

## "...E quando toca, ninguém fica parado": análise de quatro produções etnográficas de práticas musicais<sup>1</sup>

---

Renan Ribeiro Moutinho

*Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da  
Fonseca/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*

**Resumo:** o presente artigo possui o objetivo de realizar uma análise de quatro produções etnográficas de práticas musicais em trabalhos de pós-graduação brasileiros no período compreendido entre 2005 e 2016. A proposta é dialogar a literatura em etnomusicologia com as estratégias etnográficas utilizadas por cada um dos autores dos trabalhos selecionados tendo em vista a realização de prática etnográfica programada para no segundo semestre de 2017. Desta forma, este trabalho compõe a primeira fase da pesquisa de doutorado em andamento acerca de técnicas de manipulação sonora utilizadas por DJ's e MC's do funk carioca no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO).

**Palavras-chave:** Funk carioca. Etnografias. Etnomusicologia.

---

### "... And when he plays, nobody is stopped": analysis of four ethnographic productions of musical practices

**Abstract:** the present article aims to perform an analysis of four ethnographic productions of musical practices in Brazilian postgraduate studies within 2005 and 2016. The proposal is to dialogue the literature in ethnomusicology with the ethnographic strategies used by each of the authors Of the works selected considering the ethnographic practice scheduled for the second half of 2017. Therefore, this work composes the first phase of the doctoral research in progress about handling techniques of sound used by DJ's and MC's of funk carioca in the Program Of Graduate Studies in Music of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO).

**Keywords:** Funk carioca. Ethnographies. Ethnomusicology.

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado como trabalho de conclusão da Disciplina Seminários Avançados em Etnografia das Práticas Musicais no Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (PPGM-UNIRIO) ministrado pelo Professor Doutor Samuel Araújo (UFRJ) no primeiro semestre de 2017.

## Introdução

A multiplicidade de práticas acústicas oriundas das comunidades de origem afrodescendente e indígena, sejam elas urbanas ou rurais, tem encontrado reverberação nas pesquisas realizadas em etnomusicologia no Brasil nas últimas décadas, como assinalam (LUHNING e TUGNY, 2017):

Ainda que pareçam marcadamente de cunho etnográfico, as pesquisas e práticas etnomusicológicas no Brasil incorporaram em seus procedimentos um vínculo com as políticas públicas, com a mobilização social, com a proteção de territórios e saberes, com o cotidiano da violência urbana e da violência simbólica e com a urgência que marca a sobrevivência de alguns dos povos com os quais elas trabalham e se solidarizam (LUHNING e TUGNY, 2017: 3).

Em consonância com um movimento de promulgação de políticas de ações afirmativas no Brasil nas últimas décadas, principalmente a partir dos acordos firmados pelo governo brasileiro na Conferência de Durban em 2001<sup>2</sup> e as ações que a sucederam, acreditamos importante refletir acerca do

campo<sup>3</sup> musical como um lugar de disputas, tensões e conflitos.

Neste esteio, acreditamos que a etnomusicologia e a antropologia, por intermédio da prática etnográfica, podem fornecer ferramentas para pensar práticas acústicas em diálogo com as constantes e progressivas mudanças sociais. A fim da consecução deste objetivo, propomos um diálogo neste trabalho sobre conceitos como etnografia, antropologia e etnomusicologia aplicados em quatro pesquisas de mestrado e doutorado que se propuseram a dialogar com essas perspectivas.

No que se refere a este trabalho, objetivamos discutir acerca da manifestação artístico-musical conhecida por funk carioca no recorte geográfico da cidade do Rio de Janeiro. O funk carioca é o primeiro representante do gênero de música eletrônica dançante (também conhecida pela sigla EDM) essencialmente experimental no âmbito brasileiro (PALOMBINI, 2016). Portanto, partimos do pressuposto de que o funk carioca possui uma estética e poética próprias dentro do espectro cultural da cidade do Rio de Janeiro especificamente no que se refere às décadas de 80 a 2010 (MOUTINHO, 2015).

Em revisão de literatura realizada como parte componente de pesquisa de doutorado em andamento, verificamos que uma análise de momentos históricos do

<sup>3</sup> Neste trabalho, partimos da concepção de campo como "um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo" (PEREIRA, 2015: 341).

<sup>2</sup> Sobre este tema, ver ALVES (2002).

funk carioca a partir da tipomorfologia sonora já foi realizada por Carlos Vicente Palombini (2016) o que nos remete, com este trabalho, a propor uma discussão acerca de perspectivas etnográficas realizados em ambientes urbanos que possam nos conduzir a questões ainda não desveladas.

Destarte, partimos da perspectiva da prática etnomusicológica estruturada como área de produção de saberes sistemáticos. Nos parece que este exercício de reflexão acerca de práticas etnográficas já realizadas em trabalhos anteriores pode apontar para o conhecimento de estratégias que possam vir a ser utilizadas em nossa pesquisa etnográfica em campo programada para ocorrer entre o segundo semestre de 2017 e o transcurso do ano de 2018.

O presente trabalho, portanto, está estruturado em três seções. A primeira seção discorrerá acerca de reflexões acerca da manifestação musical conhecida como funk carioca. Um percurso histórico desta manifestação será apresentado assim como ensinamos localizar o momento atual de pesquisa segundo os quais, em nossa perspectiva, conduzem à necessidade de ampliar nosso trabalho para a coleta de dados por intermédio de entrevistas e de práticas etnográficas em locais de produção e com sujeitos da cadeia produtiva do funk carioca.

A segunda seção, por sua vez, objetiva promover um resgate do desenvolvimento histórico da etnomusicologia como área, com ênfase para a prática etnográfica. Embora sem a pretensão de esgotar o tema, nos dedicaremos a questões como a

autoridade etnográfica, a problemática em torno do “pesquisador nativo”, a superutilização da categoria etnografia assim como as especificidades da observação participante e do trabalho-de-campo.

A terceira seção, por sua vez, objetiva analisar quatro pesquisas acadêmicas desenvolvidas com a utilização de práticas etnográficas nas últimas duas décadas em diferentes programas de pós-graduação brasileiros. O objetivo é conhecer mais detalhes sobre o transcurso destas pesquisas, especificamente no que se refere aos argumentos utilizados para a seleção dos sujeitos ou dos locais de pesquisa, o período de realização de visitas, entrevistas ou coleta de dados, os caminhos percorridos pelas pesquisadoras e pesquisadores na obtenção dos dados, as perspectivas etnográficas assim como as estratégias para lidar com os problemas que, por ventura, tenham surgido por ocasião de realização do trabalho de campo.

