

Sobre a pesquisa e o registro de sonoridades: da produção cultural em antropologia¹

Paulo Renato Guérios

Universidade Federal do Paraná

RESUMO: O presente artigo discute as contingências que atuam sobre a produção de registros musicais em pesquisas de caráter etnográfico, tendo como base empírica o processo de gravação de um CD junto a interlocutores envolvidos com o que chamam de “música ucraniana” em diferentes cidades do Paraná. Após uma breve descrição das manifestações musicais que foram foco da pesquisa, discute-se o papel desempenhado pelos diferentes atores (humanos e não humanos) envolvidos na produção do CD: o próprio pesquisador, os interlocutores de pesquisa, as instituições financiadoras, os técnicos de gravação e as tecnologias digitais utilizadas. Reflete-se, assim, sobre o fazer do antropólogo ao longo de um processo de produção cultural, visto que o pesquisador, não sendo um mediador neutro, empresta a esta atividade a ética e a crítica próprias à disciplina, e interfere no material produzido a partir da aplicação de um dado ponto de vista teórico e metodológico.

PALAVRAS-CHAVE: Etnomusicologia, metodologia de pesquisa, tecnologias de gravação, música ucraniana, patrimônio imaterial.

Na última década, tornou-se visível o forte crescimento no Brasil de um campo de estudos que se encontra na intersecção entre os interesses da antropologia e da musicologia – chamado, de acordo com as discussões e os interesse de pesquisa do autor, seja de antropologia da música, seja de antropologia musical, seja de etnomusicologia. Esta “franca consoli-

dação” (Bastos, 2004: 4) reflete-se em uma crescente institucionalização com o surgimento de associações como a Associação Brasileira de Etnomusicologia em 2001, e com o intenso aumento do número de linhas e grupos de pesquisa dedicados ao assunto em universidades do país, em departamentos de antropologia e de música (Sandroni, 2008: 72).

O mesmo tem ocorrido em outras áreas de interesse da antropologia: na criação de exposições em museus etnográficos, na produção de ensaios fotográficos e de filmes etnográficos.

Estas produções têm se tornado possíveis por dois desenvolvimentos paralelos. Por um lado, pelas mudanças nas tecnologias de captação, hoje muito mais acessíveis e de maior qualidade – basta pensar nas dificuldades envolvidas naquela que talvez tenha sido a primeira tentativa do gênero no Brasil, as gravações que o antropólogo Edgar Roquette Pinto fez junto aos índios Pareci ao longo da Expedição Rondon, em 1912, com o uso de um dictaphone e de cilindros de cera. Por outro lado, pela disponibilização de recursos para a realização destes registros por parte de órgãos oficiais, através de editais de Incentivo à Cultura e de Registro de Patrimônio Imaterial.

Um dos resultados destes processos tem sido o surgimento de diversas gravações de grande qualidade, como aquelas produzidas por Edmundo Pereira junto ao Museu Nacional do Rio de Janeiro (Pacheco; Pereira, 2004) ou pelo grupo coordenado por Maria Elizabeth Lucas na UFRGS (Lucas; Stein, 2009), estes trabalhos que aliam à busca de excelência técnica uma indispensável sensibilidade etnográfica.

De fato, percebe-se que, nesse processo, o antropólogo acaba por assumir funções que, anteriormente, devido aos custos e às necessidades estruturais envolvidas, eram apanágio da *indústria cultural*. Na década de 1940, Theodor Adorno e Max Horkheimer publicaram uma reflexão acerca do assunto que se tornou referência obrigatória nos estudos a seu respeito. Colocando em destaque as funções ideológicas de um fazer

que tornaria o consumidor “não o sujeito dessa indústria, mas seu objeto”, tal *indústria* orientaria suas “mercadorias culturais [...] segundo o princípio de sua comercialização, e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada” (Adorno, 1986: 93), conduzindo “aqueles que estão sob sua influência” a “aceitar sem objeção [...] as ideias que ela inculca [, que] são sempre as do *status quo*” (Adorno, 1986: 97).

Desde então, ao mesmo tempo em que a problemática da *indústria cultural* manteve boa parte de sua pertinência, o processo histórico de barateamento das tecnologias e de acesso às informações a que nos referimos possibilitou o surgimento, em paralelo, de todo um campo de produção cultural desvinculado dos interesses imediatos de uma *indústria* capitalista tal como definida pelos pensadores da Escola de Frankfurt. Junto a outros atores sociais, os antropólogos passaram então a dedicar-se também às tarefas envolvidas na produção cultural. No entanto, esse momento privilegiado de expansão de novas formas de fazer e de novas possibilidades de atuação para esses pesquisadores implica a necessidade de refletir acerca da posição por eles ocupada e do papel por eles desempenhado quando envolvidos em tais tarefas. O presente artigo pretende, nesse sentido, compartilhar e discutir certas inquietudes que surgiram ao longo do trabalho de produção de um CD de caráter etnográfico junto a interlocutores envolvidos com o que chamam de “música ucraniana” em diferentes cidades do Paraná.

