesquisa em música.

O tema mais recente é, justamente, sobre o acervo que foi acumulado ao longo dos últimos vinte anos. Nós acabamos de digitalizar a maioria das fontes físicas já mapeadas por nós, no nosso acervo e em acervos particulares dos participantes (que foram cerca de 300 pessoas ao longo desses 20 anos). Sempre de modo rotativo, novos bolseiros, novos integrantes, participantes de diferentes partes do mundo, inclusive, a minha entrevistadora. Todos os pesquisadores visitantes que vêm saber como é o Musicultura, acabam participando no trabalho de grupo de um modo ou de outro. Então esse acervo é muito rico e nós estamos agora trabalhando na fase de organização do acervo virtual para que possa ser colocado em acesso público. Esse é um trabalho que estamos fazendo com o apoio do CNPq e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, a FAPERJ. Então é um trabalho muito diversificado. Há pessoas que questionam, "Então essa pesquisa dura 20 anos?" Não, não é uma pesquisa, são várias pesquisas porque os temas vão se desdobrando quase infinitamente e há temas de grande importância sobre a música na Maré que o próprio Musicultura ainda não mapeou. Por exemplo, o papel importantíssimo das Igrejas Evangélicas como formadoras de músicos em comunidades no Rio de Janeiro, incluindo a Maré. As iniciativas de música sinfónica levadas a cabo como um elemento de apoio a uma participação cidadã dos moradores de favela, da cidade, do estado e do país. A Maré tem hoje uma orquestra chamada Maré da Manhã, uma orquestra de modelo camerístico sinfónico que foi recém declarada património imaterial do Estado do Rio de Janeiro. E há algumas semanas atrás ela se apresentou pela segunda vez no Vaticano, perante o Papa e foi abençoada pelo Papa Francisco. Então, nós nunca tivemos um trabalho na linha da música e da religiosidade que fosse algo mais extenso. Há alguns trabalhos que consideram essa realidade, mas nunca foi uma temática específica. Diga-se, de passagem, que as temáticas que o Grupo Musicultura estudará num determinado período são eleitas pelo próprio grupo. Eu procuro sempre respeitar, por mais que eu tenha ideias diferentes e as apresente ao grupo, não raro



Figura 3. Fotografia mais recente do grupo Musicultura, 12 de abril de 2024, dia da apresentação de trabalho na Jornada de Iniciação Científica, Artística e Cultural da UFRJ, no campus do Fundão. Da esquerda para a direita, Samuel Araujo, Gustavo Monção (Musicoterapia, UFRJ), Fanner Horta, Maria Luiza Seabra, João da Cunha (Licenciatura em Música, UFRJ) Isabela Albor (professora de música do município do Rio de Janeiro), Pedro Fadel (mestrando, UNIRIO).

O legado do Musicultura na etnomusicologia brasileira e além dela, está aí, é visível. Eu acho que não preciso de elaborar muito mas daria como referência o livro *Etnomusicologia no Brasil*, publicado pela editora da Universidade Federal da Bahia e editado pelas colegas Angela Lühning e Rosângela de Tugny (2016). Neste livro é possível encontrar múltiplas referências ao trabalho pioneiro do Musicultura, como inspiração para a etnomusicologia brasileira e também para a etnomusicologia em geral. Isso está consignado nas publicações internacionais em língua inglesa e espanhola que referenciam o Musicultura. Nas múltiplas solicitações de colaboração ou de explicações sobre o trabalho do Musicultura em diferentes partes do mundo e, também, nos instrumentos mais convencionais de acompanhamento de citações (como o google scholar e outros que frequentemente nos dão indicadores de citações) é possível verificar a utilização do trabalho do Musicultura em trabalhos feitos na faixa de Gaza, na Cidade do México e em diferentes partes do mundo. Ou seja, o trabalho do Musicultura é referenciado internacionalmente. Isso tem levado também a uma procura intermitente, mas constante, de pesquisadores de fora do país e do próprio país, para um acompanhamento sistemático do nosso trabalho. Agora mesmo temos a proposta de uma doutoranda colombiana que realiza o seu trabalho na Universidade Nacional do México

para uma estadia no Rio de Janeiro ainda este ano. Então isso tem sido uma constante indicação de que esse trabalho é lido pelo mundo fora e inspira outros trabalhos e outras pessoas principalmente no que diz respeito às metodologias de trabalho. Às vezes também pela temática mas principalmente pelo modo de trabalhar, um modo mais horizontal e levando em consideração as perspectivas da comunidade com a qual ou sobre a qual se trabalha.



