

INSTRUMENTOS MUSICAIS: BONS PARA TOCAR, BONS PARA PENSAR

JOÃO ALEXANDRE STRAUB GOMES¹; RAFAEL DA SILVA NOLETO²

¹Universidade Federal de Pelotas – joaoalexandrem6@hotmail.com

²Universidade Federal de Pelotas – rafael.noleto@ufpel.edu.br

1. INTRODUÇÃO

Neste texto, apresentamos de maneira sintetizada um dos pontos de discussão da pesquisa de doutorado sobre a construção de instrumentos musicais que estamos desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGANT) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Nos interessamos em pensar como os instrumentos musicais, com suas especificidades constitutivas, podem contribuir para um aprofundamento dos conceitos de técnica e tecnologia no âmbito do interesse antropológico por esta temática. Assim, pretendemos refletir a partir de uma Antropologia da Música que está comprometida em requalificar os instrumentos musicais como categoria de pensamento, pensando-os não somente a partir de uma abordagem material, utilitária ou artística.

Embora não descartemos que os instrumentos musicais sejam, em si mesmos, coisas que se prestam a uma abordagem investigativa que considere todos esses aspectos (materiais, utilitários e artísticos) neles implicados, queremos contribuir com o avanço da reflexão sobre os instrumentos como elementos que nos fazem pensar sobre os conceitos de técnica e tecnologia. Se os instrumentos musicais são bons para tocar, pretendemos considerá-los como instrumentos, musicais e epistemológicos, bons para pensar.

Nossa intenção é discutir um assunto que possa ser, simultaneamente, de interesse musical e antropológico, colocando as Ciências Musicais (especialmente Musicologia, Etnomusicologia e Organologia) como áreas epistemológicas que podem dialogar, simetricamente, com a Antropologia e Filosofia da Técnica e Tecnologia. Partimos do princípio de que “pensar em Música como ciência é repensar seu potencial epistemológico para realizar a passagem da música como técnica para a música como epistemologia, questionando os pressupostos hierárquicos da produção do conhecimento interdisciplinar” (NOLETO, 2020, p. 17). Sendo assim, nossa abordagem concebe Música não apenas como campo ou objeto de estudo antropológico, mas pretende revelar “o caráter propriamente científico da Música num movimento epistêmico que visa musicalizar a Ciência” (NOLETO, 2020, p. 17).

Os estudos antropológicos sobre os objetos, coisas, troços, trecos (MILLER, 2013) podem admitir diferentes abordagens. Algumas podem até mesmo ser consideradas excessivamente classificatórias, descritivas, formais e analíticas. Especificamente em relação aos objetos musicais, ou seja, aos instrumentos musicais, esses seriam os estudos de organologia e luteria¹. No entanto, articular os estudos musicológicos e os de cultura material nos permitem discutir, além dos aspectos descritivos, analíticos e classificatórios, questões conceituais, bem como

¹ O Dicionário de Termos e Expressões da Música define luteria da seguinte forma: “Originalmente, referia-se à oficina especializada na fabricação de alaúdes. Com o tempo, passou a designar de forma genérica o local de trabalho do *liutaio*, ou *luthier*, abrangendo todos os instrumentos de corda. Atualmente, designa também o artesão que trabalha com os instrumentos da família de sopro das madeiras, violões, cravos e mesmo guitarras e baixos elétricos” (DOURADO, 2004).

ideias de comportamento em relação aos instrumentos musicais (MERRIAM, 1964; BLAKING, 1973; SEEGER, 2008). Dentre os diferentes comportamentos, nessa pesquisa estamos focando naqueles relativos e adjacentes à construção dos instrumentos musicais. Assim, nossa pesquisa, articulada aos estudos de produção da cultura material, alcança a dimensão dos estudos sobre a técnica e a tecnologia.

2. METODOLOGIA

Nossa abordagem metodológica de pesquisa encara os pressupostos teóricos como possibilidades que carecem de experimentação empírica e busca dialogar, direta ou indiretamente, com diversos antropólogos que problematizam a feitura própria dos textos etnográficos de uma forma que o resultado textual surja a partir de uma convergência entre trabalho de campo e produção de teoria antropológica, fator que caracteriza o modo de produção do conhecimento em Antropologia. Inspiramo-nos em INGOLD (2015; 2019), PEIRANO (2014) e GEERTZ (2018). Ou seja, além da revisão bibliográfica de postura crítica, contamos também com a situação específica do contexto empírico de campo que estamos explorando, sobretudo nas contribuições dos interlocutores.

