

---

# ESTRUTURA, CONTEXTO E ESTRATÉGIA NA ETNOGRAFIA MUSICAL\*

**Thomas Turino\*\***

*University of Illinois at Urbana-Champaign – Estados Unidos*

**Resumo:** *O artigo discute a questão da dialética entre teoria e prática e suas implicações na representação etnográfica através de duas figuras exponenciais do pensamento contemporâneo: Pierre Bourdieu e Michel de Certeau. O autor ao apontar aos etnógrafos de música alguns dos limites da teoria da prática, apresenta sugestões para superá-los por via de um relato detalhado de uma performance musical ocorrida durante a Fiesta de la Cruz no distrito rural Aymara de Conima, sul do Peru. Ele cria uma moldura interpretativa sensível aos vários níveis de significados contextuais deste episódio, do qual também participou como músico. Como um passo adiante na representação etnomusicológica o autor propõe aos etnógrafos de música uma ação reflexiva que leve em conta o seu papel ambivalente de serem, ao mesmo tempo, críticos e participantes de sistemas sociais de dominação.*

**Palavras-chave:** *etnografia musical, representação etnomusicológica, teoria da prática.*

**Abstract:** *This article discusses the dialectic between practice and structure and its implications in ethnographic representation from the standpoint of two major contemporary thinkers: Pierre Bourdieu and Michel de Certeau. The author calls attention of music ethnographers for some of the limits of the so-called “practice theory” and advances some suggestions to overcome them in music ethnography. As an example,*

---

\* A tradução deste artigo publicado na revista *Ethnomusicology* (Copyright 1990 pelo Board of Trustees da University of Illinois) foi possível graças à permissão do seu autor e da University of Illinois Press, a quem agradecemos.

\*\*Sou grato a Steve Blum pela sua ajuda e *insights* durante todo o processo de elaboração deste artigo, assim como a Jim Robbins e Larry Crook pelos seus comentários a uma versão preliminar do mesmo. A pesquisa empreendida em Conima, Peru foi financiada por uma bolsa da Fulbright, a quem agradeço imensamente.

*the author gives a detailed account of a music performance held during the Fiesta de la Cruz, in the rural Aymara district of Conima, southern Peru. Here, he sets an interpretative frame sensitive to several layers of contextual meanings for this single episode in which he, too, participated as a musician. As a step further in ethnomusicological representation, he calls for a reflexive action in which music ethnographers should consider their ambivalent role as both participants and critics of social domination systems.*

**Keywords:** *ethnomusicological representation, musical ethnography, practice theory.*

## Introdução

Uma das principais preocupações das ciências sociais nos anos oitenta tem sido a de equacionar o relato da dialética entre as determinações sociais<sup>1</sup> – pensadas como estruturas – e as práticas dos indivíduos, que ao mesmo tempo constituem as estruturas e são por elas determinadas.<sup>2</sup> Incluem-se nesta preocupação a dialética entre “teoria” e prática – ambas visões internalizadas do mundo que influenciam a prática individual, e as teorias sobre a relação entre as disposições internalizadas e a ação que, às vezes, são deduzidas das práticas de observação.

Em um certo sentido, expandindo a noção do dilema linguocêntrico de Charles Seeger para todas as esferas do discurso não-linguístico e da ação, os novos “teóricos da prática” enfatizaram outra vez os perigos de uma excessiva ênfase acadêmica na estrutura, nas regras, bem como na reificação da vida de outros indivíduos através de objetificação “científica”, na linguagem e na escrita. Em alguns casos, a “codificação” científica e a tipologização da prática é como o famoso Zen koan sobre o homem que “ao apontar para a lua, toma o seu dedo como se ela fosse”. Em um nível mais profundo, entretanto, a representação etnográfica das práticas de outras pessoas reforça *uma certa maneira de conhecer*, e faz parte de um processo mais amplo de afirmação de categorias sociais ocidentais politicamente situadas: um processo que tem

---

<sup>1</sup> Como indicarei mais adiante no texto, o conceito de *determinações* deve ser reformulado para poder abarcar uma série de parâmetros que definem as motivações específicas e os cerceamentos dos atores, ao invés de seguir um sentido unilinear de uma determinação específica gerando categoricamente um resultado específico (i.e., “se A, então B”).

<sup>2</sup> Sherry B. Ortner (1984) trata especificamente do renovado interesse nesta questão teórica no seu artigo “Theory in anthropology since the sixties”.

ramificações políticas no contexto de situações globais de dominação. Esta questão explica a emergência da assim chamada “teoria da prática” como uma resposta à atual crise de representação etnográfica, tópico ao qual retornaremos mais tarde.