### **Funk carioca: reflexões que suscitam uma pesquisa etnográfica**

[...] Nos sons da folha de capim há mais do que sonoridades. [...] Se esse menino não faz música, quem a faz então? (SCHAEFFER, 1993: 282-283)

O conceito de funk carioca utilizado neste trabalho diz respeito especificamente ao gênero musical composto e desenvolvido na cidade do Rio de Janeiro, o qual se diferencia em

técnicas, vocabulário próprio e pertencimento geográfico do funk produzido em outras localidades como São Paulo, Santa Catarina, Belém do Pará e Rio Grande do Norte (MOUTINHO, 2015).

No que se refere à uma característica inerente aos próprios gêneros incluídos na história da evolução da música eletrônica<sup>4</sup>, o funk carioca também retrata um longo percurso de preconceito, exclusão e perseguição institucional, política e social (MOUTINHO, 2015).

Salvaguardadas as especificidades sociohistóricas, territoriais e tipo-morfológicas do funk carioca como qualquer outro gênero da música, urge a discussão acerca do lugar em que as instâncias legitimadoras hegemônicas alocam esta manifestação artística:

(...) se cultura popular é algo que vem do povo, ninguém sabe defini-lo muito bem. No sentido mais comum, pode ser usado, quantitativamente, em termos positivos - "Pavarotti foi um sucesso popular" - e negativos - "o funk é popular demais". Para uns, a cultura popular equivale ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa

(sempre associada à expansão do rádio, televisão e cinema) e não é mais possível saber o que é originalmente ou essencialmente do povo e dos setores populares. Para muitos, com certeza, o conceito ainda consegue expressar um certo sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas) em uma mesma sociedade, embora estas diferenças possam ser vistas como um sistema simbólico coerente e autônomo, ou, inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes (ABREU, 2003: 1).

No que se refere à discussão que intermedia os conceitos de cultura popular, cultura de massas e a cultura dominante (ou erudita ou clássica), partimos do pressuposto de que estas são "categorias eruditas" (CHARTIER, 1995), as quais não correspondem ou pouco se relacionam com práticas historicamente marginalizadas, como é o caso do funk carioca. Destarte, ABREU (2003) aprofunda-se na história da cultura popular a fim de discutir a forma segundo qual este conceito flexiona-se em função de seu emissor, seja ele um grupo social, um recorte social ou uma perspectiva teórica.

---

<sup>4</sup> Sobre este tema, ver MAUÉS, 1989; NEPTUNE, 2004; RATTON, 2002; SNOMAN, 2004;

No caso do funk carioca, esta classificação está imbricada a uma estrutura de poder tendo em vista os embates históricos por diversos atores da mídia e da política em deslegitimar este gênero como música e até mesmo como cultura<sup>5</sup> provinda de um recorte social específico ligado à grupos historicamente marginalizados e invisibilizados socialmente (MOUTINHO, 2015).

Uma prática artística, e consequentemente os produtos provenientes desta, pode servir de oposição à ideologia dominante, - preocupada com a homogeneização do pensamento - se, necessariamente, estiver envolvida com sua origem social. Sobre esta discussão, ADORNO (1973) pontua que:

Só se pode falar sensatamente de ideologia quando um produto espiritual surge do processo social como algo autônomo, substancial e dotado de legitimidade. A sua inverdade é o preço dessa separação, em que o espírito pretende negar a sua própria base social (ADORNO, 1973: 200).

O produto espiritual provindo da afirmação de ADORNO

---

<sup>5</sup> Sobre este assunto, ver os inúmeros comentários de Vladimir Safatle na Folha de São Paulo, Rachel Sheherazade e o artigo "A ferro e fogo: tiro, porrada e bomba", de Adriana Facina, Carlos Palombini e Mariana Gomes: 2015, Disponível em: <https://marivedder.wordpress.com/2015/10/21/a-ferro-e-fogo-tiro-porrada-e-bomba/>

(1973) diz respeito à produção de uma obra de arte "imiscuída dialeticamente aos processos sociais, nem totalmente subserviente a eles, nem completamente isolada" (DIAS, 2010), como acreditamos observável no funk carioca.

Os processos que alocam determinadas manifestações culturais em "alta ou baixa cultura" dizem respeito, como já dissemos, a estratégias de poder (MOUTINHO, 2015). Sobre este assunto, MORIN (1990) sublinha que a denominada "cultura do século XX" associa-se à artistas ligados à "alta cultura" ao passo que estariam reservados os "infernos infraculturais" para a cultura de massa. Segundo o escritor, "foi a partir da vulgata marxista que se delineou uma crítica de "esquerda" (Op. cit., p. 17), que considera a cultura de massa como o novo ópio do povo. Mais adiante, o autor expande essa concepção para explicar que, independentemente da perspectiva política, "a cultura de massa é considerada como mercadoria cultura ordinária" (idem) para os intelectuais da época.

Neste sentido, a história do desenvolvimento do funk carioca pode nos remeter a experiência característica daqueles que compõem a cadeia artístico-produtiva deste gênero musical. A fim de discutir alguns pontos que aproximam a música concreta de Pierre Schaeffer com esta experimentação característica que destacamos, sublinhamos elementos de seu surgimento a fim de discutir elementos que o caracterizem:

O funk é um gênero essencialmente experimental, como o foram o

hip-hop e a house na origem. Seus criadores não partiram de uma educação musical formal para fazer a música, mas inventaram-na por meio da prática dos recursos de um instrumentário novo. Essa prática e suas descobertas resultaram no primeiro gênero brasileiro de música eletrônica dançante. Isso não significa que ele não tenha história no Brasil e no mundo. No universo da chamada alta cultura, onde, diferentemente do funk, experimentalismo é sinônimo de impopularidade, suas técnicas foram descobertas e teorizadas pela música concreta de 1948. Mas não é a ela que ele se liga, e sim às tradições da diáspora africana (PALOMBINI, 2016<sup>6</sup>).

Na citação acima, PALOMBINI (2016) ratifica a proposição do pertencimento do funk à uma estética composicional que viria a indicar uma aptidão para o experimentalismo. Porém, indica um traço característico desta poética musical: a influência de elementos sonoros e artístico-musicais provindos das tradições de uma diáspora concernente à africanos escravizados trazidos para o Brasil.

Apesar de não podermos afirmar que compositores do funk carioca possuam uma formação formal que contemple as ideias de

Pierre Schaeffer ou outras vanguardas musicais, algumas de suas práticas tangenciam pontos do pensamento deste último autor. Esta suposição parte de análise preliminar acerca do experimentalismo nos procedimentos composicionais destes compositores especialmente no que se refere à manipulação sonora de samplers, pontos<sup>7</sup> e bases pré-gravados obtidos a partir de sintetizadores e material obtido de áudios já existentes bem como com gravações de fontes sonoras pré-existentes na natureza e no ambiente, como atabaques, berimbaus e a própria voz humana. O deslocamento de determinados objetos sonoros de seu lugar "natural" compõe uma premissa básica das composições de funk carioca.