O trabalho de campo está caracterizado pela observação participante e flutuante, já que existe em curso uma interação prática e continuada com pessoas que fabricam instrumentos musicais. Mais do que adotar uma metodologia de participação ativa, nos afiliamos a uma linha de pensamento que é sugerida por INGOLD (2015) e STOLLER (1997) e corresponde a ideia de que “o pesquisador deve se tornar aprendiz daquilo que estuda” (MOURA, 2021, p. 51). O aspecto flutuante da observação surge no modo como constituímos o protocolo de ida a campo. O aspecto fundamental está na relação com os interlocutores, que tem a ver, especialmente, com a trajetória dos sujeitos envolvidos na produção desta etnografia: trata-se de uma pesquisa que está sendo realizada por professor de música na UFPel sob a orientação de um músico, que é também antropólogo, que atua como docente (em ambas as áreas) na mesma instituição.

Assim como nos ensina PÉTONNET (2008), essa forma de observação prevê o deixar-se flutuar e permitir-se a ver tudo que está para além do foco delimitado pelo objetivo de uma observação participante. Isso implica dizer que a constituição da pesquisa visa uma “abordagem flutuante” da construção de instrumentos musicais a partir de uma perspectiva que os considera em sua diversidade. Sem fixar um tipo de instrumento musical em específico, nosso propósito é ampliar o escopo de investigação para realizar um trabalho de campo que “flutue” entre diferentes modalidades de instrumentos musicais acústicos, eletroacústicos, eletrônicos, digitais e experimentais. O trabalho de campo é constituído pela colaboração presencial e virtual com várias pessoas que constroem diferentes tipos de instrumentos musicais, desde cordofones a tambores, sintetizadores e outros equipamentos eletrônicos.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Ao longo da pesquisa, o que se verifica em relação ao conceito de instrumento musical é que, quando caminhamos em direção a uma possível definição, ela está intimamente relacionada ao conceito de música. Em nossos estudos teóricos, nas conversas com interlocutores e em reflexões pessoais, que incluem memórias afetivas, sonoras e sensoriais temos anotado alguns diferentes fatores de finalidade e causalidade concorrem para a questão da (in)definição conceitual. Quando

perguntamos o que é um instrumento musical, geralmente a resposta imediata é que se trata de um objeto que é utilizado para fazer música. Essa resposta é tão pertinente e convincente quanto denunciadora da inevitável relação entre instrumento musical e música. O próprio luthier Andriago Borges, em certa ocasião, nos disse que instrumento musical é “uma ferramenta de trabalho que permite ao músico fazer a sua música”.

Prosseguindo com a discussão sobre o que vem a ser um instrumento musical, exploramos a elasticidade conceitual de música. Em uma das tardes de trabalho de campo, Gustavo Silveira, outro interlocutor de pesquisa que é músico, compositor e *maker* nos contava sobre suas primeiras experiências construindo instrumentos musicais, especialmente durante a pós-graduação nos EUA. Experiente em música eletrônica, Gustavo falou sobre o cenário acadêmico que articula música e tecnologia, apresentando o conceito NIMES (*New Interfaces for Musical Expression*) como outra possibilidade de pensar nos objetos musicais. Esse conceito contempla a música produzida com computadores e nos conduz a pensar a relação de notebooks, softwares, interfaces de áudio, controladores e outros equipamentos periféricos com a ideia de instrumento musical.