Neste artigo, trato de considerar o valor da “teoria da prática”, assim como os seus aspectos mais problemáticos para os etnógrafos de expressões musicais, tomando como ponto de partida a obra de dois teóricos proeminentes, Pierre Bourdieu e Michel de Certeau. Como os conceitos de *doxa*, *ortodoxia* e *heterodoxia* utilizados por Bourdieu (1977, p. 159) sugerem, a natureza da dialética prática-estrutura irá variar de acordo com o contexto etnográfico específico, impedindo uma teorização *a priori* de como o seu equilíbrio deveria ser tratado no ato de representação. Isto quer dizer que a relativa variabilidade da prática individual e a natureza e severidade das determinações sociais irão diferir de um contexto para outro, influenciando como o equilíbrio entre elas deverá ser relatado. A noção de contexto, porém, nem é dada, nem é uma realidade que de algum modo reside fora do ato de construção do pesquisador. Em relação ao entendimento e ao relato da dialética prática-estrutura, gostaria de dar maior atenção à uma noção metafórica de *contexto*, que defino como uma série de anéis concêntricos em constante expansão, com vias que cruzam e conectam este anéis.

## Bourdieu e De Certeau

Em *Outline of a Theory of Practice*, Bourdieu (1977) desenvolve o seu conceito-chave de *habitus* como um princípio mediador entre prática individual e o que ele chama de “estruturas objetivas”. O conceito de *habitus* refere-se às maneiras de ser do senso-comum e às percepções do mundo internalizadas, que servem de base para as práticas individuais e de grupo. No processo básico de socialização, o *habitus* é formado (na “cabeça” dos atores) em resposta às condições externas da vida do indivíduo, e às chances de sua vida. No entanto, o *habitus* opera em uma relação dialética com as condições externas em razão de que as práticas que ele gera são externalizadas em formas e comportamento que uma vez mais tornam-se parte das “condições objetivas” e assim reciprocamente tornam-se modelos formatadores das disposições internalizadas. Embora muitos outros autores tenham trabalhado em bases similares, a maneira como Bourdieu re-expõe o problema é importante

porque apresenta uma formulação que tenta vencer a excessiva rigidez das dualidades tipo “base e superestrutura”, “*langue/parole*”, essencialismo e relativismo”, o “indivíduo na sociedade e a sociedade no indivíduo” e finalmente, “estrutura e prática”.

O conceito de *habitus* intenta tanto clarificar as homologias, ou iconicidade, entre formas e práticas entre pessoas que compartilham uma relação similar com as condições objetivas, i.e., classes sociais e grupos, quanto ajuda na conceituação da coerência entre práticas musicais e atividades em outros domínios. Mais importante ainda, aponta porque a música não é só socialmente estruturada, mas ademais, como a sociedade é em parte estruturada musicalmente, uma vez que a atividade musical compreende um importante domínio público através do qual as disposições internas são externalizadas (Turino, 1989, p. 29).

A noção de *habitus* também esclarece a geração de práticas para as quais nenhum discurso explanatório é necessário ou se faz provavelmente presente porque, para Bourdieu, as coisas do *habitus* “não precisam ser ditas”, pelo menos em situações um tanto homogêneas em que são mínimas as visões de mundo concorrentes. Esta idéia é importante pelo menos para questionar a ênfase atual na Etnomusicologia, da “descoberta” de verbalizações a respeito de teorias musicais nativas. Bourdieu caracteriza a elicitação de sistemas de regras a partir dos informantes nativos, e penso que em muitos casos acertadamente, como fadadas a levar à construção de um relato artificial porque, se não faz parte do discurso normal das pessoas, o sistema de regras assim abstraídas precisa ser criado por verbalizações duplamente atípicas junto a alguém estranho [o pesquisador] que, muitas vezes, já está implicado em relações assimétricas de poder. Bourdieu (1977, p. 19) prossegue dizendo que as “teorias nativas são perigosas não tanto pelo fato de que elas induzem a pesquisa a explicações ilusórias, quanto porque elas trazem um reforço supérfluo para a tendência intelectualista inerente à abordagem objetivista das práticas”. Em outras palavras, esta abordagem privilegia uma certa maneira de conhecer típica da sociedade ocidental e da academia, como também dá primazia ao código lingüístico, o qual por si mesmo constitui uma atitude culturalmente específica. Como diz Bourdieu (1977, p. 165), “a teoria do conhecimento é uma dimensão da teoria política uma vez que o poder especificamente simbólico de impor os princípios de construção da realidade – em particular da realidade social – é uma dimensão fundamental do poder político”.