Neste sentido, é preciso observar que partimos neste trabalho da concepção de três fases concorrentes mas que possuem elementos que as caracterizam individualmente. A primeira fase, final da década de 1980 até meados da década de 1990, diz respeito ao surgimento do funk carioca como gênero de música eletrônica brasileiro a partir de diferentes bases<sup>8</sup> sonoras

---

<sup>7</sup> Termo comumente utilizado por produtores e DJ's de funk carioca. Em virtude destas especificidades no vocabulário ligado ao universo de produção do funk carioca, objetivamos realizar um levantamento de termos, frases e expressões como uma das etapas de nosso trabalho.

<sup>8</sup> Segundo PALOMBINI (2016), "no funk carioca dos anos 1990 uma base é uma versão instrumental, no lado B de um single comercial, usada por um MC em contraponto rítmico a sua expressão vocal — rima-na-hora ou rap".

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida virtualmente.

instrumentais obtidas, em sua grande maioria a partir da manipulação de baterias eletrônicas como a Roland TR-808. A mais conhecida destas bases, em virtude de sua popularização na utilização de diversos artistas em suas composições e também na sua própria manipulação, recortes, colagens e superposições de novos instrumentos percussivos como o atabaque, é denominada por Volt-Mix.

A segunda fase, iniciada no final da década de 1990 e percorrendo boa parte da década de 2000, retrata o surgimento de novas sobreposições e variações na base Volt-Mix, em especial pela inclusão de gravações de berimbau, representante característico da percussão afro-brasileira. É em uma Roland R-8 MK-II que o DJ Luciano Oliveira, de Campo Grande cria uma nova base, denominada por Tamborzão e que se desloca definitivamente da estrutura rítmica do Volt-Mix para criar uma nova projeção sonora (PALOMBINI, 2016).

Em meados do ano de 2008, o tamborzão bem como o volt-mix são emulados a partir da própria voz dos executantes junto à improvisações rítmico-musicais que, por vezes, mudam radicalmente a estrutura característica das duas bases apresentadas anteriormente. Neste contexto, surgem uma variedade de bases denominadas por Beatboxes, caracterizadas por imitarem uma percussão a partir da voz mundialmente “conhecida a partir do Hip Hop da década de 80 e que tem suas raízes na imitação de instrumentos musicais realizada pelos povos africanos através da vocalização” (QUEIROZ, 2007:299).

Acreditamos, portanto, que é a partir da junção de componentes eletrônicos e de gravações de instrumentos existentes que o funk carioca pode ser considerado um representante da música eletroacústica experimental no que pese a concepção desta última como aquela produzida a partir de meios eletroacústicos.

Em que pese o fato de que nossas considerações realizadas nesta seção são eminentemente baseadas na literatura pré-existente sobre funk, em nossa própria experiência empírica e não-sistematizada de contato com sujeitos da cadeia produtiva do funk carioca, acreditamos que uma abordagem etnográfica que se proponha a dialogar com os sujeitos, assim como com os espaços de criação, produção e composição podem ratificar algumas de nossas proposições assim como podem refutá-las totalmente.

Neste sentido, acreditamos que seja importante selecionar sujeitos e espaços para a nossa prática etnográfica com base na literatura existente em etnomusicologia. Desta forma, procederemos na próxima seção a discussão de conceitos e perspectivas que acreditamos válidas para o nosso empreendimento de trabalho de campo.

### **Antropologia, Musicologias e Etnomusicologia: diálogos conceituais**

A diferença entre uma antropologia da música e uma antropologia musical é, em boa medida, uma questão de ênfase e perspectiva

que acarreta, entretanto, implicações importantes para a ideia do que sejam, no fim das contas, música e sociedade. A antropologia da música traz para o estudo da música os conceitos, métodos e questões da antropologia. Estes vêm se desenvolvendo, em larga medida, através de tentativas de apreender as estruturas e os processos sociais e ideativos das transformações em grupos humanos (SEEGER, 2004, [1987]: viii).

Na citação acima, SEEGER (1987) propõe a necessidade de conceber as práticas musicais de um povo como parte fundamental de sua vida social. Neste sentido, a aproximação conceitual entre a etnomusicologia e perspectivas antropológicas<sup>9</sup> (LUHNING e TUGNY, 2017) é um dos pontos discutidos por MENEZES BASTOS (1993) em seu artigo acerca da história dos diálogos entre as teorias e as disciplinas que

---

<sup>9</sup> Sobre o conceito de Antropologia, destacamos a concepção de URIARTE (2014) de que se trata do "lugar, dentro do espaço das ciências ocidentais, para pensar a diferença e o antropólogo é aquele que se interessa pelo Outro: um sujeito bastante raro, é verdade, porque em lugar de querer defender uma identidade, queremos ser atingidos pelo Outro, em vez que nos enraizarmos num território de certezas, buscamos o desenraizamento crônico que nos leva à busca pelo Outro" (URIARTE, 2014:1).

acompanham a Etnomusicologia no decorrer de seus mais de cem anos de história.

O autor nomeia as disciplinas científicas que acompanham a música como musicologias, elencando a Antropologia em uma posição central (MENEZES BASTOS (1993). FELD (1993:49), no mesmo esteio, sublinha que "se os musicólogos ignoram o povo, os antropólogos ignoram o som", indicando a profunda relação entre as duas disciplinas e os elementos indissociáveis entre estes.

Destarte, acreditamos importante sublinhar que os conceitos de trabalho de campo<sup>10</sup>, observação participante e de etnografia não são sinônimos (HOCKEY & FORSEY, 2012). Segundo SEEGER (2008), "uma combinação de pesquisa de campo, investigação das categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música" (Op. cit., p. 256). Mas o que podemos chamar de etnografia?

Em uma retrospectiva histórica, o texto "Argonautas do Pacífico Ocidental", de Bronislaw Malinowski (1884-1942) na década de 1930 é considerado um marco da mudança de paradigma na relação entre o pesquisador e a cultura ou a sociedade que pretende estudar. Se antes o denominado "antropólogo de gabinete" (MERRIAM, 1964) se debruçava a analisar os dados

---

<sup>10</sup> Segundo MALINOWSKI (1989), "o trabalho de campo é sobretudo uma atividade construtiva ou criativa, pois os fatos etnográficos 'não existem' e é preciso 'um método para a descoberta de fatos invisíveis por meio da inferência construtiva" (apud GOLDMAN, 2003: 456).

colhidos em campo por outro pesquisador, Malinowski instaura a perspectiva de que o antropólogo deve sair do seu gabinete e observar, em campo, o seu objeto de pesquisa. Mas observar de que forma? Sob qual autoridade o pesquisador deve lançar o seu olhar para um povo, um grupo social ou uma manifestação musical que deseja conhecer mais profundamente?

