
A VOZ DOS QUILOMBOS: NA SENDA DAS VOCALIDADES AFRO-BRASILEIRAS*

Paula Cristina Vilas

*Universidade Federal da Bahia** – Brasil*

Resumo: *Este artigo apresenta uma reflexão sobre a vocalidade nas performances culturais tradicionais. A pesquisa começou a partir do trabalho de campo desde 1998 a 2003 na comunidade quilombola de Pombal (GO). O ponto de partida é o conceito de vocalidade formulado por Zumthor, que acrescenta à oralidade a dimensão “in-corporada” do vocal na produção histórico-social. O conceito de performance enquanto categoria analítica é transversal ao trabalho de campo, ao fazer local e ao resultado da pesquisa e devolução à comunidade com a realização de uma peça teatral. A clássica formulação de Austin habilita o estudo de aspectos fonemáticos e tímbricos como significados, no campo da “estética da opacidade” apontado por J. J. Carvalho. A vocalidade local será considerada no campo das vocalidades afro-brasileiras, na especial contingência do processo de reconhecimento de Pombal como “quilombo” pelo Estado, surgido no bojo do vínculo estabelecido com a comunidade ao longo da pesquisa.*

Palavras-chave: *cultura negra, performance, quilombo, vocalidades tradicionais.*

Abstract: *This article presents a reflection on the vocolity in traditional cultural performances. The research begun with a fieldwork from 1998 to 2003 in the Maroons Community of Pombal, State of Goias, Brazil. The starting point is the concept of vocolity as formulated by Zumthor, embracing orality and an “en-bodied” vocal dimension. The concept of performance as an analytical category, cuts across the fieldwork, the local making, and the result of this research with the accomplishment of a play as a retribution to the community. The classic formulation of Austin enables the study of phonematic and sound aspects as meanings, within an “Aesthetics of*

* Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Abet), em Salvador, em novembro de 2004. Agradeço à professora doutora Maria Elizabeth Lucas por seu estímulo para a publicação.

** Doutoranda em Artes Cênicas.

Opacity” as pointed by J. J. Carvalho. The local vocality will be considered in the field of Afro-Brazilian vocalities, in the special contingent process of the Brazilian State recognizing Pombal as a “Quilombo”, arisen in the salience of the ties established with the community along the research.

Keywords: *black culture, performance, quilombo (Brazilian maroons), traditional vocalities.*

O presente artigo se embasa em pesquisa¹ focalizada na vocalidade das performances culturais tradicionais das festas de santo e folias,² para a qual desenvolvi trabalho de campo na comunidade negra rural, remanescente de quilombo, Pombal, no Estado de Goiás (município de Santa Rita do Novo Destino, distante aproximadamente 200 km de Brasília), no período de 1998 a 2003.³ O calendário de festas da comunidade de Pombal, além da folia de Reis e do Divino Espírito Santo, compreende as festas de Santo Antônio, em junho, de Nossa Senhora da Conceição, em outubro, e de São Sebastião, em setembro. O fato de designar a Pombal como “remanescente de quilombo” é fruto de uma auto-identificação da própria comunidade, expressa no pedido de reconhecimento encaminhado à Fundação Cultural Palmares (Governo Federal) em 2001, primeira ação da associação de moradores instituída na época.

¹ As reflexões contidas neste artigo são parte da pesquisa iniciada como professora visitante do Departamento de Artes Cênicas (CEN) do Instituto de Artes (IdA) da Universidade de Brasília (UnB), e como pesquisadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (Neab) do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares (Ceam) da UnB. A atual e última fase da referida pesquisa continua sediada no Neab/Ceam/UnB como projeto de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) com a orientação da professora doutora Sílvia Adriana Davini, coordenadora do grupo de pesquisa Vocalidade e Cena, sediado no CEN/IdA/UnB, ao qual pertence.