Figura 4. Imagem do Grupo Musicultura a receber a Medalha Heloneida Studart da Assembleia Legislativa do Estado do Rio De Janeiro em reconhecimento a sua contribuição à cultura e à democracia do estado (2018). Da esquerda para a direita, Rodrigo Cerqueira, Deputado Eliomar Coelho, Virginia Barbosa, Juliana Catinin, Naiane dos Santos, Alice Emery e Alexandre Dias.

AFM: Quais os maiores desafios que a etnomusicologia enfrentou nos últimos 20 anos? E quais os principais desafios num futuro próximo?

SA: Vou deixar de lado os financeiros, para não termos um surto de desapontamento, mas acho que até sobre esse aspecto parece haver um certo motivo de otimismo. Eu acho que continua a haver um fomento razoável à pesquisa nessa área. Eu pelo menos vejo que há razões para se pensar assim. É claro que quando passamos a formar exponencialmente um número maior de pesquisadores e pesquisadoras, os padrões anteriores de fomento à pesquisa não dão conta dessa expansão. Então há problemas sobre os quais devemos refletir. Como aumentar esse quantitativo, como expandir os recursos para a pesquisa na etnomusicologia, isso é um problema não só local mas internacional pelo que tenho oportunidade de ver nos lugares onde transito nacional e internacionalmente.

Mas há também outros tipos de desafios que são de natureza mais política. A etnomusicologia, por lidar tradicionalmente com questões como identidade, como identidades negligenciadas, ou mesmo silenciadas por relações desiguais entre países, regiões, no interior de países e regiões também, tem um certo pioneirismo na discussão da contribuição dessas identidades negligenciadas ou silenciadas, na direção de um pensamento alternativo sobre o planeta, sobre a convivência, sobre as relações políticas, sobre o reconhecimento da diversidade e não a perseguição predatória da diversidade, os massacres étnico-raciais, as discriminações predatórias, a violência de gênero, de normatividades as mais variadas. O que eu vejo como um grande desafio é que esse discurso de certa maneira –que na etnomusicologia é uma marca distintiva política da necessidade dessa discussão e da dedicação de um campo acadêmico a ela– vem encontrando agora uma certa concorrência, vinda de outras áreas que foram mais conservadoras que a própria etnomusicologia nesse debate. A musicologia histórica, por exemplo, foi durante muito tempo um veículo de legitimação do status quo, da superioridade, de determinadas regiões europeias (nem de toda a Europa) sobre o campo da música como um todo. Temos assim, basicamente a música de três ou quatro países europeus servindo como uma espécie de norteador da pesquisa acadêmica nesses campos de um modo auto reproduzidor de determinadas hierarquias sociais, políticas e também de modos de estar no mundo bastante conservadores. Com a emergência da questão identitária (isso está muito bem exposto, creio eu, por uma filósofa norte americana chamada Nancy Fraser), a emergência necessária, justa, de lutas chamadas de identitárias pelo mundo fora e a incidência dessas lutas no debate público nacional, regional e mundial, essa primazia da etnomusicologia no campo da música passou a sofrer concorrência de campos mais conservadores. Então, o ensino de composição, por exemplo, de interpretação musical que se fazia nos conservatórios superiores, nas universidades, a própria pesquisa, passa a ser impactada também por essas lutas. E nisso, muitas vezes hoje em dia a etnomusicologia tem que se deparar com perspectivas geradas por esses campos que antes se mantinham numa posição conservadora, se apresentando como alinhados nessas lutas, mas numa etapa muito mais recente do desenvolvimento dessas questões, desses debates. E muitas vezes desconhecendo tudo aquilo que a etnomusicologia já trouxe como conhecimento. Então acho que esse desconhecimento é um desafio, sim. De certa maneira há um paralelo entre o que me disse o meu colaborador Djalma Sabiá sobre o conhecimento acerca da história institucional da Escola de Samba no Morro do Salgueiro e esse desconhecimento que o campo da música tem sobre a etnomusicologia e as contribuições para lutas e questões na linha de frente do debate acadêmico. E isso eu acho

que é uma questão importante. Tentando resumir assim o que identifico como um problema: um campo que, como a etnomusicologia, tem muito a contribuir nesse debate está colocado numa condição periférica desse debate por conta da tradição conservadora do próprio campo da música que ainda vê a etnomusicologia como aquela que lida com músicas de sociedades única e exclusivamente que resistiram à modernização e que desse ponto de vista não teria nada a acrescentar aos debates contemporâneos. Considero esta questão muito importante e que deve ser tratada nos fóruns da etnomusicologia.