Os procedimentos utilizados para descrever a *kula*<sup>11</sup>, sistema de troca de Papua Nova Guiné descrito por Malinowski no trabalho supracitado, apontam para algumas reflexões acerca desse olhar do pesquisador para o seu trabalho de campo. MALINOWSKI (1984) pontua sobre a importância e a necessidade do rigor científico na realização de uma prática etnográfica concebida dentro de uma relação dialética com o grupo a ser pesquisado. GEERTZ (1989), por sua vez, discorre sobre a etnografia e a prática etnográfica de um pesquisador em campo:

a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma

---

<sup>11</sup> Segundo MALINOWSKI (1984), o *kula* se trata de “uma instituição enorme e extraordinariamente complexa, não só em extensão geográfica, mas também na multiplicidade de seus objetivos. Ele vincula um grande número de tribos e abarca um enorme conjunto de atividades inter-relacionadas e interdependentes de modo a formar um todo orgânico” (p. 71-72).

multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares, implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar /.../ Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos... (GEERTZ, 1989:20).

Em diálogo com a citação supracitada, MALINOWSKI (1984) discorre sobre a “sinceridade metodológica” que um pesquisador deve apresentar em respeito aos cuidados necessários para a sua inserção, descrição e interpretação de um grupo que esteja ou que deseje realizar algum tipo de produção etnográfica. Em que pese a perspectiva de que somente a presença do pesquisador na sociedade escolhida já ocasionaria uma perturbação àquela comunidade, o autor sublinha que o trabalho de campo deve indicar, de forma minuciosa, as perspectivas, condições, termos ou expressões nativas por ocasião da coleta de dados.

O pesquisador em campo, ao utilizar a estratégia da observação participante deve diferenciá-la da prática etnográfica em virtude de um propósito

diferente tendo em vista a natureza de cada prática:

Praticar a observação participante é, portanto, juntar-se em correspondência àqueles com quem se aprendeu ou entre os quais se estudou, num movimento que, ao invés de voltar no tempo, segue em frente. Aqui está o propósito, dinâmica e potencial educacional da antropologia. Enquanto tal, é o oposto da etnografia, cujos objetivos descritivos e documentais impõem suas próprias finalidades a essas trajetórias de aprendizado, transformando-as em exercícios de coleta de dados destinados a produzir “resultados” normalmente na forma de artigos ou monografias (INGOLD, 2016: 409).

A citação supracitada, inserida em artigo em que INGOLD (2016) problematiza a utilização indiscriminada do termo etnografia, sustenta a existência de diferenças substanciais entre termos que, por vezes, são tomados como correlatos. O autor problematiza, ainda neste trabalho, a desvalorização da etnografia quando reduzida à mera reprodução de dados. Sobre este ponto, URIARTE (2014:1) comenta que “o campo não fornece dados, mas informações que costumamos chamar de dados. As informações se transformam em dados no

processo reflexivo, posterior à sua coleta”.

Neste trabalho, portanto, e ratificando a proposição na primeira seção, partimos do pressuposto de que a etnografia não se trata de um método ou de uma metodologia mas de uma técnica ou modo de produção de conhecimento sistematizado. Em diálogo com as práticas musicais, SEEGER (1992) aponta que “a etnografia da música é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (1992:2), o que consideramos importante no que se refere à discussão de práticas musicais ligadas à composição da identidade de um grupo social.

O livro *Shadows in the Field* (2008), de Gregory Barz e Timothy J. Cooley problematiza alguns dos problemas básicos de uma etnografia musical. Segundo reforçam os autores, a etnografia é o modo por excelência para a “observação e descrição, ou representação, de práticas culturais – (e) no caso da etnomusicologia, o foco é nas práticas musicais” (BARZ e COOLEY, 2008: 4). Ainda estes autores complementam que o trabalho de campo diz respeito a uma perspectiva privilegiada de experienciar uma prática musical a partir do contato com indivíduos em seu meio de fruição.

Finalmente, partimos da conceituação de etnomusicologia como a cunhada pela professora e etnomusicóloga Elizabeth TRAVASSOS (1997:69), segundo a qual este conceito diz respeito a “uma perspectiva original sobre as músicas e as culturas”. Segundo MENEZES BASTOS (1993:49), esta concepção de etnomusicologia passa a ser definida a partir das décadas de 50 e 60 no que define como “fatos fundamentais na

direção da conformação da disciplina, tipicamente nos Estados Unidos". Em um olhar para estes redirecionamentos pós-coloniais, NETTL (2005:441), comenta:

Se, após 1950, deixamos de olhar para o mundo como um grupo de músicas discretas e começamos a estudar os resultados musicais de suas interações, a partir dos anos 1980 fomos adiante, dando uma ênfase maior às maneiras em que as próprias interações das sociedades do mundo determinaram a vida musical.

Ainda acerca dos deslocamentos e rupturas no período do Pós-Guerra, CLIFFORD (2002) assinala para uma redistribuição do poder colonial a partir da década de 1950 assim como a influência de teorias e movimentos que acabam por culminar na proposição de novos métodos e epistemologias em um processo reflexivo acerca de como representar o outro. A formação e a desintegração da autoridade etnográfica irá se constituir como um paradigma "agora que o Ocidente não pode mais se apresentar como o único provedor antropológico sobre o outro" (Op. cit., p. 4). O autor propõe, portanto, um amplo debate epistemológico, político e mais geral acerca da escrita e da representação da alteridade<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Acerca deste processo, Mikhail BAKHTIN sublinha que "(...) é na relação com a alteridade que os indivíduos se constituem. O ser se

Neste esteio em que discutimos a autoridade etnográfica na dinâmica entre pesquisador e pesquisado, remontamos à definição de MALINOWSKI (1978) segundo o qual a categoria "nativos" diz respeito aqueles que em "(...) verdade, não são os companheiros naturais do homem civilizado" (MALINOWSKI (1978:21). Sobre este assunto, VIVEIROS DE CASTRO (2002:113), por sua vez, assinala que:

Os discursos, o do antropólogo e, sobretudo, o do nativo, não são forçosamente textos: são quaisquer práticas de sentido. O essencial é que o discurso do antropólogo (o 'observador') estabeleça uma certa relação com o discurso do nativo (o 'observado'). Essa relação é uma relação de sentido, ou, como se diz quando o primeiro discurso pretende à Ciência, uma relação de conhecimento.

Como definir a própria natureza da categoria do nativo? Como produzir uma etnografia que dialogue com práticas nativas sem cair nas armadilhas hierárquicas e etnocêntricas dos conceitos de civilização, de desenvolvimento e de superioridade?

---

reflete no outro, refrata-se. A partir do momento em que o indivíduo se constitui, ele também se altera, constantemente" (GEPE, 2009, p. 13-14).