² Sou grata ao professor doutor José Jorge de Carvalho pelas suas instigantes aulas e conversas, nas quais produz pensamento crítico. Grande parte das questões aqui expostas deve-se ao diálogo e apoio constantes de Luis Ferreira Makl, a quem também agradeço sua leitura crítica. Meus agradecimentos a Ana Terra Leme da Silva por, mais uma vez, ter corrigido meu estrangeiro português.

³ Sou muito grata à comunidade de Pombal, especialmente ao senhor Olívio Borges, violeiro e folião, e família, e a Naílde Rodrigues Borges, tecelã, rezadeira e professora, e família.

A figura “remanescente de quilombo” significa uma nova dimensão de quilombo no Brasil, para além da concepção arqueológica, inaugurada desde a promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 que reconhece, no artigo 68, a posse definitiva da terra e a obrigatoriedade do Estado na emissão dos títulos correspondentes a toda comunidade remanescente de quilombo. Desde então, algumas comunidades do país passaram por um processo de reconhecimento e titulação para o qual se elaboraram laudos antropológicos. Atravessada, como todo campo político, por inúmeros conflitos, a possibilidade do reconhecimento tem o peso de lei constitucional.

Considero que a auto-identificação de Pombal como quilombo constitui um dos principais frutos gerados no diálogo entre a equipe de pesquisa por mim coordenada e a comunidade.⁴ Não sendo este artigo o espaço para analisar esse processo, só pretendo registrar o sentido do percurso transcorrido: desde as representações racistas e monstrificantes da comunidade por nós ouvidas nas localidades vizinhas, que nos indicaram a localização dessa “terra de preto”, até a “dança do tambor” que vi e ouvi, apresentada na celebração da organização comunitária que gerou o pedido de reconhecimento da comunidade como quilombo. Muitas foram as vozes nesse diálogo, muitos os cenários, como as escolas locais, a sede do município, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) e a Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, a comunidade quilombola Kalunga, Goiás; mas em tal percurso teve um papel fundamental a abertura que os moradores de Pombal tiveram perante nosso interesse de pesquisa, focalizado nas festas. Tal recepção foi emblematicamente expressa em um “obrigada por dar valor” que Dona Maria Borges, matriarca da comunidade e festeira de Santo Antônio, pronunciara na despedida de uma das festas das que participamos. Sem dúvida, é nas “festas” que a “voz do quilombo” ressoa com potência.

||

Conceber o trabalho de campo como diálogo, reconhecendo radicalmente a implicação do pesquisador, aproxima-nos da concepção do fazer etnográfico

⁴ Até julho de 2003, a pesquisa por mim coordenada se inscreveu no marco da pesquisa nacional da doutora Glória Moura, do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (Neab/Ceam/UnB), especialista em quilombos e educação.

como performance, onde “o conhecimento está sempre mediado pela ‘atuação’” (Fabian, 1990, p. 7). Assim, o conceito de performance é transversal ao trabalho de campo desenvolvido, ao fazer ritual local pesquisado e ao principal resultado da pesquisa e devolução à comunidade: a realização da peça teatral *Entrama: a História do Beija-Flor Coroado*.⁵ Tal peça foi construída ao longo do processo do trabalho de campo, abrindo à pesquisa instâncias de “diálogo” como “aulas” de execução de instrumentos musicais, de danças até ensaios abertos na comunidade no processo de elaboração da peça.

Performance, enquanto categoria analítica, constitui um campo com um programa intercultural e interdisciplinar, que foi gerado, em boa medida, a partir do diálogo entre os estudos teatrais e a antropologia, especialmente no encontro entre o antropólogo Victor Turner e o homem de teatro Richard Schechner. Performance é compreendida como uma “dialética de fluxo”, reflexividade de ação e consciência onde “significados, valores e objetivos centrais duma cultura se vêem em ação”; assim a performance afirma a “nossa humanidade compartilhada, mas também declara o caráter único das culturas particulares” (Turner apud Schechner, 2000, p. 47, tradução minha). Segundo Schechner, performances são atividades humanas que têm a qualidade de conduta restaurada, ou praticada mais de uma vez:

[...] as performances marcam identidades, torcem e refazem o tempo, ornamentam e remodelam o corpo, contam histórias, permitem que se brinque com condutas repetidas, que se treine e ensaie, que se presente e re-presente tais condutas. (Schechner, 2000, p. 35, tradução minha).