Embora a formulação de Bourdieu ofereça um ponto de partida para pensar-se as práticas culturais e a sua coerência nas classes e grupos sociais, a posição do autor, especificamente tal como demonstrada no seu *Distinction* (Bourdieu, 1984), parece sobre-relevada: útil em um nível genérico, mas uniforme demais para lidar com a diferença e as contradições entre os indivíduos e destes para consigo mesmos. A idéia de *habitus* oferece paralelos com a de *habit* de Peirce (ver Daniel, 1984) e com o *senso comum* de Gramsci. Contudo, Gramsci (1971, p. 324) enfatiza de forma realista que os indivíduos são “estranhamente compostos”; internalizaram disposições e visões de mundo contendo de forma sobreposta e, algumas vezes contraditória, estratos do pensamento passado, presente, e indícios de pensamento futuro. Ele não descarta as idéias de “vontade coletiva” e visão de mundo coletiva, mas vê a sua existência em termos de fluxo e refluxo, em movimentos e momentos historicamente específicos.

Tal como Bourdieu, Gramsci também caracteriza freqüentemente o “senso comum” como não sendo elaborado, e alguns autores sentem-se incomodados pela implicação de que os fundamentos internalizados para as práticas cotidianas tornam-se assim relegados ao nível inconsciente. Por exemplo, Comaroff (1985, p. 5) observa que o conceito de *habitus*

nos leva para o domínio do significado implícito de tal modo que o papel da consciência é quase totalmente eclipsado. No seu esforço por corrigir aquilo que ele percebe como um desvio subjetivista em visões prevalentes acerca da prática humana, Bourdieu vai tão longe na direção oposta que seus atores parecem fadados a reproduzir seu mundo sem se dar conta, sem as suas contradições imprimirem nenhuma marca em suas consciências – pelo menos até que uma crise (na forma de contato cultural ou da emergência de uma divisão de classe) inicie um processo de luta aberta.

Embora esta cautela deva ser levada seriamente em consideração no que diz respeito a Bourdieu (1977, p. 79), o caráter de não-dito, de domínio do incontestável encontrado no *habitus* e no *senso comum* não tem necessariamente que implicar em falta de consciência – especialmente se, neste caso, as atitudes linguocêntricas podem ser postas de lado – pois pode simplesmente sugerir um tipo diferente de consciência e articulação.

Finalmente, dado seu estridente ataque contra o estruturalismo e os construídos acadêmicos em *Outline of a theory of practice*, parece estranho que

Bourdieu desenvolva um conceito como o de *habitus* (o sistema internalizado de “estruturas estruturadas e estruturantes”)<sup>3</sup> que claramente o expõe ao mesmo tipo de imputação por parte de Michel de Certeau. De Certeau, ao tentar evitar a tendência acadêmica de enfatizar as estruturas como uma reificação e um modo de domar a fluidez da prática nos textos acadêmicos, focaliza no seu livro, *The practice of everyday life* (De Certeau, 1984, p. xix), no que ele chama de táticas. De Certeau desenvolve o conceito de *estratégias* como sendo ações baseadas em instituição, lugar e poder, enquanto que as *táticas* são os recursos não-institucionalizados do fraco, dependentes de um certo calculismo e não de poder. As táticas podem ser definidas como golpes súbitos, truques de esperteza, tais como observamos nas “estratégias de marketing” e “táticas de consumidores”, “pesquisa de estratégias” e “táticas de informante”.

A ênfase de De Certeau nas táticas ajuda a contrabalançar aquilo que ele considera como a concepção excessiva do estruturado em Bourdieu, ou seja, a natureza inconsciente da prática individual. Não obstante, as táticas são executadas como uma resposta às condições externas, uma maneira de “fazer acontecer”; assim a abordagem de De Certeau não escapa da noção de sistema e de estrutura social, do mesmo modo que os sistemas de poder social são centrais para a sua definição de táticas. Além do mais, conforme comentário de Jim Robbins a uma versão anterior deste texto, a distinção mesmo que De Certeau faz entre *táticas* e *estratégia* é insustentável por que está baseada em uma noção essencialista de posição de classe e poder. Robbins sugere que a distinção pode ser melhor reformulada de acordo com a relativa eficácia de uma dada ação, do que de acordo com quem a realiza.<sup>4</sup> Minha objeção à visão de De Certeau é a de que ele parece projetar infinita criatividade e variabilidade na esfera da prática cotidiana, quando penso que em muitos casos as pessoas são um tanto conformistas, e a natureza das variações tende a ser um tanto sutil (Gramsci, 1971, p. 324). As variações não são menos importantes por causa disto, mas torna-se uma questão de qual nível o etnógrafo está buscando descrever.

---

<sup>3</sup> Esta é uma paráfrase das palavras exatas de Bourdieu (1977, p. 72) em relação ao *habitus*: “estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes”.

<sup>4</sup> Como observou Robbins, as corporações também podem lançar mão episódicamente de “jogos de esperteza” para alcançar algum objetivo tal como os membros da classe trabalhadora. Acrescentaria, que de forma reversa os membros das classes baixas podem planejar a longo prazo estratégias de aposentadoria, por exemplo, que resultam concretamente em um futuro seguro.