Para tanto, iniciaremos apresentando o *setting* em que esse projeto foi realizado. A seguir, discutiremos as vicissitudes da construção de uma posição para o pesquisador em campo frente aos diferentes atores envolvidos no processo de pesquisa: os músicos, os representantes da instituição financiadora, os técnicos e os equipamentos de gravação. Por fim, esboçaremos uma tentativa de delimitação do papel desempenhado pelo pesquisador ao se envolver em uma pesquisa cuja produção inclui tarefas antes próprias ao campo da *indústria cultural*.

Sobre a música ucraniana no Paraná

Os imigrantes ucranianos vieram ao Brasil a partir de 1891. Nesse período, a província da Galícia, sua terra de origem, era a porção mais oriental do então Império Austro-Húngaro, na fronteira com o Império Russo². Os descendentes desses imigrantes, hoje em maior parte de terceira ou quarta geração, concentram-se principalmente na região centro-sul do Paraná e centro-norte de Santa Catarina. A pesquisa aqui apresentada foi realizada nas cidades de Prudentópolis, Rio Azul e Curitiba, todas no Paraná.

Devido à precariedade dos registros de entrada no país, é impossível precisar quantos ucranianos vieram ao Brasil. Os registros de entrada de migrantes entre 1890 e 1914 indicam a vinda de cerca de 50 mil imigrantes oriundos do Império Austro-Húngaro ao Paraná neste período (Guérios, 2007: 112). Somando-se a entrada daqueles que vieram após as duas Grandes Guerras, poderíamos, com Boruszenko (1995), estimar que haveria hoje entre 250 e 300 mil descendentes de ucranianos no estado. Para a maior parte deles, a ascendência ucraniana não tem grande relevância identitária ou em sua vida cotidiana; contudo, para aqueles envolvidos com as manifestações musicais, que aqui nos interessam, esse pertencimento de caráter “étnico” – no sentido que Weber (1971) empresta ao termo – tem grande relevância.

Como ocorreu com outras levas de imigração camponesa ao Brasil, como a italiana e a polonesa, as instituições eclesásticas cumpriram um papel de grande relevância na organização e reconstrução de traços característicos dessas comunidades desde seu início. Em Prudentópolis, por exemplo, há 32 “colônias” (ou “linhas”) no interior do município³. Como a distribuição das moradias é dispersa, devido à lógica da distribuição dos terrenos entregues aos primeiros imigrantes, as Igrejas transformaram-se no polo social por excelência de cada comunidade – já que

constituíram e constituem até hoje o principal espaço disponível para a convivência grupal nas “colônias”. Desse modo, a centralidade da figura do padre como regulador das condutas cotidianas manteve-se elevada e, na maior parte das colônias, até hoje. Nas grandes cidades, do mesmo modo, a Igreja é o grande polo de agregação daqueles ligados às atividades “étnicas”.

No âmbito da música ocorre o mesmo. Por um lado, boa parte do repertório “ucraniano” dos músicos locais baseia-se em livros editados pela tipografia dos padres da ordem de São Basílio Magno ou em discos gravados por eles e repassados à comunidade com a intenção de “manter viva a cultura ucraniana”. Em rituais observados em campo ao longo da pesquisa, cantores locais utilizavam como referência folhas impressas por freiras ou religiosas leigas, as chamadas “catequistas”. Os critérios de seleção das músicas “ucranianas” consideradas adequadas para execução e reprodução foram assim estabelecidos em grande parte pelos membros das instituições religiosas.

Por outro lado, a atual Igreja Católica Ucraniana segue o Rito Grego ou Bizantino, inteiramente cantado pela comunidade, que, com seus cantos sacros e seus sinos, marca profundamente a *paisagem sonora* (Schafer, 1994) dessa configuração social. Tanto nos depoimentos dos imigrantes de primeira geração, impressos em jornais próprios, quanto nos discurso de seus descendentes, a religião permanece como o grande marcador do pertencimento à etnia. A *intelligentsia* leiga construiu alguns poucos espaços de convivência, como a Sociedade Ucraniana e a Comunidade dos Amigos da Cultura Ucraniana, em Curitiba – onde foi possível registrar várias manifestações musicais, especialmente ligadas aos grupos folclóricos; mas à exceção desses espaços, as ocasiões privilegiadas para as *performances* musicais são inextricavelmente ligadas a eventos religiosos: festas dos padroeiros de cada igreja, encontros de apostolados de oração e cursos de catequese ministrados conjuntamente.

te com cursos de língua ucraniana, de história da Ucrânia, de artesanato e de danças típicas ucranianas. De fato, uma característica marcante dessa configuração social é a ausência de fronteiras entre o “religioso” e o “étnico”. A *intelligentsia* religiosa dedica-se ativamente à “manutenção” da cultura ucraniana e à educação das novas gerações nas “Escolas de Sábado”, onde professores voluntários ensinam gratuitamente a “cultura ucraniana” a qualquer interessado e onde as novas gerações de descendentes formam novas redes de convivência.