A noção de performance também resulta central para a argumentação aqui exposta, já que é constitutiva à produção da vocalidade, único modo possível de realização e socialização desses “textos” da oralidade, constituindo o campo de existência das vocalidades tradicionais. A noção de vocalidade, tal como definida por Paul Zumthor (1993), aporta a dimensão da historicidade de uma dada voz, seu *uso* por um determinado grupo. O autor pontua sua preferência pelo termo “vocalidade” à “oralidade”, já que entende a vocalidade como

⁵ Esse é o título da peça teatral, resultado cênico dessa pesquisa, realizada junto a Ana Cristina Gonçalves dos Santos e Ana Terra Leme da Silva, atrizes e bolsistas de Iniciação Científica (Pibic), que orientei desde a realização do trabalho de campo até a composição e encenação da peça.

experiência concreta e sensorial (Zumthor, 1993, p. 224). Silvia Davini (2000, p. 53) questiona o termo *uso* e o substitui por *produção vocal*, já que *uso* traz embutida uma visão instrumental da voz; propondo então a compreensão da “voz e palavra em performance desde sua materialidade”, definindo a voz como “uma produção do corpo capaz de produzir sentidos complexos”.

Segundo Schechner, a afirmação mais radical do que seja performance reside na noção do “performativo”, termo cunhado pelo filósofo da linguagem, o inglês John L. Austin (1990), que formulou a teoria dos atos de fala. O “performativo” de Austin parte do pressuposto de que o dizer realmente “faz” e habilita no campo da lingüística a atenção à prosódia ou como as características sonoras, as variáveis acústicas com as que se constroem as atitudes são constitutivas dos enunciados. Portanto, após a transcrição melódico-textual, centrei-me na análise dos aspectos performativos, que entendo, a partir de Austin, para além da captação e registro do “que se faz”, mas a análise de “como se faz o que se faz” na multidimensionalidade da performance, que analiticamente representamos como *cantar, dançar e tocar instrumentos musicais*. A clássica formulação de Austin permite, no estudo da vocalidade, considerar aspectos fonemáticos e tímbricos como significados, aspectos aos quais têm sido dada pouca atenção, a meu ver, embora na vocalidade dos rituais os aspectos sonoros do significante constituam um território pleno de significações.

III

O estudo dos aspectos performativos pressupõe um pesquisador “performador”, próximo ao ideal de “bimusicalidade” que formulara Mantle Hood, já com uma longa trajetória desenvolvida na etnomusicologia, que esperava do etnomusicólogo uma competência musical dupla, tanto na própria cultura musical como na “outra” pesquisada. A aquisição das habilidades dessas técnicas corporais apreendidas junto aos cultores é destacada por John Blacking: “as técnicas do corpo não são inteiramente aprendidas *de* outros, mas, antes, são descobertas através de outros” (Blacking, 1977, p. 4, tradução e grifo meus). Porém, esse modelo que visava a formação de pesquisadores, exegetas e mediadores, propiciou uma difusão dessa prática também entre artistas e outros fruidores-consumidores, e deslocou o lugar do próprio pesquisador.

Em artigo de recente publicação, José Jorge de Carvalho (2004) constata a crescente espetacularização das artes performáticas tradicionais – a política