Nem o ponto de vista de Bourdieu, nem o de De Certeau são suficientes por si sós, embora eles se retroalimentem de maneira proveitosa; considerados em conjunto, delineiam alguns parâmetros e abordagens importantes para o tratamento da dialética prática-estrutura. O que parece especialmente importante em tudo isto para os etnógrafos de música, é o questionamento explícito da construção das realidades de outras pessoas em uma forma excessivamente sistematizada em nossos textos: concedendo primazia ao que pode ser dito ou mostrado ao invés de lidar com a variabilidade e fluidez de práticas concretas. Refletindo sobre o meu próprio trabalho com os camponeses de fala Aymara no sul do Peru, surpreendeu-me que muitas vezes o meu entendimento acerca de “o sistema” aconteceu pela via de incidentes envolvendo práticas individualizadas e eventos que pareciam romper todas as “regras”. No ato de relatar também deixamos de lado, com frequência, estes momentos especiais tão reveladores. Como uma ilustração do que estou a dizer, é que apresento o episódio a seguir.

### *A Fiesta de La Cruz em Conima, 1986*

No ano de 1986, a Fiesta de la Cruz (realizada a cada ano no dia 3 de maio) foi particularmente reduzida no distrito rural Aymara de Conima, no sul do Peru. Em anos recentes tornou-se comum para a comunidade de Huata, localizada neste distrito, executar a dança *imillani* (uma dança que marca a maioridade das meninas) acompanhada por flautas de pan, assim como para os vários conjuntos da comunidade de Checasaya acompanharem a dança *achachk'umu*<sup>5</sup> com *pitus* (flautas de cana transversas). Anteriormente, era a comunidade de Japisi que na festa tocava as *chokelas* (flautas de cana verticais), mas esta tradição efetivamente deixou de existir. Em 1986, somente um único e paramentado conjunto *achachk'umu* de Checasaya executou a referida dança.

Em maio de 1986, o distrito estava praticamente despovoado. A maioria dos habitantes que tinham plantações a uma distância de umas oitos horas das ondulações ao leste dos Andes, ou muitos daqueles que tinham migrado para as

---

<sup>5</sup> Espécie de dança dramática protagonizada por figuras caracterizadas de forma grotesca como homens velhos e corcundas. Ver detalhes sobre esta dança e a Fiesta de la Cruz no estudo de Turino, *Moving away from silence. music of the Peruvian Altiplano and the experience of urban migration*, University of Chicago Press, 1993. (N. de T.).

idades, não fizeram a viagem de retorno para a Fiesta. Até mesmo o conjunto de Checasaya tinha poucos dançarinos e músicos para executar o *achachk'umu* e, de forma atípica, pessoas de outras comunidades foram convidadas a participar, quando geralmente os conjuntos de música e dança no distrito de Conima são oriundos da própria comunidade. Como havia ido à festa com dois amigos de Sulcata, a comunidade à qual eu estava ligado, recebi permissão para tocar com os músicos de *pitu* (flauta de cana transversa) de Checasaya.

A festa era modesta em termos de comida, coca e bebidas. Para agravar a situação, o festeiro não tinha comprado um jogo de flautas novas, requisito ideal para assegurar a adequada afinação do grupo. Sendo assim, tivemos que tocar com os instrumentos que trazíamos conosco. Enquanto os homens de Checasaya tocavam a *ankuta*, flauta de tamanho médio afinada uma quinta acima da grande *tayka* e uma quarta abaixo das pequenas flautas *suli*,<sup>6</sup> dois homens de uma outra comunidade chegaram um pouco mais tarde com as *ankutas* afinadas uma quarta acima das *taykas*. Quando eles se juntaram ao grupo, colocaram-se propositalmente de pé no lado oposto do círculo em que estavam as outras três *ankutas*, tocando abaixo delas uma segunda paralela e dissonante.

O conjunto soava terrível. A afinação do grupo tinha sido um tanto imprecisa antes disso, mas com a adição da linha melódica de segunda paralela a nossa performance escapou dos limites de aceitação dos padrões Conimeño. Eu mesmo, que estava com uma *ankuta*, não sabia mais qual linha melódica tocar. Minha *pitu*, como aquelas dos recém chegados, estava afinada uma quarta acima das *taykas*. Como os outros dois homens que tinham as mesmas flautas que eu não tinham chegado até o final da manhã, decidi ensaiar outros dedilhados diferentes, de modo que pudesse tocar uma quinta paralela acima das *taykas* com as *ankutas* de Checasaya. Ao juntaram-se ao grupo, os retardatários não fizeram a mesma adaptação. Quando descobriram que a minha flauta estava afinada como a deles, discretamente fizeram com que eu viesse parar ao seu lado no círculo e tocasse junto com eles. Durante algum tempo, fiquei indo e vindo entre os dois grupos de *ankutas*, até que finalmente peguei emprestada uma *tayka* para que eu não precisasse mais me concentrar na linha melódica da *ankuta*.