Ao mesmo tempo, contudo, não há um isolamento entre esses agrupamentos e a sociedade englobante. Em Curitiba, as sociedades leigas que se dedicam à música dos grupos folclóricos têm contato constante, via Internet ou mesmo pelas viagens de seus componentes, às gravações dos principais grupos folclóricos ucranianos e canadenses; ao se apresentarem, muitas vezes contratam instrumentistas profissionais, que aportam contribuições técnicas ou estéticas de meios como os da música erudita. No interior do estado, percebe-se claramente a permeabilidade entre a música sertaneja produzida e distribuída pela grande indústria e as produções tidas como “ucranianas”, ou entre a música “gauchesca” e essas músicas “ucranianas”. Ocorre aqui o mesmo que se passa no Canadá, onde, de acordo com Klymasz (1972: 372),

a música *country* anglo-americana e a indústria comercial de gravadoras [...] têm se combinado para reativar um legado ancestral ao prover, por um lado, uma tradição de música *folk* nova mas até certo ponto similar cuja forma, conteúdo e estilo podem ser facilmente absorvidos pela música *folk* ucraniana, e, por outro lado, um meio novo e dinâmico de transmissão.

Sob tais condições, a música tida como “ucraniana” torna-se um material empírico relevante para perceber, em sua própria substância esté-

tica, o jogo que ocorre entre várias tendências artísticas por um lado, e vários processos sociais por outro. É assim que alguns dos interlocutores que tiveram a música registrada expressam a preocupação de “manter a tradição” ao dedicar-se à música, utilizando-se de formações tidas como “tradicionalistas”, como o violino ou rabeca (*skrepka*) e o “bumbo”, um grande pandeiro produzido artesanalmente e tocado com um bastão de madeira. Já outros optam por inserir intencionalmente ritmos “gauchescos” ou segundas vozes da “música sertaneja” para atrair o público. Em outro sentido, alguns se dedicam a canções tidas como “tradicionalistas”, como aquelas presentes nos impressos distribuídos pelos religiosos ou aprendidas com os “mais velhos” das colônias mais distantes. Outros, geralmente pertencentes aos meios urbanos, dedicam-se a um segundo gênero: o das músicas que se referem à Ucrânia como um paraíso idealizado por uma tradição romântica de caráter nacionalista. Todos, independentemente de suas origens e educação formal em música, afirmam estar fazendo “música ucraniana”.

Assim, o campo da produção de músicas tidas como “ucranianas” no Paraná é complexo, heterogêneo, dinâmico e mutável. Originalmente, o projeto de pesquisa elaborado para abordá-las chamava-se “Canções Ucranianas”. Posteriormente, a pesquisa de campo mostrou que o escopo das produções musicais marcadas como “ucranianas” envolvia também várias manifestações de música instrumental, além daquelas de caráter religioso. Optou-se, assim, por renomear o projeto como “Temas Ucranianos”; ao mesmo tempo, foi prevista sua expansão para tratar de manifestações ligadas a outros agrupamentos étnicos no Paraná. O projeto englobante, que será desenvolvido nos próximos anos, foi chamado de “Sonoridades do Paraná”.

A construção de uma rede de interlocutores e a posição do pesquisador

Para conseguir levar a cabo a captação desses “temas ucranianos”, tendo como primeiro objetivo a produção de um CD, foi necessário constituir uma rede de interlocutores. Este trabalho foi bastante facilitado pelo fato de eu ter desenvolvido minha tese de doutorado nesse mesmo grupo, e também por eu ter, dessa maneira, um ponto de partida para começar a penetrar em uma rede específica, aquela ligada às produções musicais, em que vários de meus interlocutores se conheciam entre si.

Para refletir sobre minha inserção nessa rede específica e suas consequências na configuração do material gravado, iniciarei estabelecendo um diálogo com trabalhos recentes que se propuseram a registrar manifestações musicais de dados agrupamentos sociais como, por exemplo, os CDs já citados “*Magüta arü wiyægü – Cantos Ticuna*” (Pacheco; Pereira, 2004) e “*Yvúj Poty, Yva’á – Flores e Frutos da Terra*” (Lucas; Stein, 2009).

Em seus trabalhos, ambos os grupos de pesquisadores manifestaram grande preocupação em deixar as decisões acerca de escolha de repertório, condições gerais de gravação e definição dos *performers* a cargo da própria comunidade pesquisada. Há pistas claras dessa preocupação no produto final como, por exemplo, a opção em nomear o CD em língua nativa antes de traduzi-lo em português, ou em deixar a apresentação do projeto a cargo de uma voz nativa. A própria produção do CD se dá igualmente, segundo os autores, a partir de uma “parceria” e da “discussão da seleção das músicas” com os interlocutores (Pacheco; Pereira, 2004) ou, nas palavras de Lucas e Stein (2009: 8),

todo o processo, dialógico e colaborativo, de fazer estas gravações, produzir os textos do encarte, as traduções dos cantos, escolher as imagens, e

principalmente de selecionar, editar, mixar e masterizar as faixas que compõem o CD, precisa ser sublinhado como a experiência-chave de que resulta este produto.