do ingresso na indústria do entretenimento como única possibilidade de “sustentabilidade” do patrimônio cultural imaterial – e estuda as transformações do papel do pesquisador desde metade do século XIX até hoje. À operação daqueles pesquisadores que se apropriam da arte performática que estudam e se mascaram de nativos denomina de “mascarada”: uma encenação de “artistas”, de classe média branca, canibalizando o patrimônio cultural imaterial afro-brasileiro. O autor questiona o pressuposto modernista antropofágico embutido nessa operação: “só me interessa o que não é meu”. Considero muito instigantes as formulações do autor, mas faço a ressalva de que, a meu ver, não se trata de artistas, mas apenas de “fruidores-consumidores”, já que não há estatuto artístico nessa operação. A própria mascarada também não se trata de um jogo de máscaras para a cena, mas para alguém que se oculta para o furto, para o consumo do “exótico”, que após o uso da máscara, seguirá “fora da visão”. A questão problemática, a meu ver, não é a busca para além de si mesmo, mas a não transformação, isto é, de uma saída de si mesmo que retorna ao idêntico; por isso, por trás da máscara, não haverá um brincante, mas um simples consumidor (ou ladrão?). Há aqui, segundo o autor, uma perversa inversão da mimese lúcida e paródica que tantas performances culturais tradicionais realizam em relação ao poder, já que tal patrimônio afro-brasileiro não é incolor, é de negros e pobres, que o construíram como resistência a uma ordem hegemônica, enquanto que a atitude canibal da elite justifica-se, habitualmente, com o álibi de uma nacionalidade mestiça, supostamente integrada e culturalmente “antropofágica”.

A pergunta que se impõe, então, nessa discussão, é qual o papel possível para o pesquisador. A etnocenologia (Pradier, 1998) colabora na diferenciação do estudo do caráter espetacular das práticas tradicionais – concepção análoga a uma da noção de teatralidade – que não pressupõe, de forma alguma, a espetacularização que descaracteriza o ritual e o esvazia de sentido. Ao me questionar pelo sentido e pelo espaço, para além do ensaio acadêmico, do exercício bimusical, do estudo dos aspectos performativos, sejam estes da dança, vocais ou instrumentais, volto ao território da experimentação estética, para além das cópias redutoras ou das apropriações das performances tradicionais. O teatro produz conhecimento sobre o deslocamento e a transformação de si mesmo que supõe o encontro com o “outro”, arte mestra no exercício da alteridade. O teatro se apresentou propício para a multiplicação e não a captura do imaginário. Sem poder me alongar nesse vasto assunto, saliento que, para essa pesquisa, o teatro é entendido como lugar de vozes em performance. A

produção de cena, a performance cênica, permite um campo de estudo da voz, das vocalidades e de desenvolvimento da poética vocal.

Partindo da vocalidade ao estudar a arte de trovadores e menestréis medievais, Zumthor (1993) chega à noção de obra plena como performance. Para o autor, a performance é jogo, e o jogo poético só é possível através da voz: voz poética que tende ao canto, como o gesto poético tende a dança. Por poesia, entende tanto um conjunto de textos ditos poéticos como a atividade que os produziu: a voz, o gesto. Esses conceitos são centrais para redimensionar e legitimar o lugar da vocalidade nas performances culturais tradicionais. E é a cena teatral, também espaço de vocalidade em performance, âmbito que acredito propício para a realização de uma “etnografia” sobre a vocalidade: possibilidade de “vocalizar” uma etnografia. Claro que, em que medida uma obra de arte tenha caráter etnográfico não é algo possível de tematizar aqui, mas vale a pena lembrar que é uma discussão presente na crítica antropológica hoje e nos estudos culturais.

IV

Retomando a pergunta inicial, o que diz uma escuta e um exercício dos aspectos performativos da vocalidade de Pombal? A fim de exemplificar, recorro do estudo realizado dos cantos, das saudações e das narrativas, especialmente as vinculadas ao mundo mítico-ritual das festas e folias, as rezas das festas e coloco em foco a performance vocal do “terço cantado”. As rezadeiras de Pombal são reconhecidas na região pela particularidade desse terço que se reza “cantando”: uma fala-canto a duas vozes. Com uma evidente intenção do colonizador-catequizador de que a musicalidade funcionasse enquanto recurso mnemotécnico, ela ultrapassa essa fronteira e a conformação dinâmica rítmica vai ganhando vigor na característica mântica da oração. O traço distintivo do terço de Pombal é a atitude vocal, na qual reconheço traços do canto antifonal característico das vocalidades afro-americanas: é no jogo rítmico, basicamente, que se constrói esse caráter antifonal que supera a simples divisão da oração em dois grupos. O importante é, a meu ver, como, nas suas variações tímbricas e de altura, esses aspectos performativos da reza produzem uma alteração de sentido que transforma esse terço, o faz próprio e local, sendo outro o campo de significação do que esses aspectos performativos “dizem” na reza de vestígio colonial.