AFM: Qual a sua opinião sobre a situação atual da etnomusicologia enquanto disciplina acadêmica tendo em conta que se trata de um domínio distribuído por muitos lugares no mundo com uma forte vinculação à academia.

SA: Vou seguir na linha da resposta anterior. A etnomusicologia vem encontrando ressonância às suas temáticas históricas em que foi pioneira, a questão da identidade, a questão da representatividade das mais diversas identidades sociais nos mais variados pontos do mundo, a valorização das culturas chamadas de tradição oral, entre outros. Podemos constatar agora que outros campos vêm se dedicando a essas questões de gênero, questões de raça, questões também ligadas à sexualidade, então, estão permeando campos de saber que foram sempre mais renitentes em tratar desses temas. Eu me refiro principalmente a essa ideia de haver um repertório canônico na música de concerto que passava ao largo de todas essas questões até que a etnomusicologia liderou, por assim dizer, esforços de compreensão de como essas questões atravessavam o fazer musical e também o estudo da música. Eu acho que hoje a etnomusicologia como disciplina acadêmica nesses variados lugares do mundo, com essa forte vinculação que ela tem à academia, ela se vê em vários ambientes, ambientes mais interdisciplinares, outros menos. Os cursos superiores de música, por exemplo, por mais que tenham se aberto a novas questões ainda continuam mais ou menos monolíticos em relação a ter a música de concerto (nesse sentido mais canônico) como eixo da sua formação. Isso ainda persiste ainda que haja mais abertura a outras questões, a outras maneiras de estudar e a outros referenciais teóricos e metodológicos para estudar o fazer musical de uma maneira geral. Eu acho que temos um crescente vínculo com áreas de educação musical que tem que atuar em contextos escolares cada vez mais diversos, cada vez mais conflituosos também em razão dessa diferença encontrada nas salas de aulas pelo mundo fora. Mesmo na Europa, num contexto multirracial, num contexto cada vez mais intenso. Isso também se observa em outras regiões do mundo com movimentos migratórios disfarçados por conflitos. Esses conflitos têm tendência a se produzir em novos contextos que não são os seus contextos originais. É por essa razão

que considero que a etnomusicologia tem um grande sentido. Agora, ela entra ainda como “sócia minoritária” nesses diálogos interdisciplinares (e essa pode ser uma interpretação muito superficial minha). Eu creio que ainda há muito campo para que a própria etnomusicologia e o que ela trouxe de contribuições à inserção da música em vários contextos, possa se expandir. É necessário se mostrar mais presente em debates sobre o meio ambiente, sobre justiça reparatória, que são debates atuais de extrema relevância. Debates sobre a situação da migração no mundo, principalmente essa motivada por conflito, guerra e genocídio. E isso são áreas em que nós temos algum conhecimento acumulado. Então eu acho que há espaço para tornar isso mais evidente nos contextos acadêmicos, de uma maneira mais contundente, que corresponda mais à própria história do campo da etnomusicologia.



Figura 5. Imagem do cartaz que anuncia a presença de Samuel Araujo como orador convidado numa conferência da ANPPOM em outubro de 2023.

AFM: Do ponto de vista epistemológico e disciplinar qual a sua opinião em relação ao modo como a etnomusicologia se revela e se movimenta no seio das instituições?