Essa atenção especial à centralidade da “voz nativa” firmou-se como uma preocupação central na antropologia nas últimas décadas. Ao elaborar o procedimento para o registro de “referências culturais”, por exemplo, antropólogos contratados como consultores pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) colocaram em relevo essa preocupação: segundo Corsino (2000: 8), o foco do trabalho de registro deve ser colocado sobre os “moradores de sítios tombados, tratando-os como intérpretes legítimos da cultura local e como parceiros preferenciais de sua preservação”. Segundo Cecília Londres (2000: 11),

[as] indagações sobre quem tem legitimidade para selecionar o que deve ser preservado, a partir de que valores, em nome de que interesses e de que grupos, passaram a pôr em destaque a dimensão social e política de uma atividade que costuma ser vista como eminentemente técnica, [...] [pondo] em questão os critérios até então adotados para a constituição de “patrimônios culturais”, legitimados por disciplinas como a história, a história da arte, a arqueologia, a etnografia etc.

O que desejo realizar aqui é uma reflexão mais detida sobre o *estatuto*, o *alcance* e a *dinâmica* dessa “colaboração” ou “parceria” entre antropólogos e seus interlocutores na pesquisa. Lucas e Stein, por exemplo, deixam claro que sua atuação como “mediadoras” nesse processo de gravação não é neutra ou transparente: fazem repetidas alusões ao “norte etnomusicológico *colaborativo e dialógico*” de seu trabalho e às “decisões minuciosamente delineadas *em conjunto*” na produção do CD (Lucas;

Stein, 2009: 26-27, grifos meus) e, assim, colocam-se como ativas no processo. Adicionalmente, emprestam atenção aos demais atores envolvidos no processo de gravação:

[...] Nós [...] pesquisadores e aprendizes da etnomusicologia, fomos desafiados a refletir e a nos constituir como mediadores entre a milenar cosmo-sônica Mbyá e as tecnologias digitais de gravação à disposição na atualidade; entre *performances* musicais e intervivências com o modo de ser Mbyá e *performances* jurídico-financeiras decorrentes de um projeto sob o amparo de uma instituição incumbida de políticas públicas de salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro (Lucas; Stein, 2009: 7-8).

No entanto, as autoras não se estendem acerca das dinâmicas de tal “mediação”: ao menos no trabalho aqui citado, os detalhes das discussões, a posição ou as ações dos diferentes atores, os impasses, dúvidas e conflitos ocorridos no processo de pesquisa – e as consequências de tais interações na configuração do produto final – não são alvo de reflexão ou explicitação. É esse o esforço a que este artigo se propõe.

Ao longo de minha pesquisa, ficou claro que as contingências concretas envolvidas no processo de negociação com meus interlocutores exigiam uma atenção ativa a meu posicionamento em campo. Como diz Bourdieu (1997a: 694), “a relação de pesquisa [...] continua, apesar de tudo, [a ser] uma *relação social* que exerce efeitos (variáveis segundo os diferentes parâmetros que a podem afetar) sobre os resultados obtidos”.

O primeiro problema na construção dessa posição foi o fato de que em nenhum momento foi possível definir de forma unívoca quem eram os interlocutores autorizados pelo grupo para fazer as gravações. Em um grupo “étnico” disperso e aberto, que conta virtualmente com centenas de milhares de componentes, há inúmeros caminhos possíveis para se

iniciar a construção de uma rede de interlocutores, e necessariamente seguiu *um* deles. Este, aliás, pode ser o caso mesmo em grupos de menor porte: no caso do trabalho de Pacheco e Pereira (2004) entre os Tikuna, a polarização entre os músicos que executavam canções rituais “tradicionais” e aqueles que produziam uma música influenciada por seu pertencimento a grupos evangélicos levaram os autores a publicar um CD duplo, em que cada disco era dedicado às manifestações de uma facção do grupo pesquisado.

Em meu caso, os próprios interlocutores divergiam quanto às pessoas que eram “conhecedoras” de música, e entre os “conhecedores” surgiam disputas constantes acerca das vozes tidas como mais “representativas” da música da etnia. Isso ocorria tanto dentro de um mesmo grupo quanto entre diferentes grupos musicais. Ora as disputas ocorriam entre candidatos a solista de um dado conjunto, ora na definição de quem seria o percussionista que participaria da gravação. Em outras ocasiões, tratava-se de escolher qual versão de uma dada canção ou música instrumental iria para o CD final, quando cada um de seus *performers* acreditava que a sua música era a “mais tradicional”, ou a “mais autêntica”, ou simplesmente a “mais correta”, ou a “mais bela”. Acordeonistas achavam o som da rabeça “feio” (“Mas você acha isso bonito?”, perguntou-me um, espantado, quando eu lhe disse que gravaria um rabequista de uma cidade vizinha). Rabequistas, por sua vez, em geral mais imersos na vida religiosa local, achavam que um acordeonista que gravava com o acompanhamento da bateria eletrônica de um teclado devia tocar algo mais “tradicional” para ir ao CD. Músicos com formação clássica desejavam gravar a música mais “artística” possível, para passar a imagem de um grupo “étnico” culto, enquanto aqueles que trabalhavam profissionalmente com música como entretenimento procuravam incorporar elementos sertanejos e “gauchescos” em suas manifestações. Sob tais con-

dições, não era possível haver “colaboração” ou “diálogo” entre os interlocutores, visto que cada um deles tinha suas próprias convicções acerca da configuração ideal de um CD de “música ucraniana”.