Durante o intervalo, perguntei, em particular, a diversos músicos o que achavam deste grave problema de afinação. Para minha surpresa, não

---

<sup>6</sup> O autor se refere aqui ao conjunto instrumental formado por flautas de registro médio – *ankutas*, flautas de registro grave – *taykas* e flautas de registro agudo, *suli*. (N. de T.).

esboçaram nenhuma admiração e afirmaram de forma categórica que não *havia* nenhum problema. Continuei, discretamente, a inquirir outros músicos do grupo: “por acaso, aquelas *ankutas* não estão com a afinação diferente das outras?” Todos foram unânimes em me dizer que as *ankutas* estavam perfeitamente afinadas. Assim, não existia o reconhecimento do problema e eu parecia ser a única pessoa a me preocupar com isto.

A minha perturbação era grande porque este incidente ocorreu quase ao final da minha pesquisa. A esta altura já achava que entendia os parâmetros sociais e estéticos da performance musical Conimeña. Sabia que tocar a música era uma questão um tanto *ad hoc*, porém também sabia, por ter acompanhado longas discussões entre músicos locais, que a afinação e a condução das vozes nos conjuntos era muito importante. Sabia que as *ankutas*, dependendo da comunidade, eram afinadas uma quarta ou uma quinta acima das *taykas*. Sabia também que geralmente só as pessoas da mesma comunidade tocavam juntas e assim os graves problemas de condução das vozes tal qual este, estavam fora de questão; mas aqui havia pessoas de uma outra localidade rompendo esta regra.

Quando a Festa da Cruz terminou, os participantes passaram a comentar privadamente que a performance musical tinha sido horrível. Por que então haviam negado de forma total o problema durante a execução? Por que o festeiro não comprou um novo jogo de flautas afinadas como era de costume? Por que as pessoas de outras comunidades foram autorizadas a participar do conjunto local?

As respostas a estas questões são óbvias se considerarmos o estilo social e as condições de mudança em Conima. A tremenda migração do distrito havia reduzido em muito o número dos executantes, como também o daqueles financeiramente capazes de assumir satisfatoriamente o papel de patronos da festa. Como existe flexibilidade entre as pessoas, estas operam da melhor maneira possível face às novas condições e restrições. Uma performance com um grupo comunitário misto é melhor do que não haver nenhuma performance, e o patrono da festa, dada as suas possibilidades econômicas, fez o melhor que pôde. Apesar do acontecido durante a festa, o comportamento musical e social dos tocadores de *pitu* foi totalmente coerente com as maneiras pelas quais os conimeños se comportam em interações sociais.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Que o conjunto incluía indivíduos de fora de Checasaya e mesmo assim operava de acordo com o estilo social intra-grupo, somente reforça a natureza situacionalmente definida de toda formação de identidade. Já que estavam tocando juntos, agiam como se fossem da mesma aldeia: o próprio contexto da performance musical é índice da idéia de comunidade.

Que todo mundo estava consciente do problema da condução das vozes [entre as diferentes flautas] é fato indicado pela separação dos executantes de *ankuta* em dois grupos posicionados em lados opostos do círculo de performance, como também pelos comentários pessoais depois da performance. Entretanto, quando os homens com as *ankutas* discordantes [em afinação] juntaram-se a performance, ninguém pôde lhes dizer para não tocar, ou sugerir que usassem outras flautas, ou mesmo chamar-lhes a atenção para o fato de que havia um problema de afinação. Esta é simplesmente a maneira pela qual os Aymara mais velhos de Conima geralmente se comportam. Devido a um ethos de igualdade, unidade comunitária e evitação de conflito, os aymarenses geralmente não chamam atenção de outros em público, muito menos corrigem-nos ou criticam-nos. Em geral, a conformidade social – não chamar atenção sobre si mesmo – é marcante em Conima e, como eu sugeri em outro trabalho (1989), acesso igual à participação recebe maior prioridade que alcançar os ideais estéticos da performance musical. De que outra forma, senão esta, deveria se comportar um *hak'e*, um ser humano socializado?<sup>8</sup>

## Contexto e estruturas

Nesta festa, a noção da natureza estruturada das relações sociais decorrente das disposições internalizadas, emerge de forma fundamental. Em resposta a esse nível de estrutura as táticas estavam também envolvidas, por exemplo, no ato dos executantes das *ankutas* dissonantes de mover-me para tocar com eles de modo a reforçar a sua participação no conjunto. Esta manobra competitiva opunha-se ao estilo usual cooperativo de interação pública na comunidade, e em termos do comportamento geral na festa, parecia constituir-se em uma exceção.<sup>9</sup>

A questão mais ampla neste contexto é: ao relatar este tipo de evento, como deveríamos entender e circunscrever *contexto*, *estrutura* e *táticas*?