A categoria nativo surge de uma elaboração criada a partir do pressuposto de uma tentativa de relação entre um observador e um observado. Pois, “o que faz do nativo um nativo é a pressuposição, por parte do antropólogo, de que a relação do primeiro com sua cultura é natural, isto é, intrínseca e espontânea (...)” (VIVEIROS DE CASTRO (2002:114). O que diferencia, portanto, o pesquisador do nativo são as relações de sentido que, a partir da alteridade, são produzidas discursivamente por cada um em relação e com o outro (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Diante desta premissa, o pesquisador jamais irá se transformar em “nativo” por mais imerso que esteja junto ao grupo estudado (VALLADARES, 2007). É possível, por outro lado, suscitar um olhar não-hierarquizante para a cultura do outro tendo em vista que “todo conhecimento antropológico de outra cultura é culturalmente mediado” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). É precisamente a partir desta perspectiva de uma prática de produção etnográfica que não hierarquize a prática cultural do outro que pretendemos realizar um trabalho de campo ligado à prática musical do funk carioca.

Nos parece importante considerar a afirmação de CAMBRIA (2017:2) acerca da “falta de uma preocupação em estudar a dimensão urbana em toda sua complexidade” por ocasião de pesquisas etnomusicológicas. A reflexão que aqui nos parece se colocar não diz respeito a ausência de estudos de práticas musicais urbanas mas ao desenvolvimento de modelos de análise que reflitam acerca de seu

próprio olhar para o contexto urbano: como pensar práticas musicais em um contexto urbano dinâmico e atravessado constantemente por diferentes fluxos conceituais? Como o pesquisador deve se colocar neste desafio inerente ao seu trabalho de campo e posterior diálogo com as informações obtidas?

Iniciativas como a utilização de pesquisa participativa<sup>13</sup> e de etnomusicologia colaborativa ou aplicada em recortes urbanos, por exemplo<sup>14</sup>, sugerem uma maior interação entre o pesquisador e o pesquisado em seu próprio contexto sócio-cultural, o que pode gerar novas soluções metodológicas propostas por pesquisados pertencentes à populações historicamente marginalizadas no Brasil. Para além de modelos de pesquisa, esta interação pode sugerir novas categorias de análise, elaborações epistemológicas e engajamentos sócio-políticos que coloquem em questionamento os conhecimentos hegemônicos ligados a uma tradição e a um olhar eurocêntrico de dentro da academia. Esta convergência parece indicar

---

<sup>13</sup> Modelo de pesquisa inovador no que se refere à tentativa de desconstruir hierarquias entre pesquisados e pesquisadores ao propor projetos a partir dos temas e problemas concebidos pelos colaboradores da pesquisa, muitas vezes pessoas e comunidades sem acesso ao mundo universitário. Para mais sobre este conceito, ver NOGUEIRA & TYGEL (2008); TYGEL (2005; 2009).

<sup>14</sup> Sobre trabalhos nesta perspectiva, ver as produções do Grupo Musicultura (2011) assim como as produções de ARAUJO JÚNIOR (2015; 2012), CAMBRIA (2016; 2013; 2004); NEDER (2014).

marcas que constituem uma etnomusicologia brasileira como cunhada por LUHNING e TUGNY (2017) e a que nos parece mais indicada para o desenvolvimento de nosso trabalho.

Desta perspectiva, nos parece ocorrer um deslocamento entre as formas de representação e de autoridade do conhecimento. Acreditamos que o pesquisador, portanto, deve estar profundamente sensível à poética e ao discurso do grupo ou dos sujeitos que irá pesquisar tendo em vista que é na aparente informalidade que “os grupos se estruturam e que as relações sociais se constroem e se destroem” (VALLADARES, 2007: 155).

### **Etnografias: um diálogo com quatro produções etnográficas**

Os trabalhos que objetivamos discutir nesta seção reúnem distintas estratégias etnográficas entre 2005 e 2014. Apesar do curto período de recorte histórico entre os trabalhos, sublinharemos a multiplicidade (ou a ausência) de referenciais teóricos que localizamos nos trabalhos em diálogo com a literatura explicitada na seção anterior. De forma cronológica, procederemos a uma análise crítica dos trabalhos selecionados.

O primeiro trabalho analisado é a tese de doutorado intitulada “Hip hop: cultura e política no contexto paulistano”, de João Batista de Jesus Félix. Apresentada em 2005 ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, o trabalho origina-se a partir de um desenvolvimento da pesquisa de

mestrado do autor acerca dos “bailes black” em São Paulo.

Ao iniciar pesquisa sobre a construção da identidade dos frequentadores nos espaços artísticos supracitados, o autor identifica a existência de um crescente apreço dos participantes destes espaços pela manifestação musical conhecida por Hip Hop. Tal estratégia de atuação de grupos que, embora historicamente marginalizados, resistem e re-existem<sup>15</sup> a partir de suas práticas musicais é comentada por LUHNING e TUGNY (2017: 2):

Tais questões dizem respeito ao estatuto deste campo conceitual que denominamos – ainda muito universalmente – “música”, deslocadas nestas experiências para o campo da saúde, da luta pelo território, da reivindicação das juventudes negras urbanas pelo espaço de circulação e pela subjetividade, da resistência linguística e étnico-racial e pelos embates religiosos. Onde quer que encontremos as comunidades de origem afrodescendente e indígena no Brasil, seja no campo, seja nos centros urbanos, elas se encontram nestes terrenos, tendo suas práticas acústicas como método e forma de existência.

---

<sup>15</sup> Sobre este conceito, ver MANOEL (2015).

No primeiro e no segundo capítulo de seu trabalho, o autor discorre acerca da prática do Movimento Negro brasileiro em utilizar espaços como os "bailes black" para a discussão racial e política acerca da condição estrutural de inferioridade em que o negro é alocado na sociedade brasileira. O autor parte da premissa de que o Hip Hop e o Rap, ao passo que incorporam estas narrativas às suas composições, adquire papel de protagonismo no que se refere à consciência da comunidade negra de São Paulo:

A ida do Hip Hop brasileiro para as ruas criou condições para que ele passasse a assumir cada vez mais uma postura política de confronto em relação às condições de vida dos negros brasileiros. No interior dos bailes a posição política do público era mais evidentemente de resistência, sem recair, no entanto, num choque mais direto com aqueles que consideravam ser os que os discriminavam. Por sua vez, o Hip Hop passou a assumir a luta contra o racismo, o preconceito e a discriminação racial, como tema das letras de seus raps (FÉLIX, 2005:175).

A fim de verificar as hipóteses elencadas no excerto supracitado, o autor aprofunda-se, no terceiro capítulo, em descrever os elementos constituintes do Hip

Hop, os quais aglutina nas figuras do DJ, do MC, do Break e do Grafite. Do diálogo entre estes quatro elementos, o autor elenca três organizações ligadas ao Hip Hop para realizar o seu trabalho de campo, a saber: Núcleo Cultural Força Ativa; posse<sup>16</sup> Aliança Negra e posse Conceitos de Rua.