Adicionalmente, vários dos músicos pesquisados já tinham CDs gravados, alguns mesmo a partir de editais como aquele que me financiava – o que equivale a dizer que, de fato, eles *já são* pares na pesquisa da musicalidade ucraniana, mesmo antes de eu colocá-los nessa posição. Eles já tinham, assim, tomado suas decisões e produzido gravações de acordo com suas convicções. Minha diferença, nesse caso, é que eu entrava nessa rede sem ter uma participação dentro dela: eu não estava posicionado desde o início nas disputas entre eles e podia construir, com atenção, uma posição de observação específica, a partir da qual evidentemente não seria “neutro” – já que eles próprios construíam lealdades e distanciamentos em relação a mim –, mas poderia buscar uma posição exterior em relação às disputas internas que ocorrem nessas redes de interdependência.

Minha posição, de pesquisador externo à comunidade, permitia que eu construísse um outro ponto de vista, aquele possível de ser constituído quando não se participa das dinâmicas internas de uma dada rede de interdependências. Não me refiro aqui à hipótese de Pierre Bourdieu (1997b: 139) de que os atores de uma determinada rede estejam “envolvidos no jogo” ou “presos ao jogo” a tal ponto que “os jogos sociais se façam esquecer como jogos”. De fato, o que ocorria com meus interlocutores não era nada parecido com esta “*illusio*” ou “relação de cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas do espaço social” (Bourdieu, 1997b: 139) a que se refere o sociólogo francês. Ao contrário, meus interlocutores eram extremamente críticos uns em relação aos outros. Um deles, que tocava profissionalmente, via-se submetido a pressões de “mercado” e ao gosto de sua clientela. Não achava que pudesse ir tocar apenas músicas “ucranianas” em uma

festa para a qual fosse contratado, e mesmo suas músicas “ucranianas” seguiam a estética das gaúchas e sertanejas comerciais, com acompanhamentos eletrônicos e esquemas de resolução tonal que alteravam a harmonia e a métrica dos temas eslavos de origem. Ao mesmo tempo, ele julgava sinceramente que a música “tradicional” de seus concorrentes era “feia”. Estes, por seu lado, defendiam que a música tinha que ser feita como acreditavam que ocorria na Ucrânia e viam seu concorrente como alguém que não fazia, de fato, uma música que pudesse ser considerada “ucraniana”, pois se afastava daquilo que consideravam “tradicional”.

Essas discussões e os valores presentes no campo da música “ucraniana” do Paraná somados ao fato de que os próprios atores desse campo social produzem CDs cuja substância estética reflete claramente suas convicções acerca dos significados dessas manifestações indicam, assim, que eles são dotados de instrumentais críticos que não permitem que os consideremos “iludidos” pelo jogo social em que estão imersos. “Crítico”, como afirma Boltanski (1990: 131), “é se desengajar da ação para aceder a uma posição externa, de onde a ação poderá ser considerada de um outro ponto de vista”. É isso que esses músicos fazem: podemos, tomando o modelo proposto pelo mesmo autor em outra obra (Boltanski; Thévenot, 1991: 107-157), argumentar que, enquanto um lado dessa discussão lança mão de argumentos “comerciais” e “inspirados” em sua construção crítica da realidade, outro se utiliza de argumentos “domésticos”⁴. A visão crítica de cada ator sobre suas atividades constrói-se, assim, a partir de seu posicionamento em universos discursivos tidos como legítimos, mas distintos em seus pressupostos argumentativos.

Qual o privilégio, então, da posição de pesquisador? É justamente aquele de poder “dotar-se de uma exterioridade de nível mais elevado” e assim “tentar reconstituir, da maneira mais completa possível, o espaço crítico ao interior do qual o *affaire* se desenrola e se joga” (Boltanski,

1990: 131). Em meu caso, pude, dessa maneira, estabelecer critérios mais abrangentes na construção de um retrato das manifestações musicais “ucranianas” – minha escolha foi guiada pelo desejo de traçar o panorama mais abrangente possível dessas manifestações no campo que eu tinha delimitado – e selecionar para o CD aquelas que dificilmente seriam aventadas por meus interlocutores, como as de pessoas não envolvidas diretamente com música ou de comunidades rezando uma missa.