<sup>8</sup> Tem sido observado com frequência para sociedades igualitárias de pequena escala e sociedades camponesas que as pessoas não querem aparecer por medo de criar ciúmes e conflito numa situação onde elas precisam viver juntas com muita proximidade e precisam contar com cada uma para ajuda, em última instância, para a sobrevivência. Este parece ser o caso em Conima (ver Kisliuk, 1989, p. 3).

<sup>9</sup> E ademais, os homens *eram* de uma comunidade diferente. Assim, embora todos no conjunto operassem de acordo com o estilo social intra-grupo pode ter havido alguma tensão residual por causa do espírito tipicamente competitivo que caracteriza as relações inter-comunidades em Conima.

Quando escrevemos nossos relatórios, construímos nossos limites para o contexto até o ponto do tempo específico, do local e dos participantes, bem como construímos as estruturas ao nível do hábito ou da convenção cultural. Mas quais seriam os contextos mais amplos e as estruturas direcionantes do desencadeamento único *deste* evento?

Já mencionei o despovoamento do distrito e a migração como causa de uma falta de patronos financeiramente capazes de assumir seu encargo e da falta de um número suficiente de executantes. Embora não tenha tempo de desenvolver este tópico neste momento, em um relato etnográfico mais extenso (Turino, 1987, 1988, [s.d.]), o contexto e as estruturas que afetam a *Fiesta* teriam que ser traçados pelo menos ao tempo do presidente Leguia e sua política de inserção ampliada do Peru nas relações capitalistas internacionais durante a década de 20, e das reformas econômicas e educacionais do presidente Juan Velasco iniciadas em 1969 que, junto com o crescimento da população e uma diminuição da terra, propulsionaram a imigração. De acordo com o próprio Velasco, as necessidades do capital nacional de integrar os andinos como força de trabalho e consumidores – mais relações seculares de dominação da população indígena – são fundamentais para compor esse nível estrutural/contextual.

Partindo daí, o próximo anel concêntrico de contexto e determinações nos leva para as principais contradições do capitalismo e as conseqüentes estratégias das instituições nos países centrais, que orientam a natureza de suas relações imperialistas em lugares como o Peru.<sup>10</sup> Por exemplo, neste nível, o contexto inclui as situações concretas que tornaram atrativo para os banqueiros internacionais emprestar dinheiro ao Peru e para o capital internacional lá investir, conjuntamente com as necessidades do estado peruano de tomar empréstimos, mais a percepção, entre certas facções da elite peruana, do desejo de relações capitalistas. Estas situações, por outro lado, geraram reformas assimilacionistas no plano educacional e econômico por parte do Estado, que diretamente afetaram os andinos rurais.

---

<sup>10</sup> Por exemplo, tais contradições englobam a necessidade dos capitalistas por recursos baratos e mão de obra para competir efetivamente (e continuar no jogo do sistema) em conjunção com a necessidade de criar um pool expandido de consumidores para sustentar o sempre crescente nível de produção, condição necessária para manter-se no sistema. Torna-se impossível criar consumidores se os salários são baixos. Uma alternativa é aumentar os salários em casa e explorar a força de trabalho e os recursos no exterior, como também criar alguns consumidores pelo menos entre as elites da periferia.

Apesar da superficialidade do relato ora apresentado, a questão é que cada ato histórico apresenta-se “unificado de forma diversa” através de estratos múltiplos de determinação, de modo que para abordar a complexidade histórica concreta de uma prática ou evento, precisamos reconstruir as determinações que a constituem.<sup>11</sup> Para tanto, a noção de *contexto* precisa ser alargada, não por esquemas acadêmicos abstratos, mas no que diz respeito a *relações sociais vividas* em momentos históricos particulares que estão ligados a contextos ainda mais amplos no tempo e espaço. Na mesma linha, a idéia das *determinações* precisa ser reformulada como um repertório de contenções e motivações historicamente específicas que dirigem a ação e que de forma alguma constituem algo unilinear ou que demande uma resolução específica.

Assim, o passo subsequente em relação ao contexto nos leva à análise dos caminhos que cruzam os vários anéis concêntricos – e.g. Conima, o Estado peruano, relações capitalistas internacionais – e como eles se articulam. Podemos aí nos mover em qualquer direção, desde as estratégias econômicas nos países centrais até às táticas dos *performers* Conimeños que são informadas pelas disposições internalizadas dos atores. A conjuntura específica resulta, surpreendentemente neste caso, em uma performance extremamente dissonante e atípica das flautas. Se a aplicação de todo este aparato analítico a uma apresentação de flauta parece um tanto quanto matar uma mosca com um canhão, peço que se considere que dentro de poucos anos a Fiesta de la Cruz e a música *pitu* terá provavelmente desaparecido em Conima exatamente como a música *chokela* e tantas outras tradições conimeñas já desapareceram por causa da migração e do contato crescente com a sociedade nacional. Todo um modo de vida que está aqui em jogo, é muito mais importante do que aparenta ser.