O autor descreve detalhadamente o processo histórico de surgimento de cada posse a partir da narrativa dos próprios integrantes e líderes de cada organização. Para cada grupo, o autor demonstra-se interessado em conhecer elementos como a influência, os diálogos e as tensões oriundas a partir da realização dos Bailes Black com Hip Hop na localidade de instalação daquele grupo; a trajetória escolar dos frequentadores; o processo composicional das letras das músicas assim como se existe uma motivação política dos artistas que as selecionam. Neste esteio, possui o objetivo geral de observar como a discussão racial está colocada, se presente ou ausente, na composição dos Bailes Black.

Embora não apresente uma conceituação ou uma seção específica para descrever sua perspectiva etnográfica de interpretação dos dados coletados em seu trabalho de campo, o autor busca demonstrar a prática sonora de cada grupo sublinhando os processos de comunicação que se relacionam com a identidade dos frequentadores daqueles

---

<sup>16</sup> Segundo o autor, *posses* são "organizações que congregam grupos e pessoas que praticam algum dos quatro elementos do Hip Hop citados" (FÉLIX, 2005: 64).

bailes. O período de realização da prática etnográfica também não foi colocado tacitamente, embora a leitura sugere que a visita às posses ocorreu durante o transcurso do trabalho.

O segundo trabalho analisado, sob o título "A Estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr. Catra", diz respeito à tese de doutorado de Mylene Mizrahi, defendida no ano de 2010 no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ (IFCS/UFRJ). Inscrita na linha de Antropologia Cultural, a autora objetiva apresentar uma etnografia do funk carioca a partir do diálogo entre os conceitos de estética, criação e conectividade.

Apesar de inserir o nome de um icônico representante da última fase do funk carioca (MOUTINHO, 2015) no título de seu trabalho, a ênfase desenvolvida pela autora vai além da figura de apenas um representante deste gênero. O trabalho disserta sobre os elementos imagéticos, estéticos, sonoros e corporais que constituem o universo do funk carioca como um todo, maximizando a abrangência do trabalho para múltiplas perspectivas.

A autora realizou seu trabalho de campo no período compreendido entre o mês de maio de 2007 e dezembro de 2009 utilizando entrevistas e observação participante para sua prática etnográfica. O contexto de realização da referida etnografia foram as redes e relações do universo profissional e familiar de Mr. Catra.

Em reflexão sobre sua própria perspectiva antropológica, a autora narra sua opção por

cultivar uma relação de amizade com o artista escolhido. Este encaminhamento se deve ao fato da autora ter procurado cultivar o que Jean Rouch denomina por "antropologia da amizade" na relação com os sujeitos analisados:

(...) não é possível renovar a escrita sem igualmente revigorar o modo como nos relacionamos com os sujeitos de nossa pesquisa, aspecto bastante elaborado pelos referidos antropólogos, ainda que Strathern (2004[1991]) tenha fixado sua crítica na natureza da representação. A "crise da representação" gera desse modo novos modelos de autoridade etnográfica, que deixa de pertencer exclusivamente ao antropólogo que realiza o relato e produz assim novos paradigmas para essa mesma autoridade, como o dialógico e o polifônico (MIZRAHI, 2014: 7).

Ao partir deste princípio, a autora divide a sua tese em três partes que se desdobram em dois capítulos cada. Na primeira parte, a ênfase etnográfica é na figura de Mr. Catra em diálogo com os diversos ambientes que transita, sejam eles o seu ambiente de trabalho (diversas casas, boates e festas em diferentes espaços urbanos da cidade) ou na sua residência, os quais sua relação familiar e religiosa são evidenciados.

A segunda parte descreve, por um lado, a dinâmica criativa de Mr. Catra a partir do “Estúdio Sagrada Família” (e os profissionais-artistas que o constituem) em que suas composições são majoritariamente produzidas e, por outro, a característica de composição de paródias musicais que, segundo a autora, particularizam o artista no universo funk. Por fim, a terceira parte de seu trabalho discute os elementos visualmente identificados pela autora no que se refere à constituição estético-corporal de mulheres e homens no universo funkeiro.

De uma forma geral, o terceiro capítulo nos pareceu particularmente interessante em virtude do objetivo da pesquisadora em discutir o fluxo criativo de profissionais do funk envolvidos no processo composicional de Mr. Catra no “Estúdio Sagrada Família”. Embora a autora cumpra o objetivo de descrever o estúdio, a prática dos profissionais que observa e em inferir as informações acerca da estética indumentária dos artistas, consideramos que a autora tangencia a discussão sobre a poética composicional dos produtores e não se aprofunda em conhecer a elaboração que os próprios artistas do funk possuem sobre seu próprio processo de criação.

Neste sentido, e em análise crítica acerca do que a autora promete desenvolver e efetivamente cumpre em seu trabalho, não podemos nos furtar a considerar o importante trabalho da autora em produzir uma etnografia com ênfase no diálogo entre a influência dos espaços na composição estético-corporal e

identitária daqueles selecionados para compor o seu trabalho.

A terceira obra analisada, intitulada “O funk no paço: o funk como fator de circulação e integração com jovens da cidade”, foi defendida no ano de 2014 por Carlos Roberto de Moraes Silva no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Em linhas gerais, o trabalho se propõe a discutir o processo de socialização de um grupo de jovens da zona central de Natal a partir da realização de uma série de eventos em que o funk se encontra em evidência como elemento aglutinador de um grupo de agitadores culturais adolescentes.

O autor inicia sua dissertação descrevendo os motivos que o levaram a mudar o seu objeto de pesquisa na localidade escolhida. Inicialmente, o autor recorreu ao seu campo a fim de verificar a veracidade da ocorrência de bailes de Hip Hop naquele local. Após inúmeros moradores relatarem o desconhecimento de qualquer tipo de prática desta manifestação naquele local, o autor deslocou seu olhar para a indicação de um grupo de jovens funkeiros pelos moradores, todos MC's<sup>17</sup>: Mc Negão, Mc Stylo, Mc DeMenor e Mc N10.

As atividades de campo junto a estes interlocutores foram realizadas no período de um ano entre dezembro de 2012 e dezembro de 2013 de forma diária

---

<sup>17</sup> Segundo Mizrahi (2007: 141), MC é “abreviação para master of ceremony, mestre de cerimônia, terminologia que designa os rappers cantores de funk e hip hop”.

entre visitas ao Paço de Pátria, zona leste da cidade e em eventos ocasionais em que o autor era convidado pelo grupo de jovens. Acerca de suas escolhas metodológicas, o autor assinala sua principal perspectiva etnográfica:

Metodologicamente, este é um trabalho de inspiração etnográfica, isto é, tem na descrição do modo de vida dos interlocutores e dos meios que utilizam para sua vida, junto à comunidade onde vivem como essenciais na composição do corpus desta. A proposta da ação inspirada na etnografia teve nos escritos de Oliveira (2006) que coloca olhar, ouvir e escrever como uma tríade essencial e necessária ao trabalho etnográfico (SILVA, 2014: 16).