Assim, meu ponto de vista, aquele de um pesquisador com formação acadêmica nas ciências sociais e ainda, dentro delas, com um *tropo* teórico delimitado, está necessariamente presente no CD que produzi. A palavra “mediação” não parece, então, adequada para descrever a posição que ocupei e suas implicações na substância final dos produtos desse processo de pesquisa. Antes de um “mediador”, fui um agente posicionado que construiu uma percepção dessas manifestações musicais a partir de um ponto de vista específico – o que não implica que este ponto de vista seja “autoritário”, já que, ao contrário, visa acolher todas as manifestações dos interlocutores com máxima abrangência.

Além de meus interlocutores, entretanto, outros atores também desempenharam seu papel na configuração do produto final de minha pesquisa.

Relações com a instituição financiadora

O projeto de gravação do CD “Temas Ucranianos” foi financiado pela Prefeitura Municipal de Curitiba, em um edital de incentivo ao registro de “formas de expressão do patrimônio imaterial” na cidade. Para compreender como o produto final da pesquisa foi configurado, esta é outra instância que deve ser levada em consideração.

De modo geral, é possível afirmar que as políticas recentes de apoio ao registro de manifestações intangíveis têm sido bem recebidas por antropólogos: como diz Sant'Anna (2009: 57),

os instrumentos de reconhecimento e valorização dos bens culturais imateriais criados pelo governo brasileiro consideram, então, a natureza dinâmica e processual destes bens, promovendo ainda a interação dos aspectos materiais e imateriais do patrimônio cultural, que proporcionam uma concepção mais rica e ampla. Novas e instigantes questões, a partir daí, serão postas à prática patrimonial tradicional.

Sant'Anna refere-se ao desdobramento das alterações que a Legislação Brasileira sofreu desde a Constituição de 1988, quando o artigo 216 ampliou o conceito de “patrimônio cultural brasileiro” para englobar os “bens de natureza material e imaterial [...] portadores de referência à identidade, à ação, à memória *dos diferentes grupos formadores* da sociedade brasileira” (BRASIL, 2003, grifos meus). A seguir, no ano de 2000, o Decreto 3.551 criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, instituindo um Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Essas novas definições visavam contrapor-se ao modo até então vigente de associar o “patrimônio” a manifestações concretas e materiais, como prédios e conjuntos urbanos de “pedra e cal” (Fonseca, 2009: 59), e que tinham por consequência o privilégio emprestado à voz de quem detinha os recursos para deixar tais marcas materiais.

A legislação federal recente desdobrou-se em políticas locais, com a criação, no caso que concerne a esta pesquisa, de um setor específico da Fundação Cultural de Curitiba para estabelecer diretrizes e gerir recursos ligados a uma Lei de Incentivo à Cultura. Esta lei foi aprovada no município em 1991, regulamentada definitivamente por uma Lei Com-

plementar em 1997 e por uma Emenda Parlamentar em 2008, e baseia-se na renúncia fiscal, pela Prefeitura de Curitiba, de 2% da arrecadação de Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e Imposto Sobre Serviços (ISS); desse total, 50% são destinados ao “Mecenato”, em que o produtor deve captar os recursos junto a um “Incentivador”, que destinará parte do pagamento de seu ISS para um projeto à sua escolha – neste caso, o produtor cultural retém seu produto; os outros 50% são destinados ao “Fundo Municipal de Cultura”, financiado diretamente pela Prefeitura – no qual o produtor cultural repassa 90% de seu produto para a Fundação Cultural e pode reter os 10% restantes.

O ponto mais relevante a destacar na relação com a instituição financiadora diz respeito ao enquadramento da pesquisa realizado pelo edital. Em primeiro lugar, o edital previa que o levantamento deveria ser realizado “primordialmente no Município de Curitiba”. Delimitar o objeto apenas em Curitiba implicaria um recorte que impossibilitaria sua completa apreciação. Os produtores de música “ucraniana” de Curitiba têm um perfil muito diferente daqueles do interior do estado. Enquanto os músicos da capital têm, em geral, acesso à educação musical formal, a CDs estrangeiros e mesmo a viagens para o exterior, os do interior, em geral, não têm sequer um *CD player* em casa e aprendem a tocar e cantar uns com os outros. Assim, o projeto propôs estender esses registros a todo o estado, incluindo o financiamento de deslocamentos, hospedagem e alimentação da equipe em outras cidades. Sua aprovação significou, mesmo que indiretamente, um reconhecimento de que o recorte estabelecido no edital era arbitrário. O recorte do objeto no estado do Paraná, apesar de também arbitrário, permitiria um mapeamento mais abrangente: se, como afirmamos, há diferenças expressivas entre as manifestações musicais “ucranianas” entre Curitiba e o interior do estado, essas diferenças não são tão significativas, por exemplo, entre os estados do Paraná e de Santa Catarina. Nesse caso, então, com a aprovação do

projeto como foi proposto, o recorte do edital não interferiu de forma negativa no resultado final da pesquisa. Isso, contudo, nem sempre ocorre, e a conformação dos editais das instituições financiadoras é certamente uma das fontes de vieses em pesquisas desse tipo.