Considero como ponto de partida o ensaio que Marcel Mauss escreveu, em 1909, dedicado à prece, no qual a define como atos tradicionais, sendo que é a eficácia ritual da palavra que o autor chama de ato (Mauss, 1979). Essa palavra, ao mesmo tempo, pensa e age quando proferida. No caso do terço, não esquecendo como ele é proferido, seus aspectos performativos se revelam constitutivos do sentido. A fim de tentar uma hermenêutica do que diz em performance o terço cantado, acredito que algumas características de uma sensibilidade musical africana podem iluminar a escuta.

Leda Martins, no seu estudo do congado mineiro, cita ao estudioso LeRoi Jones, que traça o perfil da música afro-americana. Em referência exclusivamente aos aspectos vocais, Jones salienta a diversidade melódica na interpretação vocal dos cantores, sutileza que poderia se vincular às inflexões significativas das línguas africanas, ou seja, à combinação de alturas e timbres que mudam os significados. A tendência à obliquidade faz com que as notas não se ataquem diretamente, mas se emitam vindas de cima ou de baixo (Jones apud Martins, L., 1997, p. 34-39). A etnomusicóloga Glaura Lucas, estudiosa do congado mineiro, aponta características vocais que também encontro no terço de Pom-bal: timbre anasalado, glissandos finais descendentes e portamentos (Lucas apud Martins, L., 1997, p. 127-28).

Contudo, para além dessas características gerais, há um ponto que me parece central: o que sugere o velamento fonemático, a mudança tímbrica na qual o fonema é velado e parafraseado por efeitos vários, como vibratos e trêmulos. Há um evidente ocultamento proposital, que não pode ser atribuído ao desconhecimento da língua, já que o terço é rezado-cantado em português. Uma categoria criada por José Jorge de Carvalho pode abrir caminho à compreensão desse fenômeno: a estética da opacidade. Após uma exaustiva análise de todo o repertório ritual do Xangô de Recife, Carvalho detecta a repetição de uma única melodia no repertório todo. No esforço por interpretar e reconhecendo o ritual como guia de compreensão da música, o autor pensa o jogo de criação-repetição, mistério-revelação como controle da memória que facilita o que deve ser lembrado e o que deve permanecer em sombras, inacessível à consciência comum. Assim, propõe pensar o ritual como reino da opacidade a partir de como o Xangô preserva o segredo da repetição melódica. Essa opacidade opõe-se a uma estética da transparência construída pelo fazer artístico-analítico da música ocidental do século XX (Carvalho, 1993).

A análise de Carvalho dos cantos do Xangô nas casas de santo de Pernambuco, que assim como o candomblé da Bahia, o batuque de Rio Grande

do Sul e a *santería* em Cuba cantam seus cantos sagrados em iorubá, nos indica como o sentido sagrado do canto encontra-se fortemente presente no fonemático, na materialidade do vocal. Carvalho conseguiu traduzir o corpo dos cantos do Xangô com um estudioso nigeriano falante do iorubá atual, o qual revela a capacidade de precisão da articulação fonemática que poderíamos chamar de “memória” vocal. Contudo, o mais transcendente que o autor demonstra, a meu ver, é que a tradução mitopoética, ritual e performática das autoridades do Xangô é muito mais rica do que a tradução literal que os cultores geralmente desconhecem. Mas os alicerces dessa construção ritual do Novo Mundo, a ponte intacta até hoje com a África de procedência, são os fonemas da língua sagrada, o “sotaque” da palavra-canção proferida que garante a eficácia ritual.

Mas, no caso de um terço cantado em português, o que é que deveria ficar oculto, a fim de preservar sua eficácia, seu mistério? Se, como diz Suzanne Langer (apud Carvalho, 1993), no canto as palavras não são nada mais do que elementos da música, sem desprezar uma análise semântica, vale a pena ressaltar que, como em toda lírica, é necessário ouvir o significante soando, compreendendo radicalmente que faz parte constitutiva da esfera do significado. Portanto, acredito que a categoria seja aplicável ao caso do terço cantado, não para proteger um fonema ritual cuja origem africana é conhecida, mesmo que indecifrável como no Xangô, mas apaga-se o português para que possa emergir uma textura que no jogo antifonal, na dicção pouco articulada, nos recursos melódicos das mudanças de timbre e altura, revelam a hibridez cultural.

Leda Martins (1997) consegue interpretar e dar *status* de linguagem, enquanto dísticos, aos fonemas como as articulações ôôô, por exemplo, repetidas como anáforas ou como estrofes, e as onomatopéias e aliteraões que, interpretadas a partir do timbre, segundo o canto, mudam o prisma de significados. O apagamento fonemático do português do terço cantado de Pombal e a criação de recursos como os descritos por Leda Martins são tais que, às vezes, nem é detectável a mudança do terço para as ladainhas em latim. Acredito que essas construções podem se pensar como um *pidging* expressivo, fonemas que não podemos associar a alguma língua africana, mas que criam uma *linguagem mítica instaurada na performance*. Isso abriria uma importante discussão, que não posso fazer aqui, a respeito das gravações de CDs de música tradicional que se esforçam em transcrever os textos literalmente, revelando o que se busca apagar e inscrevendo esse simulacro com o poder do texto escrito.

V

O poder das autoridades tradicionais performando pode ser lido como uma liturgia, no sentido etimológico lembrado por Muniz Sodré (apud Martins, L., 1995), do grego *alethurgues*, alguém que diz a verdade. A eficácia da voz que instaura o passado pode ser entendida como uma performance litúrgica, como manifestação de uma verdade; textos inscritos como coloca James Clifford (1998), lembrando a expansão do que convencionalmente entendia-se como escrita e apagando uma aparente clara distinção com o falado. Segundo ele, o interesse para a etnografia é que todo grupo humano *escreve*: possui uma literatura oral ou inscreve seu mundo em atos rituais que “textualizam significados” (Clifford, 1998).

Essa noção textual é uma possibilidade de inscrição das performances no campo das representações, legitimando-as em relação ao poder da escrita. Contudo, para além de uma “leitura”, as performances culturais tradicionais demandam toda uma fruição sinestésica que supõe um lapidamento sensorial. Na formação da sensibilidade, as vocalidades solicitam um aguçamento da escuta que, como coloca Walter Benjamin (1994) no seu magistral estudo do narrador, acarreta uma outra temporalidade.

As características da performance afro-americana (Hall, 1999; Martins, L., 1997; Martins, S., 1998; Thompson, 1974) constituem a ferramenta que permite considerar a vocalidade local no campo das vocalidades afro-brasileiras no contexto da diáspora, já que, lembrando Stuart Hall, a épica da resistência à escravidão e da formação do Novo Mundo se atualizam permanentemente. A dimensão ritual das festas, a sacralidade das celebrações tradicionais “contam e escrevem” a história, a memória dos processos civilizatórios. O importante é perceber o legado africano nas linguagens da corporeidade, esses corpos dançando, tocando e cantando como pontes de passagem ao mundo numinoso no complexo entramado simbólico construído até hoje, em diálogo-confronto com o imaginário cristão do conquistador-catequizador.

O sentido do trabalho de pesquisa artístico-antropológica com as vocalidades tradicionais é que constitui uma via possível de acesso à compreensão da “natureza numinosa da voz e o poder aurático da palavra”, como coloca Padilha (apud Martins, L., 1997); a palavra proferida enquanto voz-memória, como ensina Hampaté Bâ (1980), conhecimento e fruição com base e raiz no sopro, no hálito, na dicção e em todos os parâmetros do som que constituem a materialidade física da voz. Voz aliada em sua “dicção e veridicção” à música, ao gesto, à dança: voz em performance.

VI

Tentei aqui realizar um esboço teórico-metodológico possível, a fim de legitimar a vocalidade e a produção vocal e suas especificidades no campo das performances culturais tradicionais. Sem pretensões de demarcar fronteiras, aponto para um território difuso e vasto que exige uma abordagem multidisciplinar para a escuta da memória “in-corporada” da vocalidade enquanto produção histórico-social. Abrem-se assim várias dimensões: a local, a nacional enquanto movimento a partir da promulgação do artigo 68 e a dimensão continental da formação de quilombos na diáspora africana nas Américas; todas revelando uma riqueza de formações culturais e resistências possíveis à escravatura e aos posteriores processos de espoliação territorial e imposição da sociedade dominante e de sua cultura.

A possibilidade de pensar-se um território de vocalidades afro-brasileiras não supõe a busca de alguma unidade cultural ou estilística para tão vasta diversidade, mas inscrever, com relativa autonomia, a vocalidade no território das performances que compõem a memória viva da diáspora afro-atlântica, para pensar princípios e novas categorias que nos aproximem das suas especificidades. Assim mesmo, parece-me importante abordar esse território como uma *escola* no sentido estético, com potenciais linguagens artísticas e pedagógicas que legitimem esse saber-fazer como área de produção de conhecimento. A conexão entre a pesquisa, a criação e a produção artísticas constituiu o próprio bojo do surgimento tanto da etnomusicologia enquanto disciplina como dos estudos da performance, como os exemplos de Béla Bartok e Richard Schechner mostram (assim como a pesquisa em arte contribuiu para as ciências sociais como os casos mais conhecidos de Victor Turner, Erving Goffman e Howard Becker mostram). Na constatação do colapso do modelo do pesquisador como mediador, como quem outorga voz ao outro ou se transforma no seu porta-voz e na emergência do pesquisador “mascarado” no contexto da mercantilização, fetichização e consumo do exótico, acredito produtivo que a pesquisa social volte novamente sua atenção ao campo das artes, e nos coloque desafios para pensar a plurivocalidade dos diálogos, dos confrontos, e a responsabilidade do desenvolvimento de cada pesquisador de sua própria voz, para responder à interpelação de vozes tão belas e potentes como as que constituem as vocalidades afro-brasileiras.

Referências

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BLACKING, John. Towards an anthropology of the body. In: BLACKING, John. *The anthropology of the body*. London: Academic Press, 1977. p. 1-28.

CARVALHO, José Jorge. Aesthetics of opacity and transparence: myth, music, and ritual in the xangô cult and in the Western art tradition. *Latin American Music Review*, Texas, v. 14, n. 2, p. 202-231, 1993.

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In: FUNARTE-IPHAN. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Brasília: CNFCP, 2004. p. 65-83.

CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p. 63-99.

DAVINI, Silvia. *Voice cartographies in contemporary theatrical performance: an economy of actor's vocality on Buenos Aires' stages in the 1990s*. Tese (Doutorado em Teatro)–University of London-Queen Mary and Westfield College, Londres, 2000.

FABIAN, Johannes. *Power and performance: ethnographic explorations through proverbial wisdom and theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História geral da África I*. São Paulo: Ática: Unesco, 1980. p. 181-218.

MARTINS, Leda M. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda M. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Suzana. A dança no candomblé: celebração e cultura. *Repertório Teatro e Dança*, Salvador: PPGAC/UFBA, ano 1, n. 1, p. 27-32, 1998.

MAUSS, Marcel. A prece. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (Org.), *Mauss*. São Paulo: Ática, 1979. p. 102-146.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, C.; BIÃO, A. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.

SCHECHNER, Richard. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Rojas: UBA, 2000.

THOMPSON, Robert Farris. *African art in motion*. Berkeley: University of California Press, 1974.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Letras, 1993.

Recebido em 31/05/2005
Aprovado em 04/07/2005