O ato de olhar, ouvir e escrever converge para o registro de vasto material audiovisual obtido nas apresentações dos jovens, ensaios e transcrições de entrevistas. O autor se preocupa em realizar uma descrição minuciosa dos eventos que participa, assim como com a relação que os jovens Mc's estabelecem entre o funk e seus espaços de socialização variados e que transcendem o próprio espaço delimitado inicialmente.

Nos parece que o pesquisador deste trabalho, a partir do objetivo principal de discutir as estratégias de sociabilidade do grupo de jovens funkeiros selecionados, acaba por

realizar consistente trabalho de historicização do surgimento e consolidação do funk naquela região por intermédio de entrevistas, depoimentos e de catalogação de material sobre o funk com importantes personagens desta manifestação local, como o Dj Van e o Mc Anjos (figuras que não faziam parte da seleção inicial mas que surgiram a partir do trabalho de campo em virtude de sua importância para os interlocutores).

A dissertação intitulada "Funk proibido: música e poder nas favelas cariocas", por sua vez, foi defendida no ano de 2016 por Dennis Novaes no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O trabalho apresenta um recorte específico em um dos subgêneros do funk carioca, o proibido<sup>18</sup> em diálogo com as mudanças sociopolíticas ocorridas nas últimas décadas e que influenciaram a realização dos bailes funks no recorte geográfico proposto pelo autor.

A leitura do trabalho deste pesquisador chama a atenção pela intensa quantidade de informações providas diretamente dos sujeitos, "crias"<sup>19</sup> dos bailes

---

<sup>18</sup> As categorias "proibido" e "proibido" são frequentemente acionadas para fazer referência aos funks que abordam a temática da sexualidade de forma explícita – funk putaria – ou aos que produzem narrativas sobre o universo da criminalidade, tangenciando o cotidiano e as sociabilidades ligadas à noção de bandido: é neste segundo tipo de músicas que me concentrarei.

<sup>19</sup> Segundo o autor, "Cria" é uma categoria comum entre moradores de favela e faz referência às pessoas criadas em favela. Mais que uma demarcação de territorial, "ser cria" é

selecionados para o trabalho de campo. O vocabulário apresentado por eles no decorrer da pesquisa, minuciosamente descrito pelo pesquisador com base no relato dos próprios interlocutores, acabam por se tornar categorias de análise da própria conjuntura estrutural do espaço social constituído.

O recorte simbólico e geográfico da cidade do Rio de Janeiro compreendido pelo conjunto de favelas dominado pela facção criminosa Comando Vermelho é justificada tendo em vista o envolvimento dos interlocutores do pesquisador em composições ou interpretações de músicas deliberadamente associadas à este grupo. Estes Dj's e Mc's, crias de suas comunidades, intercalam-se fornecendo informações, acompanhando e inserindo o pesquisador em um universo que não era o seu (NOVAES, 2016).

No primeiro capítulo, o pesquisador apresenta duas perspectivas diferentes para analisar os bailes funk que influenciarão, de formas particulares, a sua própria etnografia a ser realizada nestes espaços. Estas perspectivas residem na diferença entre baile de e na favela, as quais guardam intrínseca relação entre a presença das UPP's<sup>20</sup>, no primeiro caso, e a ausência destas no segundo. Sobre a relação desta política de

---

algo que confere prestígio e indica que a pessoa é familiarizada com o complexo sistema de códigos e valores imbricados em "ser favelado". (NOVAES, 2016: 26)

<sup>20</sup> Sigla que designa as Unidades de Polícia Pacificadora, instaladas em favelas do Rio de Janeiro a partir do ano de 2008 pelo então governador Sérgio Cabral.

segurança pública em todos os bailes analisados, o autor pontua que:

(...) As relações - afetivas, econômicas e hierárquicas - que permeiam os bailes de favela estão diretamente imbricadas na produção, divulgação, temática e abordagem dos proibidos. O advento das UPPs representou uma mudança significativa nas possibilidades de lazer da juventude favelada e na reprodução e divulgação pública desses funks (...) (NOVAES, 2016:26)

Os bailes em que ocorreram as etnografias, a saber: Baile da Chatuba, Baile do Mandela e Baile do Canudinho, são apresentados a partir da incontornável relação com a polícia assim como um conjunto de memórias, conversas informais e experiências particulares de interlocutores citados e não citados na pesquisa. A fim de discutir a dinâmica de realização e produção dos bailes com ênfase para as composições ligadas ao subgênero proibido, o autor instaura dialoga com conceitos como o "arrego", a "maquiagem", o "estouro" e o "baile de playboy", categorias que somente o trabalho de campo aliado à narrativa de seus interlocutores poderiam fomentar ao seu trabalho.

Ainda sobre a utilização e a importância destas elaborações dos próprios interlocutores em seu trabalho de etnografia musical, NOVAES (2016) ressalta que "tais contendas terminológicas têm

muito a dizer sobre a dinâmica dessa musicalidade e, por este motivo, recorrer a esta categoria permite que exploremos melhor suas implicações” (NOVAES, 2016: 12). Neste sentido, o terceiro capítulo irá discutir o(s) processo(s) de artistas funkeiros ligados ao proibidão que culminam em inspirações, motivações e temáticas para a composição de suas obras.

Como conclusão, o pesquisador apresenta uma série de questões que versam sobre o que denomina de “etnografia da festa”, expressão que coloca em questionamento a sua própria prática etnográfica no que se refere à sua incapacidade de relatar descritivamente ou transpor para palavras ou expressões a complexidade social, sonora e estético-musical no transcurso de seu trabalho de campo.

### **Considerações finais**

As diferentes perspectivas etnográficas discutidas neste trabalho nos permitiram formular que as situações que o pesquisador vai encontrar em campo são, por vezes, imprevisíveis. Apesar de toda a preparação teórica e procedimental realizada previamente ao campo, o pesquisador necessita estar aberto para o diálogo com a realidade que se apresentará.

A revisão de literatura, neste sentido, objetivou historicizar perspectivas etnomusicológicas que poderemos utilizar em nosso trabalho de campo, discutir conceitos que por vezes são tratados como sinônimos assim como em investigar modelos teóricos para a

abordagem em interação com os “nativos” que pretendemos dialogar.