O segundo ponto diz respeito aos prazos impostos pelo edital: em dez meses, os “empreendedores” teriam que fazer o levantamento, registrar e editar seus produtos. Nesta pesquisa, isso implicou a necessidade de editar o CD antes do período em que uma publicação seria desejável. Uma parte importante das manifestações musicais ligadas à etnia ucraniana ocorre em um município em que os padres, diocesanos, são tidos como mais “flexíveis”, implicando a presença de outro tipo de manifestação. Essas músicas não puderam ser registradas por falta de tempo hábil para que uma pesquisa consistente fosse levada a cabo nessa localidade. Neste caso, não havia possibilidade de negociação e o CD foi efetivamente finalizado sem a presença dessas músicas (e o mesmo ocorreu em relação à pequena parcela de população de origem ucraniana ligada à religião ortodoxa no Paraná).

Um terceiro ponto diz respeito à própria delimitação do objeto sob a lógica de um “grupo étnico”. Ao realizar um levantamento dos bens tombados no Paraná entre 1938 e 1990, Kersten (1998) demonstra como a heterogeneidade da formação cultural do estado do Paraná, formada por núcleos originais indígenas, de portugueses e de negros, e aumentada significativamente com a chegada de imigrantes camponeses de diferentes origens da Europa a partir de 1870, gerou a inexistência de “vínculos solidários, ou mesmo de uma língua comum que propiciasse agregação” no início do povoamento; “tal diversidade”, diz a autora,

foi interpretada como uma espécie de atraso da Província. [...] Como prática política, o discurso e a ação de patrimônio do Paraná buscaram definir estratégias que atenuassem as contradições e os conflitos decorrentes das

diferenças e, sobretudo, da desigualdade social. Dada a complexa formação da sociedade paranaense, buscou-se então construir um projeto de consolidação territorial e cultural que afirmasse a Província-Estado emergente (Kersten, 1998: 294-295)

Assim, afirma Kersten (1998: 294-295), por muito tempo os suportes materiais do “patrimônio paranaense” foram encontrados em “edifícios representativos de poderes institucionalizados, fragmentos eleitos para contar a história da formação do Estado”. Mais recentemente, no entanto, houve uma tentativa de recuperar as especificidades da migração, e o discurso baseado em uma perspectiva genealógica e de culto a personagens que representassem o “espírito paranaense” foi substituído por outro, que “presentificava a origem dos diferentes grupos étnicos” a partir de uma “imagem folclorizada do imigrante” (Kersten, 1998: 296).

O discurso das “etnias” formadoras do Paraná, assim, passou a ser moeda corrente nas novas estratégias de definição do estado promovidas pelos poderes públicos – e, como diz Kersten, a partir de uma imagem “folclorizada” do imigrante⁵. A celebração do “folclore” das etnias constituintes da “sociedade paranaense”, que serve de pedra de toque para as políticas culturais do estado e do município de Curitiba, parece a princípio bastante próxima da concepção de origem deste projeto, o que torna difícil traçar uma linha clara de delimitação entre a tendência “folclorizante” do *marketing* político local e meu próprio investimento de pesquisa acerca das “Sonoridades do Paraná”.

Essa delimitação, contudo, pode ser traçada de duas formas. Em primeiro lugar, as “etnias” interessam a minha pesquisa enquanto um recorte nativo: meus interlocutores levam essa delimitação a sério, então não posso desconsiderá-la. É nesse sentido que utilizo o conceito de “etnia”, como coloquei anteriormente, de acordo com o recorte weberiano: os grupos “étnicos” são aqueles que se delimitam enquanto tal a partir de

um sentimento de pertencimento em comum. Dessa forma – e esse é meu segundo ponto –, o conceito de “etnia” aqui referido se distancia daquele utilizado pelos órgãos oficiais do estado no sentido de que o que está em questão no enquadre de minha pesquisa não é uma “essência” étnica de um grupo, compreendida de forma substantivada. Tal definição, efetivamente, tem certas consequências imediatas como, por exemplo, invisibilizar outros agrupamentos também constituintes da “sociedade paranaense”, como a grande porcentagem de negros em sua população, que dificilmente serão contemplados pelos grupos políticos locais (ao menos ainda não o foram) neste discurso de fundamento “étnico”.

O uso das tecnologias de gravação

Um último tópico que desejo aqui desenvolver diz respeito ao uso de tecnologias digitais de gravação em meu trabalho de campo. De fato, essa questão concreta do trabalho na área da etnomusicologia tem estatuto fortemente constitutivo para qualquer pesquisa que conte com o registro de manifestações em áudio ou vídeo. Refiro-me ao fato de que – como afirma Carvalho (1999) – qualquer equipamento de gravação e reprodução opera uma reconfiguração da massa de dados que registra. Microfones, sensores de imagem e monitores são, nos termos de Latour (2001), atores não humanos: não simples instrumentos de captação, mas agentes ativos de reestruturação e recodificação das manifestações por eles registradas. Não desejo aqui problematizar o estatuto ontológico desses atores não humanos, mas apenas colocar em evidência suas interferências ativas no processo de transdução e reconstituição de uma dada manifestação humana.