## A prática da representação etnomusicológica

Se através dos estudos das políticas de produção cultural e musical – com o suporte de conceitos como o de *habitus* – acredita-se que o direcionamento do imaginário social seja uma dimensão crucial das lutas políticas e ideológicas, então deve-se admitir que nossa própria prática acadêmica está implicada

---

<sup>11</sup> Esta é uma paráfrase de uma afirmação feita por Stuart Hall (1974, p. 149) em “Marx’s notes on method: a ‘reading’ of the 1857 introduction”.

nessas lutas. Dada a autoridade do pensamento ocidental em boa parte do mundo contemporâneo, nossos produtos acadêmicos e *seu estilo de produção*, tornam-se parte da eficácia das imagens exportadas na competição por definir visões de mundo, tanto quanto é evidente que sistemas de controle ideológico e político – a mídia, as escolas, as relações capitalistas, exércitos e dinheiro – estão afetando um círculo cada vez mais amplo de pessoas que anteriormente se diferenciavam em termos culturais.

E notório, por exemplo, que por toda a América Latina passou-se a aceitar as rubricas diminutivas e classistas de nosso discurso – o “folk” e o folclore – para definir quem são eles e o que fazem vis-à-vis as elites, na sua busca de respeitabilidade, tal como aconteceu entre os que aceitaram os contextos de performance ocidental como o teatro, o palco, o estúdio de gravação como uma espécie de teste de fogo de sua legitimidade.<sup>12</sup> Desde uma certa perspectiva, as práticas musicais não-replicáveis e não-sistematizáveis obstruem a acumulação de capital econômico para a indústria musical e para o capital educacional na academia, tornando-se assim classificadas como “dejeito”.

Reforçamos esta mensagem pelo nosso próprio modo de operar – um *modus operandi* baseado em nossa calada visão do “natural” – onde quer que andemos. Sei que eu e, provavelmente muitos de nós, sentir-se-iam inconsoláveis voltando do trabalho de campo sem produtos concretos, que pelo menos para as nossas vidas profissionais, fazem parte desta experiência. Mais e mais aqueles que constituem nossos textos também estão começando a sentir a mesma coisa. Por exemplo, um grupo local de músicos Totonaco e Purépecha que até há pouco representavam tradições do México que não eram profissionalizadas, nem subiam ao palco, chamaram minha atenção quanto à sua adequação como “informantes” pelo fato de que eles tinham L.P.s, diplomas e prêmios recebidos em competições e concertos. A força da valorização do produto musical, uma reificação que sugiro aqui acompanha a incorporação de pessoas anteriormente diferenciadas no pensamento das nações ocidentais, está se tornando cada vez mais proeminente. Nesta linha de raciocínio podemos indagar: seria a nossa ênfase na *produção* de documentos somente um

---

<sup>12</sup> Kubik (1981, p. 101) observa, por exemplo, que na África Oriental “qualquer pessoa que nunca tenha gravado um disco, vale nada, mesmo que esteja tocando melhor do que qualquer grupo estabelecido. Os discos [...] tornaram-se uma espécie de certificado de validade.”

exemplo a mais do modelo de produção exportado como o inevitável modo de ser no futuro?

Por causa de quem somos e do que fazemos, enfatizamos o *que pode ser dito*, gravado, ou concretamente mostrado (produzido) excluindo-se os multifários significados escondidos, as ambigüidades inerentes da prática cultural e *as diferentes maneiras de conhecer*. Assim, nas escolas peruanas, as crianças andinas são ensinadas que a sua música tem cinco notas, seguindo o livro do casal D'Harcourt, publicado em 1925 (D'Harcourt; D'Harcourt, 1925), e não que as performances da dança *Achachk'umu* funde diversas imagens de divindades montanhesas, espoliadores espanhóis, animais e aspectos do grotesco, cômico e divino. Elas são ensinadas a *pensar* uma seqüência linear de sons, ao invés de, como na dança, que a visão de mundo andina enfatiza uma complexa fusão de aspectos antagônicos, similares, complementares e contrastantes que não podem ser reduzidos a um diagrama estruturalista de oposições, da mesma forma que não poderiam, em verdade, ser captados em palavras ou em partituras. Contudo, é o nosso estilo de discurso que entra para as escolas do mundo todo. De fato, a *educação* está se tornando um sinônimo de “educação ocidental” em muitos lugares, como se não houvesse aprendizado antes da chegada do homem branco, ou em outras palavras, como se houvesse só um único modo legítimo de conhecer.

A teoria da prática é uma resposta para essas questões subjacentes à atual “crise da representação etnográfica”. A dialética entre prática e estruturas no nosso próprio trabalho se assemelha à mesma dialética na vida cotidiana dos dominados que têm que lidar com os embaraços impostos pelos sistemas de controle do imperialismo que não cessam de expandir-se. A teoria da prática, e a ênfase de De Certeau nas táticas dos sujeitos dominados, são elas mesmas táticas de salvamento do projeto etnográfico no nosso confronto com sistemas de poder aos quais nos opomos intelectualmente ao mesmo tempo que estamos neles implicados, combinando assim uma posição de dominado e de dominante.

Tal como outras táticas acadêmicas da década – incluindo “dar voz ao sujeito” no relato dialógico, a reflexividade, e um crescente esforço em tornar o texto acadêmico mais consistente com a natureza do objeto de estudo – o foco em práticas cotidianas não pode confrontar totalmente os problemas mais profundos envolvidos no nosso dilema. Na pior das hipóteses, uma teoria da prática vulgarizada poderia nos levar de volta para uma ênfase no indivíduo ou grupo excepcional, fora do seu contexto, e à produção de formas

concebidas fora dos sistemas de poder social; um velho e conhecido problema na musicologia tradicional.

De Certeau enfatiza que as táticas são uma forma de “fazer acontecer”, e “dar um jeito”, sem que se possa capitalizá-las. Logo, tal como as ações dos tocadores das *ankutas* discordantes que me moveram para o seu lado no círculo, e como na performance da própria Fiesta de la Cruz, as táticas são uma ação de anteparo contra a onda maior de padrões gerados fundamentalmente pelo sistema de dominação cultural. Por definição, as táticas não têm o poder de vencer, e isto inclui as táticas usadas para legitimar a etnografia.

Tenho muita admiração pelos principais argumentos da teoria da prática. Aceito a crítica da excessiva reificação e objectivação dos nossos textos etnográficos, como também a sugestão de que devemos aumentar o foco e relatar as táticas e práticas concretas dos outros nestes textos, mas parece mais importante como uma *estratégia* institucional que realmente possamos expandir nossa investigação do contexto e das estruturas de dominação para anéis concêntricos cada vez mais amplos, que, ao final das contas, deverão também incluir nossa própria posição e nossas práticas. Consistente com as preocupações da teoria da prática, a atenção para os círculos concêntricos mais amplos de contexto enfatiza momentos diversamente unificados e historicamente constituídos de relações sociais vividas. É através deste tipo de trabalho que estaremos mais capacitados a analisar as motivações e impedimentos que afetam as práticas cotidianas, tanto nossas quanto daqueles com quem trabalhamos. Podemos até mesmo começar com uma análise dos contextos para a nossa produção cultural e visão do “natural” em dois níveis distintos: como membros relativamente privilegiados de uma sociedade capitalista e como um grupo profissional específico. Minha esperança é que tais esforços irão potencialmente nos levar a alargar as brechas de nosso próprio e de outros discursos dominantes que são parte de sistemas de dominação, tanto em casa como fora.

Traduzido do inglês por Maria Elizabeth Lucas.

## Referências

BOURDIEU, P. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

- BOURDIEU, P. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- COMAROFF, J. *Body of power, spirit of resistance: the culture and history of a South African people*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- DANIEL, E. V. *Fluid signs: being a person the Tamil way*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- DE CERTEAU, M. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- D'HARCOURT, R.; D'HARCOURT, M. *La musique des Incas et ses survivances*. Paris: Lib. Orientaliste Paul Geuthner, 1925.
- GRAMSCI, A. *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. New York: International Publishers, 1971.
- HALL, S. Marx's notes on method: a 'reading' of the 1857 Introduction. *Working Papers in Cultural Studies*, n. 6, p. 132-169, 1974.
- KISLIUK, M. *The ensemble singing and dancing of Biaka Pygmies and the question of egalitarianism*. Trabalho apresentado no 34th Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology, Boston, Ma, 1989.
- KUBIK, G. Neo-traditional popular music in East Africa since 1945. *Popular Music*, n. 1, p. 83-104, 1981.
- ORTNER, S. B. Theory in anthropology since the sixties. *Comparative Studies in Society and History*, v. 26, n. 1, p. 126-166, 1984.
- TURINO, T. *Power relations, identity and musical choice: music in a peruvian Altiplano village and among its migrants in the metropolis*. Tese (Doutorado)–University of Texas, Austin, 1987.
- TURINO, T. The music of Andean migrants in Lima, Peru: demographics, social power, and style. *Latin American Music Review*, v. 9, n. 2, p. 127-149, 1988.
- TURINO, T. The coherence of social style and musical creation among the Aymara in Southern Peru. *Ethnomusicology*, v. 33, n. 1, p. 1-30, 1989.
- TURINO, T. *The state and Andean musical production in Peru*. Ms. [s.d.].