A prática musical conhecida por funk carioca, como procuramos discutir neste trabalho em sua seção correspondente, possui uma poética e estética própria tendo em vista que, - em que pese as considerações apresentadas pelos trabalhos sobre funk que aqui analisamos assim como nossas hipóteses iniciais cultivadas a partir de entrevistas informais e de conhecimento empírico acerca do universo funk carioca -, não partiu de um ensino formal prévio estabelecido mas sim do fazer musical experimental.

Em que pese a relação comercial que este gênero possui com a Indústria Cultural a qual também procuramos discutir, acreditamos importante e preciso ressaltar que determinadas obras musicais compostas dentro deste gênero servem à fruição de um recorte específico da população do Rio de Janeiro que cria, reexiste e experiencia a Arte apesar da invisibilidade a que é relegada pelo poder público.

O nosso trabalho de campo, previsto em cronograma para ser desenvolvido entre os meses de agosto de 2017 e dezembro de 2018, agora possui uma perspectiva de produção etnográfica calcada em sólida literatura e em discussão provinda de diferentes perspectivas antropológicas e etnomusicológicas. Esperamos, portanto, possuir a sinceridade metodológica a qual MALINOWSKI (1978) se referiu em sua obra tanto quanto a percepção em realizar nossa prática etnográfica ao lado dos sujeitos da pesquisa e não subjugando-os à uma falsa

autoridade etnográfica  
hierarquicamente superior  
(ANDRADE SILVA, 2012;  
CAMBRIA, 2017, LASSITER, 2005,  
LUHNING e TUGNY, 2017).

## Referências

ABREU, Martha. Cultura Popular. Um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel.(Org.). *Ensino de História. Conceitos, Temáticas e Metodologia*. Rio de Janeiro: Faperj/Casa da Palavra, 2003, p. 83-102, p. 97.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. HORKHEIMER, Max.(org) *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1973.

ALVES, J.A. Lindgren. A Conferência de Durban contra o Racismo e a responsabilidade de todos. *Rev. bras. polít. int.*, Brasília, v. 45, n. 2, p. 198-223, Dec. 2002. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-73292002000200009&lng=en&nr\\_m=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292002000200009&lng=en&nr_m=iso)>. access on 01 Feb. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-73292002000200009>.

ANDRADE SILVA, Sinésio Jefferson. Memória musical como acontecimento: categorizando uma fala sobre o sonoro. *Música e Cultura*, vol. 7, n. 1, p. 104-119, 2012.

BARZ G.; COOLEY T. Shadows in the Field: *New perspectives for*

*fieldwork in Ethnomusicology*, 2o ed., Oxford University Press, 2008.

CAMBRIA, Vincenzo. Cenas musicais: reflexões a partir da etnomusicologia. *Música e Cultura*. Vol. 10, n. 1., 2017. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/385/214>.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, vol. 8, n.16, 1995.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 2ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DIAS, Luís Francisco FIANCO. *A ausência do trágico: a crítica da cultura em Nietzsche e Adorno*. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) (UFMG). Belo Horizonte.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. São Paulo.

GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós Studio, 1989.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, v. 46, n. 2, São Paulo, 2003.

HOCKEY, Jenny; FORSEY, Martin. Ethnography is not participant observation: reflections on the

interview as participatory qualitative research. In: *the interview: an ethnographic approach*, edited by Jonathan Skinner. New York: Berg, 2012. p. 69-87.

HOWARD, Ana. *Staging socialist femininity: gender politics and folklore performance in Serbia*, (Balkan studies library, 1). Leiden; Boston: Brill, 2011. IX, 148 str., [5] f. pril., [2] str. pril., ilustr. ISBN 978-90-04-19179-2. ISBN 90-04-19179-8. [COBISS.SI-ID [31825453](#)]

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*, vol. 39, núm. 3, setembro-dezembro, 2016, pp. 404- 411.

LUHNING, Angela/TUGNY, Rosangela P. de (org). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Edufba, 2017, p. 01-19.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. [1984]

MANOEL, Humberto. Formação da família negra: entre a reexistência e a formação educacional. In: Raphael Fontes Cloux. (Org.). *Teorias e conceitos, estado e políticas públicas, resistências e educação*. Salvador: Kawo-Kabiyesele, 2015.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. "Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem".

*Anuário Antropológico/1993*, p. 9-73, 1995

MERRIAM, Alan P. "Physical and Verbal Behavior" In: *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MIZRAHI, Mylene. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. Funk, religião e ironia no mundo de Mr. Catra. *Relig. soc.* [online]. 2007, vol.27, n.2 [cited 2017-06-28], pp.114-143. Available from: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-85872007000200006&lng=en&nr\\_m=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000200006&lng=en&nr_m=iso)>. ISSN 0100-8587. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872007000200006>, 2007.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1990.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. "Foi da festa da escola que tudo começou": funk carioca, diversidade e (in)visibilidade(s) na Licenciatura em Música. 2015. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) (CEFET-RJ). Rio de Janeiro.

NOVAES, Dennis. Funk proibido: música e poder nas favelas cariocas. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

NETTL, Bruno. *The study of*

*ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2nd ed. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

PALOMBINI, Carlos. *Entrevista concedida ao Portal JC On-line*. em agosto de 2016. Disponível em <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/08/02/entrevista-musicologo-carlos-palombini-analisa-o-funk-contemporaneo-247010.php>.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337 – 356, set./dez. 2015.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. 2007. Tese (Dourado em Teoria da Literatura) (PPGL-UFPE). Recife.

SCHAEFFER, P. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An introduction*. Londres, The MacMillan Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Por Que Cantam os Suyá: uma antropologia musical de um povo amazônico*. Edição traduzida e não autorizada para a reprodução, 2004 [1987].

\_\_\_\_\_. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, no 17, p. 238-259, 2008.

SILVA, Carlos Roberto de Moraes. O funk no paço: o funk como fator

de circulação e integração com jovens da cidade. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

TRAVASSOS, Elizabeth. A Antropologia Musical de Anthony Seeger: uma proposta para os estudos etnomusicológicos. *Revista Debates* 1, p.69-79, 1979.

URIARTE, Urpi Montoya. O que é fazer etnografia para os antropólogos. *Ponto Urbe*[Online], 11 | 2012, Online since 14 March 2014, connection on 21 June 2017. URL : <http://pontourbe.revues.org/300> ; DOI : 10.4000/pontourbe.300.

VALLADARES, Licia. Os dez mandamentos da observação participante. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online]. 2007, vol.22, n.63 [cited 2017-06-29], pp.153-155. Available from: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092007000100012&lng=en&nr m=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092007000100012&lng=en&nr m=iso)>. ISSN 1806-9053. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092007000100012>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana* [online]. 2002, vol.8, n.1 [cited 2017-06-28], pp.113-148. Available from: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132002000100005&lng=en&nr m=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100005&lng=en&nr m=iso)>. ISSN 0104-9313. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>.