A produção musical ocidental teve, durante o século XX, uma profusão de novos estilos de composição que provocaram o pensamento em relação ao que poderia ser considerado música. Pontilhismo, dodecafonismo, serialismo integral, música concreta e música aleatória são exemplos de técnicas composicionais atonais (GROUT e PALISCA, 2001). E a alcunha ‘não convencional’ tem sido utilizada genericamente como estratégia de conciliação. Outro termo empregado com semelhante função é o ‘experimental’. Havendo música experimental, ou não convencional, há instrumentos musicais não convencionais, ou experimentais. E, assim, ao admitirmos a existência de instrumentos musicais não convencionais, ou mesmo pouco convencionais, em oposição aos convencionais, já é demonstrativa de tal flexibilidade na extensão do conceito. Às vezes, são objetos idealizados, projetados e construídos com o intuito de serem instrumentos musicais. Outras vezes, são objetos inicialmente concebidos para outras finalidades, mas que acabam sendo utilizados para fazer música. A título de exemplo, lembremos das diferentes ocasiões em que Hermeto Pascoal fazia uso musical de coisas como chaleiras, garrafas d’água, painéis, talheres e até mesmo sua própria barba em suas performances.

4. CONCLUSÕES

Consideramos a ideia de que as Ciências Musicais, entendidas como área de produção de epistemologias musicológicas, podem contribuir efetivamente com a requalificação de certos conceitos utilizados nos campos da Antropologia e Filosofia onde as noções de técnica e tecnologia são constantemente discutidas. Embora esta seja uma pesquisa formalmente desenvolvida na área de Antropologia, nossa intenção é que a dimensão propriamente musical (em seu caráter sonoro, epistemológico e organológico) não desapareça frente ao diálogo com o arcabouço teórico antropológico-filosófico que é parte constituinte desta investigação. Um dos resultados a que chegamos, e focamos neste texto, é pensar em como a feitura de instrumentos musicais pode requalificar as noções de “técnica”, “tecnologia”, “música”, “instrumento musical”, “objeto” e “coisa”.

Em relação ao entendimento sobre o que seja um instrumento musical, aparentemente tem a ver com algo que possa ser usado como um meio para fazer música, mas sem se restringir exclusivamente a isso. Por outro lado, se o uso de

objetos *a priori* não musicais para fazer música faz de tais objetos instrumentos musicais ou não, é uma questão um tanto discutível e que pretendemos aprofundar. Abordar os instrumentos musicais sob a perspectiva de suas fabricações, conforme a delimitação que adotamos para esta pesquisa, nos permite a possibilidade de discutirmos acerca de diferentes temas. De criatividade e invencionismo a economia e mercado, passando por arte e ciência, o tema suscita discussões em diferentes níveis. E implica, inclusive, atentar para a existência de um dinamismo social que é estabelecido em função de um potente esquema relacional que congrega ideias, significados, estéticas, intencionalidades, subjetividades, cosmologias, motivações e filosofias de vida.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACKING, John. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: Editora 34, 2004.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental.** Lisboa: Gradiva, 2001.
- GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018.
- INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve?** Petrópolis: Vozes, 2019.
- INGOLD, Tim. **Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição.** Petrópolis: Vozes, 2015.
- MERRIAM, A. **The Anthropology of Music.** Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MOURA, Lisandro Lucas de Lima. **Aprender com Tambores: o candombe afro-uruguaio como prática de educação.** 2021. 453f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2021.
- NOLETO, Rafael da Silva. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. **Opus**, v. 26 n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020. Disponível em <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2619> Acesso em 24 jul. 2024.
- PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, ano 20, v. 42, p. 377-391, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0104-71832014000200015> Acesso em 15 ago. 2024.
- PÉTONNET, Colette. Observação Flutuante: O exemplo de um cemitério parisiense. **Revista Antropolítica**, Niterói. n. 25, 2008, p. 99-111. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/5d38e623b83acd0001723688/t/61133461b9a8e778cd581370/1628648546048/Observa%C3%A7%C3%A3o+flutuante.pdf> Acesso em 20/07/2024.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo.** São Paulo, n.17, p.237-260. Tradutor: Giovanni Cirino. São Paulo: 2008.
- STOLLER, Paul. **Sensuous Scholarship.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- HERMETO Pascoal - Solo de Barba, Chaleira, Ocarina, Panela com Água, Bomba de Ar. Produção de Hermeto Pascoal, Flavio de Abreu e Scubidu Music. São Paulo: TV Cultura e Fundação Padre Anchieta, 2000. (5 min e 49 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=twZbigp-AZc> Acesso em 23 jul. 2024.