SA: Eu acho que ainda timidamente. Já encontramos abrigo aqui e ali, num departamento de antropologia, num novo núcleo ou num programa de investigação interdisciplinar. Mas tudo isto ainda está aquém do real conhecimento acumulado pela área. Acho que a área acumulou bastante conhecimento sobre uma série de questões da mais alta relevância

contemporânea (por exemplo sobre conflito, género, relações inter-raciais) mas a expressão desse acumulo ainda está muito aquém do que é a contribuição. Nós precisamos de fazer um movimento em relação aos organismos que definem as políticas institucionais. Agora mesmo nas mudanças que ocorreram no Ministério da Cultura aqui no Brasil, algumas pessoas com um perfil de algum tipo de inserção ou de diálogo com a etnomusicologia passaram a fazer parte da nova equipa que assumiu funções depois dos quatro anos de apagão político no Brasil. Entre 2023 e 2024 os novos quadros que assumiram os cargos vêm exatamente dessa trajetória de inserção direta ou de diálogo com a etnomusicologia. Estão desenvolvendo novos programas e novas convocatórias com recortes que demonstram que o diálogo com a contribuição da etnomusicologia já se faz presente nas políticas públicas. Ou seja, o Ministério da Cultura do atual Governo Federal do Brasil está a liderar uma retomada de políticas culturais compromissadas com combates às desigualdades, ao racismo, enfim, todas as questões que vêm de certa maneira garantir um Brasil com mais justiça social, um Brasil socialmente mais justo. É bem interessante ver esse impacto. Mas, de novo, reforçaria o meu ponto anterior. Tudo isso ainda é muito aquém do que a área vem produzindo e acumulando. Há muito campo para se cobrir ainda em organismos nacionais e internacionais.

AFM: Qual a sua opinião sobre a importância da disciplina no campo dos saberes e dos estudos de música?

SA: A resposta a esta pergunta já está parcialmente dada na resposta anterior. Posso acrescentar que a importância dessa disciplina para mim é inequívoca no campo dos saberes em geral, no campo da cultura. Dou um exemplo bastante trivial que pode parecer auto referente. Eu recebo periodicamente a informação sobre o número de citações do nosso trabalho aqui da Maré (sejam os artigos coletivos, individuais, em dupla, entre outros) pelo *Google Scholar*. E fico satisfeito por ver que esse tipo de trabalho que fazemos calcado na etnomusicologia, tem um impacto inequívoco na etnomusicologia, contribuindo para o mapeamento das nossas discussões e da interdisciplinaridade. Ao longo do tempo venho também obtendo respostas nos mais diversos campos dos saberes. Por exemplo, o último que recebi (recebo mais ou menos duas ou três citações de artigos por semana) vem da área de estudos de desenvolvimento e trata de um tópico sobre o qual eu não falei ainda. Refiro-me ao meu novo projeto de pesquisa sobre como o desenvolvimento nacional da etnomusicologia no Brasil. Esse projeto novo ainda não tem nenhuma publicação mas a pessoa que citou um trabalho do Musicultura de 2013 percebeu esse potencial para o estudo das relações internacionais voltadas ao desenvolvimento sustentável no plano global. Então, isto é muito interessante. Mostra o

potencial que nós temos de crescer e de ter visibilidade. Eu já nem digo, Ana, da etnomusicologia. Prefiro dizer da contribuição da etnomusicologia. Porque nós sabemos que essas tradições interdisciplinares vão se alargando, vão tomando novos rumos. Mas eu acho importante que não se esqueça dessa contribuição desse campo que para o mal e para o bem se constituiu a partir de diferentes vertentes nacionais e internacionais mais ou menos ao final do século XIX (eu não estou me referindo apenas à musicologia comparada, estou me referindo aos estudos de folclore, estudos de interesse a projetos nacionais na América Latina e em outros lugares). Vejo essa origem como uma gênese múltipla que vai de certa maneira influir o que a partir dos anos 50, com a sugestão do Jaap Kunst, passou a se chamar etnomusicologia. Então, acho que é essa a contribuição, mais até do que o nome ou o que se entenda pela disciplina, porque tem um papel a cumprir. E cumpre a nós tornar esse papel evidente não apenas na nossa produção acadêmica mas no diálogo com as comunidades com as quais trabalhamos. É uma forma de fazer uma prestação pública de contas do que nós fazemos. E também no interior das nossas instituições. Eu não me refiro apenas a instituições de ensino superior e pesquisa mas, eventualmente, no ensino básico formando professores e professoras e gestores públicos que atuem tanto no seio da própria universidade como no seio das instituições que formulam políticas públicas para a cultura, para a educação, para as artes e, em particular, para a música.

Bibliografia

- » Araujo, S. (2021). *Samba, Sambistas e Sociedade: um ensaio etnomusicológico*. (tese de doutorado). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. <http://hdl.handle.net/11422/16566>
- » Lühning, A. e Tugny, R. (Orgs). (2016). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia.