

INTERAÇÕES E PARCERIAS NO TRABALHO DE CAMPO: ETNOMUSICOLOGIA, ETNOPOÉTICA E LITERATURA ORAL

Cláudia Neiva de Matos¹

Resumo:

Entre os campos de pesquisa contíguos e interrelacionados à Literatura oral destacam-se, em nossos dias, a Etnomusicologia e a Etnopoética, disciplinas em que a compreensão sócio-antropológica se combina necessariamente a uma sensibilização estética. O tratamento dos materiais pode variar da mais circumspecta pretensão à objetividade até uma hermenêutica permeável à subjetividade do analista. Todavia, e notadamente quando o processo inclui o trabalho de campo e sua etnografia, aflora, na quase totalidade dos casos, o problema ético, social, emocional e epistemológico da relação entre etnógrafo e etnografado. A atitude do estudioso diante do seu objeto/sujeito em estudo, e a interação que se dá entre eles, influem tanto no modo de abordagem investigativa como no tipo de discurso em que ela resulta. Na coleta, transcrição e/ou tradução de repertórios de arte verbal, destaca-se contemporaneamente a questão da performance, que contribui também para valorizar o papel atribuído ao informante e complexificar a condução do trabalho de campo. A partir de referências etnomusicológicas e etnopoéticas, este artigo discute tais questões, de modo a encaminhar uma reflexão sobre os caminhos e opções da moderna pesquisa em Literaturas orais.

Palavras-chave: trabalho de campo; informante; etnomusicologia; etnopoética; literatura oral.

Abstract:

Among research areas related and adjacent to Oral Literature, Ethnomusicology and Ethnopoetics deserve special attention. In these disciplines, socioanthropological approach joins aesthetical sensibility. The analytical postures vary from claiming for strict objectivity to postulating subjective hermeneutics. Therefore, and particularly when the research proceedings include fieldwork and ethnography, we often have to deal with ethic, social, emotional and epistemological problems arisen from relationship between ethnographer and ethnographed. The scholar's attitude facing the object/subject he intends to study, and the interaction befalling between both of them, all of that influence the manner of investigative approach as well as the style of discourses produced by investigation. In collection, transcription and translation of verbal art repertoires, the topic of performance stands out nowadays; consequently, the informer's role becomes more important and the fieldwork more complex. Based on ethnomusicological and ethnopoetical references, this article discusses the questions above, in order to inspire a reflexion about pathes and options of modern research on Oral Literatures.

Keywords: fieldwork; informant; ethnomusicology; ethnopoetics; oral literature.

¹ Doutora em Letras, com trabalhos desenvolvidos principalmente no campo das poéticas da voz e da palavra cantada. Professora aposentada da UFF, pesquisadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (UFFRJ) e do CNPq.

"O campo sempre será constituído de uma parte de aleatório e de subjetividade e submetido ao reconhecimento recíproco dos atores implicados no processo."

(Monique Desroches & Brigitte Desrosiers)

Tanto os Estudos folclóricos quanto a Antropologia social ou cultural construíram-se principalmente em torno de discursos de transmissão oral, colhidos em culturas consideradas primitivas ou rústicas. Todavia, desde os primórdios históricos de sua constituição, as duas áreas desenvolveram rumos e posturas de pesquisa bem diferentes. O interesse pelo folclore, originado basicamente na Alemanha do fim do século XVIII, foi configurado pelo nacionalismo romântico e pós-romântico, encorpando-se sobretudo em nações periféricas que buscavam subsídios culturais para elaborar seus processos identitários. Já a Antropologia sócio-cultural floresceu, desde o final do século XIX, em países poderosos, como a Inglaterra, a França e os Estados Unidos, articulando-se com as questões políticas e morais levantadas pelo neocolonialismo e, já em meados do século XX, pelo processo de descolonização.

Uma das demarcações costumeiramente apontadas entre Estudos folclóricos e Antropologia tem sido esta: a Antropologia se ocupa de sociedades tribais (freqüentemente nas ex-colônias), o Folclore das classes baixas rurais (e geralmente domésticas). Nos dois casos, todavia, o pesquisador é, em maior ou menor grau, estrangeiro ou estranho à cultura que ele estuda. Em ambos também enfrenta-se necessariamente a tarefa de coletar dados, o que implica em contato direto com indivíduos e comunidades que são o objeto da investigação. O momento desse encontro e contato com o *outro* é o trabalho de campo. Momento delicado e intenso, que suscita problemas e questões de toda natureza: científicas, epistemológicas, éticas, políticas e também emocionais. Pois investigar o *outro* implica não só interferir na sua vida e na sua cultura, como também *reagir* a ele, experimentando e emitindo sentimentos e conceitos de apreço ou despreço, muitas vezes mesclados de modo ambíguo. Um tempo que a descendência dos Estudos folclóricos alojou-se em larga medida no espaço acadêmico das Letras. O primeiro grande estudioso de folclore no Brasil, Sílvio Romero, é também o nosso primeiro grande historiador de literatura escrita, tendo praticado nos dois campos uma abordagem de viés fortemente sociológico, que freqüentemente entravou as possibilidades de explorar uma percepção estética dos objetos estudados. Além disso, como outros folcloristas de sua época e mesmo posteriores, Sílvio investiu na recolha, em primeira ou segunda mão, de repertórios de textualidades de transmissão oral, sem todavia cuidar de refletir criticamente sobre os procedimentos e problemas suscitados pelo trabalho de campo. A teoria sociológica e o evolucionismo spenceriano, combinados a uma atitude pretensamente

científica e neutra face aos documentos repertoriados, pareceram-lhe suficientes, pelo menos naquele estágio do trabalho, para garantir a validade fidedigna da pesquisa.

Hoje em dia, no domínio das Letras, os discursos e textualidades de transmissão oral formam a matéria preferencial de uma área de estudos representada na Anpoll pelo GT de Literaturas populares e orais. Porém mesmo nesta versão contemporânea, parece ter persistido, talvez como herança do antigo folclorismo, certa "naturalidade" descompromissada no modo de encarar o trabalho de campo, que não costuma ser submetido a problematização. A principal intenção deste artigo é suscitar a possibilidade e conveniência de que nós, pesquisadores de Literatura oral, procuremos, nas experiências e reflexões da área antropológica, idéias e inspirações para desenvolver uma atitude mais consciente e questionadora sobre as nossas próprias experiências na relação com os sujeitos e objetos culturais que investigamos. Neste sentido, interessa-nos particularmente o que se dá nos setores da Etnomusicologia e da Etnopoética, em razão das afinidades e contigüidades que eles apresentam com os estudos de Literatura oral.

Já a Antropologia, desde cedo, colocou o trabalho de campo no seu foco teórico e metodológico, desenvolvendo sobre ele reflexões que ganharam volume e densidade nas últimas décadas. Entretanto os investigadores demoraram e/ou relutaram em exteriorizar suas experiências efetivas de campo. Este seria um dos motivos, segundo James Clifford (2002, p.184), pelos quais a história da Antropologia tendeu a ser a história da teoria: "O historiador do trabalho de campo é obstaculizado por dados limitados e reduzidos; é sempre difícil, senão impossível, saber o que aconteceu em um encontro etnográfico."

De fato, até os anos 60 não se costumavam publicar as "notas de campo" pessoais, e todo o interesse permanecia concentrado nas fontes primeiras e resultados da coleta. Um dos pais da Antropologia moderna, o anglo-polonês Brodinaw Malinowski (1884-1942), expõe na introdução de sua primeira obra (*Argonautas do Pacífico Oeste*, 1922) as questões fundamentais sobre o trabalho de campo; deriva daí um método definido, o modelo da "observação participante", baseado em longos períodos de convivência com as comunidades pesquisadas. Mas seu "diário de campo" só foi publicado em 1967, 25 anos após a sua morte, sob o título *Um diário no sentido estrito do termo*². Nesta mesma década, começam a vir à tona relatos das experiências pessoais de antropólogos no campo, reconstituindo cenários e circunstâncias da etnografia e jogando uma luz mais crua, um olhar menos distante, sobre suas faces "huma-

² A publicação revelou alguns aspectos problemáticos e mesmo constrangedores da experiência do autor, que chega a manifestar repulsa pelos nativos com os quais trabalha, bem como pela vida desconfortável nas aldeias da Nova Guiné.

nas"³: não somente a face coletiva do povo pesquisado, mas as faces individualizadas do próprio etnógrafo e de seu mais próximo colaborador, o informante.

Em certos setores, lidando com certos objetos de pesquisa, o trabalho de campo parece ganhar dimensão mais complexa e significativa. É o caso da Etnomusicologia. Para Helen Myers (1992, p.21), esse trabalho constitui “a tarefa mais pessoal” e também “o estágio mais crítico da pesquisa etnomusicológica”. Para Bruno Nettl (cf. DESROCHES e DESROSIERS, 1995, p.4), a história da Etnomusicologia é a história do campo.

Para Jean Lambert (1995, p.86), “mais do que qualquer outro objeto, a música implica [...] o antropólogo em sua pesquisa.” Ela mobiliza esteticamente a subjetividade do observador, afetando sua relação com objetos e agentes observados. Lambert (1995, p.85) acredita que é difícil para o etnomusicólogo descrever como se passam suas pesquisas de campo, porque o campo “é a parte de seu trabalho que mais recorre a sua experiência pessoal, sua intuição, até mesmo sua sensibilidade artística”.

A Etnomusicologia deriva da Musicologia comparada que, no final do século XIX e no início do século XX, dedicou-se a construir grandes coleções de repertórios considerados rústicos ou primitivos. Naquele tempo (como também se dava nos estudos antropológicos em geral) as tarefas eram geralmente divididas: coletores recolhiam as amostras musicais, que musicólogos analisavam e comparavam entre si. A partir dos anos 20, as estadias de pesquisa de campo alongam-se. Após a Segunda Guerra, reforça-se essa tendência, provocando o aumento da sensibilidade para os dados contextuais e complexificando a relação com a alteridade etnocultural, encarnada freqüentemente por populações em vias de descolonização. A disciplina experimenta então fortemente o desconforto político e histórico que acossa toda a Antropologia, em sua ligação com o processo colonial. Nesse quadro, a compreensão da música alheia em seu próprio contexto não pode mais valer-se só da palavra do pesquisador, como apontam Desroches e Desrosiers (1995, p.7-8):

Torna-se imperativo deixar falar o outro. [...] A palavra do pesquisador, vinda da tradição européia, carregaria os vestígios das desigualdades entre os povos como se as tivesse forjado ela mesma? A Etnomusicologia esteve a ponto de calar-se; foi forte a tentação, em certo momento de dar valor somente à palavra do informante.

É nos anos 50 que o termo “Etnomusicologia”, que sublinha a alteridade e sua problemática, substitui “Musicologia comparada”. Em sua forma moderna, a disciplina costuma ser alojada entre a Musicologia e a Antropologia social. Muitos etnomusicólogos têm dupla for-

³ Segundo Helen Myers (1992, p.21): “No trabalho de campo desvenda-se a face humana da Etnomusicologia.” Neste caso como em todas as outras citações de bibliografia originalmente em inglês ou francês, a tradução é de minha responsabilidade.

mação, admitindo-se também os migrados de outros campos, autodidatas ou amadores bem aparelhados. Um pouco disso tudo se encontra no perfil que Jean Lambert (1995, p.86) faz de si mesmo ao relatar sua experiência de várias estadas no Iêmen para elaborar uma tese de doutoramento:

[...] evoco aqui um de meus primeiros campos: jovem arabista e além disso músico amador, eu me apaixonara pela música iemenita desde 1980, mas ficara por muito tempo incapaz de penetrar na selva dos gêneros e formas; faltavam-me várias chaves que levei vários anos para adquirir, ao cabo de um longo desvio pela literatura oral, a antropologia social e a prática da música árabe do Oriente Próximo. [...] No plano administrativo, eu devia redigir uma tese de antropologia social, mas tinha voluntariamente escolhido um assunto que pudesse orientar-me rumo à musicologia.

Porém, no momento de colher os materiais, revelou-se que as duas abordagens, idealmente complementares, podiam "ter implicações práticas contraditórias" (LAMBERT, 1995, p.86). O conflito entre elas decorria em boa parte da emoção estética, que parecia complicar a observação científica. Impunha-se a necessidade ou o desejo de, mediante uma interiorização empática da perspectiva, experimentar essa emoção juntamente com os membros da cultura estudada. Assim se tornaria possível "estabelecer uma ponte, ou antes quebrar o gelo, entre observador e observado", com seus respectivos saberes postos e confrontados sobre a mesa comum. A partir daí, diz Lambert (1995, p.99), "grande parte do trabalho consiste então em medir a distância entre as interpretações dadas por uns e outros a essa emoção."

Isso porém não nos obriga a concordar com Myers (1992, p.33) quando, de modo ingênuo e redutor, ela chega a afirmar que "os problemas de ingressar no campo se resolvem uma vez que a música começa". Quando Lambert encontrou no Iêmen o músico 'Alî Mansûr, que viria a ser seu principal informante, a primeira consequência para a pesquisa foi, ao contrário, de confusão e perplexidade:

Quando ouvi pela primeira vez a música de 'Alî, fui tomado por um profundo fascínio que me tirava de súbito toda capacidade de distanciamento. [...] Esse encontro foi muito próximo de uma crise mística ou de uma revelação profética. Bruscamente, colocavam-se questões que eu absolutamente não imaginara no início de minha pesquisa." (LAMBERT, 1995, p.92).

Foi preciso rever o traçado e a ordem dos passos da pesquisa: a formulação da problemática, que normalmente caracteriza o trabalho de "laboratório", acontecia no calor do "campo" (LAMBERT, 1995, p.95) – expondo a precariedade dessa compartimentação metodológica, expressa aliás em termos que denunciam a presença residual do modelo investigativo das ciências da natureza. Lambert precisou lutar para clarificar seu projeto, dominado pela impressão de ter na pessoa do músico um assunto praticamente perfeito, e sofrendo por conseguinte a tentação de escrever sua tese como uma biografia. Pois 'Alî não era apenas "repre-

sentativo" da tradição musical iemenita. Era também um criador. A figura do informante avultava, ganhava peso individual, comprometendo a aspiração a produzir um registro de valor generalizável. De fato, na medida em que se trata de artistas, os chamados "informantes privilegiados" são pressupostos pela natureza do objeto da Etnomusicologia, e já foram assumidamente integrados à sua metodologia: "Se toda busca etnológica exige do pesquisador que estabeleça relações privilegiadas com um pequeno número de indivíduos, em etnomusicologia, esse elitismo involuntário atinge proporções extremas" – declara Lambert (1995, p.92). Na mesma linha, Desroches e Derosiers (1995, p.7-8) apontam o nexos entre a particularização dos materiais e a dos informantes:

Se o informante era visto outrora como um representante (intercambiável) anônimo e sem rosto de uma cultura homogênea compartilhada por todos da mesma maneira, os etnomusicólogos se interessarão, para o conhecimento das músicas tradicionais, pela individualidade das versões, introduzindo o conceito de variabilidade. Fazer campo significa, hoje em dia, encontrar indivíduos, representativos ou não da maioria, e que se situam ora no centro ora na margem.

O encontro de Lambert com 'Alí nos faz lembrar a reação de Mário de Andrade (1983, p.273-277) diante do coqueiro Chico Antônio, como relata no *Turista aprendiz*:

Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida. [...] Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. [...] Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais.

Ora, um dos modos que tem a Etnomusicologia de valorizar singularmente seus informantes, ao mesmo passo que se esforça por captar as peculiaridades de uma arte irredutível aos parâmetros eruditos da música ocidental, é convertê-los em mestres. Tentando ultrapassar o dilema entre experiência e observação científica, conciliar aproximações emotiva e técnica, Lambert tratou de aprender a tocar a música iemenita.

Aprendendo a tocar um instrumento, até mesmo aprendendo a cantar, o etnomusicólogo vai mais longe que qualquer outro tipo de etnólogo na comunicação entre as culturas, porque compartilha os gostos de maneira sistemática, e penetra-os por experiência. (LAMBERT, 1995, p.102)

Já nos anos 50 e 60, o aprendizado das músicas locais constituiu uma fonte de conflitos nos círculos da Etnomusicologia, "uns acusando os outros de negligenciarem os objetivos teóricos da disciplina ou, inversamente, de carecer de interesse pela música" (DESROCHES e DESROSIERS, 1995, p.7). Contudo, desde os anos 70, esse aprendizado, configurado teoricamente na bimusicalidade prognosticada pelo americano Mantle Hood, vem sendo uma das práticas que formalizam a tendência da Etnomusicologia para aproximar-se dos nativos, os quais assim participam mais direta e ativamente da construção de conhecimento sobre sua

música. A mesma tendência se manifesta pela preferência em utilizar, na descrição e análise dos materiais, categorias e termos musicais nativos. Paralelamente, cresce o interesse pela performance, como situação concreta em que se acham implicados o artista e o público locais, bem como o próprio pesquisador.

Além de buscar informações sobre os contextos e processos sócio-culturais, como faz a Antropologia em geral, a pesquisa etnomusicológica documenta e manipula dois tipos específicos de materiais: (a) as próprias obras e performances musicais, por meio de registro sonoro e/ou gráfico; (b) os discursos *sobre* música produzidos pelos informantes. Lida portanto com duas espécies particulares de informantes, que podem, ou não, reunir-se na mesma pessoa: o informante-artista, o *performer*, aquele que toca e/ou canta; o informante-especialista, o conhecedor, aquele que fala da música de sua cultura, em seus aspectos técnicos, históricos e funcionais. A competência mostrada pelo informante em sua performance musical contribui para o envolvimento estético do pesquisador. A competência em fornecer informação musical, colaborando no equacionamento histórico, analítico e teórico das características do repertório coletado, contribui para o estabelecimento de um diálogo produtivo e até mesmo de uma parceria intelectual com o pesquisador. O informante deixa de ser mero dispositivo intermediário e passivo no processo de produção de conhecimento, torna-se sujeito ativo. Sua fala deixa de ser mero documento e ganha valor autoral, autoridade.

No caso de 'Alí, essa importância é respaldada pela sua qualidade individual de músico. E, convicto de que a performance, provocando o encontro ativo entre emissor e receptor, consiste num elemento indescartável da essência e existência da música, ele aponta a Lambert uma perspectiva que este tratará de sublinhar, fazendo das palavras do informante o título de seu trabalho:

O que faz a beleza de minha arte nunca aparecerá nesta fita magnética. Os que não estavam lá no momento em que essa música foi tocada nunca poderão compreender quais sentimentos eram ali comunicados. (MANSÚR, *apud* LAMBERT, 1995, p.90)

Quanto ao pesquisador, convocado para o diálogo cultural, é conduzido a realizar "uma observação participante verdadeiramente participativa", cujo potencial é apontado por Timothy J. Cooley (1997, p.4) como motivo para acreditar-se que "etnomusicólogos estão bem posicionados para oferecer perspectivas únicas sobre processos pós-modernos de trabalho de campo a todas as disciplinas etnográficas".

Os caminhos tomados na pesquisa de campo e no relacionamento com os informantes em Etnomusicologia são uma boa referência para pensarmos o que se dá na documentação e pesquisa em literatura oral e popular. Também aqui, pode e costuma ocorrer um envolvimento

estético com o objeto de pesquisa. Richard Bauman (1992, p.39) lembra que a estética foi a primeira motivação para o interesse pelo folclore despertado no século XVIII, antes de o viés sociológico predominar; e que essa motivação foi revitalizada e reforçada nos tempos atuais: "O interesse nas artes verbais e na estética popular [*folk*] tornou-se um dos mais vigorosos setores do desenvolvimento contemporâneo na teoria do folclore".

Mais recentemente ainda, foi reconhecida a ação da inventividade individual na construção desses acervos, derrubando o velho e renitente mito da criação coletiva e anônima. Desde os anos 70, a própria idéia de tradição, que por muito tempo constituiu o eixo organizador da pesquisa folclórica, foi problematizada e reconceituada, cedendo progressivamente espaço à consideração da individualidade e da criação (cf. BAUMAN, 1992, p.39). Isso se deu no quadro de uma renovação e redimensionamento dos fatores de pesquisa, dando-se cada vez maior atenção aos aspectos performáticos que compõem o fato comunicativo.

Importância dos fatores estético, performático e criativo: tudo isso encarece a figura do informante na Literatura oral como na Etnomusicologia, conduzindo a repensar, de modo necessariamente integrado, objetivos e métodos de coleta e análise de material. Creio que essas questões, capazes de revitalizar e ampliar nossa área de trabalho, merecem ser mais discutidas e elaboradas.

Na verdade, o diálogo entre observador e observado foi vivido aparentemente "sem problemas" pela maior parte da pesquisa folclórica, que se contentava em pretender e supor a transparência e neutralidade de ambos, concentrando todo o foco da reflexão no valor *sagrado* do documento. A grande questão inicial, que era a fidelidade do registro, pareceu solucionada com o advento da gravação, e a questão foi mais ou menos eludida do Folclore e da Literatura oral. Não que se ignorem a relevância e as dificuldades do trabalho de campo, já suscitadas pelos velhos folcloristas. Para eles, porém, a questão se resolvia no esforço de "neutralidade" do coletor, de sua atuação e do registro que ele produzia; assim como o informante seria um fator considerado idealmente "neutro" no processo.

Por outro lado, a atenção ao performer cantador ou narrador não tem sido significativamente secundada, pelo menos nos estudos brasileiros, por um esforço em solicitar sua colaboração de especialista na descrição e interpretação da matéria estudada. Na Etnomusicologia, uma das razões para requerer do conhecedor nativo uma participação douda e autoral no processo etnográfico e interpretativo foi a dificuldade de acesso do pesquisador a códigos e funções do sistema musical desconhecido. Já entre pesquisadores de literatura oral, a relação de estranhamento era aparentemente mitigada: os Grimm, Romero e tantos outros coletaram e estudaram repertórios vazados em sua própria língua, ocidental e de tradição escrita. Como a

pesquisa folclórica normalmente se dá em âmbito nacional, não se enfrenta nem a barreira do código verbal (como freqüentemente ocorre na Antropologia em geral), nem a do código estético (como ocorre na pesquisa de música extra-ocidental).

A situação muda quando se trata de investigar repertórios em idiomas desconhecidos, principalmente se eles não possuem uma tradição escrita. É o caso, por exemplo, da pesquisa de poesia ameríndia⁴, que vem colocar os problemas da compreensão, da comunicação e da tradução, articulados ainda com o da passagem da mídia oral à escrita. Além disso, as propostas e reflexões contemporâneas nesta área, tal como na etnomusicológica, enfatizam as questões da performance e da interatividade entre emissor e receptor. Focalizando a situação de enunciação (de uma narrativa, de um canto, de um mito), sublinha-se a presença do informante/enunciador bem como a do etnógrafo/enunciatório, pressupondo-se que elas interferem necessariamente no resultado da etnografia.

Segundo Bauman (1992, p.39), "uma linha de análise, que agora se está tornando cada vez mais influente, centra-se na natureza e condução da performance, influenciada pelas percepções da teoria literária e da antropologia simbólica." Esta articulação disciplinar, bem como os tópicos acima mencionados da tradução interidiomática e intermediática, balizam caracteristicamente o terreno contemporâneo da Etnopoética, que abre novos espaços de pesquisa e novas questões, renovando o velho domínio da Literatura oral.

O termo "Etnopoética", cunhado em 1968 por Jerome Rothenberg, designa um campo de interesses e trabalho originado nos Estados Unidos pela mão de escritores que transitavam principalmente entre a criação poética, a Antropologia e a Lingüística. A maior parte de sua atividade aplicou-se à busca, transcrição, tradução e observação crítica de artes verbais de transmissão vocoperformática em vários continentes, mas com ênfase nos repertórios indígenas da América do Norte. A amplitude, a dinâmica transdisciplinar e criativa das pesquisas etnopoéticas levaram Rothenberg (2002) a defini-las também como "um movimento ou tendência na poesia contemporânea, literatura, e ciência social (antropologia em particular)" devotado tanto à poesia das culturas de baixa tecnologia e formas de expressão oral quanto às idéias sobre poesia desenvolvidas nessas culturas. Estabelecendo uma conexão entre poéticas da vanguarda contemporânea e poéticas não-ocidentais e não letradas, a Etnopoética vai con-

⁴ A maioria dos folcloristas reservaram a denominação *folk*, e portanto o conceito de folclore a ser investigado, às sociedades rurais, deixando de lado as tribais, vistas como formas sociais qualitativamente diferentes das primeiras. Porém alguns, como Robert Redfield ("The folk society", 1947), postularam a continuidade entre ambas. "A questão continua a ser debatida, freqüentemente como base para a diferenciação disciplinar do folclore face à antropologia." (BAUMAN, 1992, p.35).

frontar mais diretamente as questões estéticas do que costuma ocorrer nos estudos de literatura oral. Boa parte desse esforço se aplica à tradução, não apenas de uma língua para a outra, mas do canto e da voz para o silêncio da página escrita, onde os aspectos performáticos do poema-canção são transcodificados em elementos visuais.

Na tradução de poesia ameríndia, em razão da dificuldade de dominar os idiomas específicos dos grupos focalizados, o papel do agente local, freqüentemente o próprio cantor, avulta não só pelo valor atribuído à singularidade do evento performático (e não apenas ao documento textual estabilizado) como também pela sua possível atuação enquanto "tradutor intermediário" e/ou comentarista do sistema poético local. Foi o caso de J. Rothenberg trabalhando com os índios Seneca, e o meu próprio na tradução de cantos Kaxinawá em parceria com falantes nativos. A interação estabelecida com o ponto de vista e as linguagens nativas, então, se não se dá diretamente pela aprendizagem de execução, como na Etnomusicologia, dá-se na construção, elaboração e interpretação do documento poético.

As questões que se colocam sobre o trabalho de campo mudaram radicalmente do início da pesquisa folclórica, e mesmo da primeira metade do séc. XX, para cá. O desenvolvimento técnico dos meios de registro de som e imagem minimizou muitos problemas com a documentação. Os informantes da literatura oral, cantadores e narradores, passaram a ter direito a nome, rosto, voz, discurso literal e integralmente reproduzido. Difunde-se também a prática autoetnográfica: da favela urbana às aldeias indígenas, os gravadores e câmeras de vídeo possibilitam a captação das velhas e novas linguagens locais pelos próprios agentes comunitários. Outra auspiciosa tendência contemporânea é o retorno dos materiais produzidos no campo – gravações, filmes, documentos etc. – para a comunidade de origem. Isso porém não suprime a problemática sempre renovada da manipulação e interpretação desses materiais, realizadas por mediadores internos e externos, combinando a experiência próxima e distante.

O tempo forte do trabalho crítico não está todo alojado no velho "laboratório". Ele começa, como sempre começou, no próprio "campo", espaço que permanece crucial não só pelos materiais que lá vamos buscar como também por conta da relação de parceria que necessariamente lá travamos com a fonte social e subjetiva desses materiais: a comunidade, o informante. Este deixou de ser um veículo que se desejaria transparente e neutro e passou a ser um ator concreto e indescartável, protagonizando uma cena na qual o pesquisador também se vê forçosamente incluído e sempre reinventando seu próprio papel.

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria de Ciência, Cultura e Tecnologia, 1983.
- BAUMAN, Richard. Folklore. In ____ (ed.). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook*. New York: Oxford University Press, 1992.
- CLIFFORD, James. Poder e diálogo na Etnografia: a iniciação de Marcel Griaule. In _____. *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
- COOLEY, Timothy J. Casting shadows in the field: an introduction. In ____ & BARZ, Gregory F. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DESROCHES, Monique; DESROSIERS, Brigitte. Notes "sur" le terrain. *Terrains. Cahiers de musiques traditionnelles* n. 8. Genève: Ateliers d'Ethnomusicologie, 1995.
- LAMBERT, Jean. "Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre..." Un ethnomusicologue sans magnétophone? *Terrains. Cahiers de musiques traditionnelles* n. 8. Genève: Ateliers d'Ethnomusicologie, 1995.
- MALINOVSKI, Brodislaw. *Um Diário no Sentido Estrito do Termo*. Trad. Celina Falck. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- MYERS, Helen. Fieldwork. In ____ (ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York / London: W.W.Norton & Company, 1992.
- ROTHENBERG, Jerome. Ethnopoetics. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. www.ubuweb.com. 2002.