No quadro desta pesquisa, os principais atores não humanos que participaram do processo foram os microfones com os quais captei as

músicas por um lado, e os equipamentos e *softwares* de pós-produção de áudio por outro. Começemos a discussão falando dos microfones.

Existem três tipos diferentes de transdutores (elementos que transformam sons em sinais elétricos) nos microfones utilizados atualmente: os dinâmicos, os de condensador de membrana pequena e os de condensador de membrana grande. Como não há um vocabulário desenvolvido especialmente para descrever como cada um deles registra o som, os técnicos e apreciadores costumam referir-se às impressões subjetivas produzidas pelo registro com cada um desses instrumentos. Os microfones dinâmicos, que têm baixo ganho de sinal, em geral são usados em aplicações ao vivo, por terem menos chances de causar a chamada “microfonia” – ruído agudo causado pela realimentação do sinal captado entre o microfone e o sistema de amplificação. No entanto, em certos casos, de acordo com o gosto de artistas e técnicos, podem ser utilizados em estúdio, produzindo uma sonoridade tida como mais “metálica” e menos “aveludada” do que aquela dos microfones de condensador. Microfones de condensador de membrana pequena são tidos como aqueles cujo registro mais se aproxima do fenômeno de origem – embora caiba aqui destacar que, inevitavelmente, mesmo esses microfones reconfiguram o som captado a partir de suas características específicas; já os de membrana grande são tidos como mais “românticos”, alterando intencionalmente a presença e a qualidade da massa sonora captada e apresentando-lhe qualidades frequentemente descritas pelos técnicos e músicos como “presença” ou “brilho”.

Adicionalmente, cada marca e modelo de microfone apresentam características próprias de alteração da massa sonora que captam – os microfones topo de gama vêm inclusive com uma carta de respostas de frequência individualizada, feita quando de sua fabricação, que registra como *essa unidade* em questão registra cada faixa de frequências sonoras. Em alguns casos, os microfones são projetados para darem ganhos

maiores em dadas frequências, colocando em destaque determinados harmônicos e alterando o timbre do instrumento ou da voz captados; em outros casos, os microfones têm a chamada “resposta plana” e registram todas as frequências componentes da massa sonora com a mesma intensidade de sinal. Para cada timbre de voz e instrumento musical, há uma gama de possibilidades de captação e, em geral, cabe ao engenheiro de som operar a escolha do equipamento mais adequado para uma dada situação de gravação. No caso da *indústria cultural*, em um segundo momento essas escolhas são também feitas pelos artistas ou pelos executivos das gravadoras.

Além das tecnologias de construção dos microfones, há diferentes técnicas de captação: é possível gravar em mono ou estéreo, com os microfones posicionados em vários ângulos ou em paralelo, com o uso de microfones individuais e/ou com os chamados *overheads*, que são colocados para captar a massa sonora como um todo. Cada uma dessas escolhas reconfigura a massa sonora captada de modo diverso.

Desse modo, fica evidente que o simples fato de gravar uma dada manifestação implica inúmeras reconfigurações do fenômeno a ser registrado. Os operadores humanos dos equipamentos fazem escolhas, mas apenas dentro dos limites estabelecidos, a princípio, pelas características construtivas dos equipamentos de gravação. É nesse sentido que a ação dos próprios microfones na reconfiguração da massa sonora registrada não pode ser desconsiderada, pois eles participam do processo de registro como atores não humanos plenamente ativos.

No projeto que aprovei junto à Fundação Cultural de Curitiba, orcei os custos de todos os profissionais que trabalhariam comigo ao longo da pesquisa. Conteí com o trabalho de um ótimo profissional, competente e bastante disponível, para cumprir as tarefas técnicas de engenharia de som. No entanto, desde o início ficou claro que eu teria problemas de logística. Meu campo de pesquisa era muito disperso e os

honorários que combinamos certamente não envolviam colocar o engenheiro de som à disposição do projeto durante os dez meses. Nesse período, de fato eu estava em campo praticamente todos os fins de semana e não há orçamento factível para viabilizar a presença de uma equipe durante todo esse tempo. Em Prudentópolis, consegui agendar algumas gravações para o mesmo fim de semana e contei com a presença do engenheiro de som com todo seu equipamento. Na maior parte das ocasiões, no entanto, as gravações ocorriam em festas, em apresentações em teatros, em ensaios das bandas, em rituais ao lado – ou dentro – de igrejas. Nestes casos, eu não poderia contar nem com a equipe de som nem com a possibilidade de montar e gerenciar um equipamento mais complexo. Vi-me, então, obrigado a me iniciar nos equipamentos compactos de gravação digital conhecidos como PDRs – *Portable Digital Recorders*⁶. Utilizei um gravador Marantz PMD661 e dois microfones de condensador de membrana pequena AKG C1000s⁷.

Com meu equipamento, afinal, pude registrar a maior parte das faixas que hoje estão no CD. Assim, foi possível viabilizar a combinação de ambos os tipos de gravação e, conseqüentemente, viabilizar a realização do projeto como um todo.

Outros atores não humanos que não podem ser desconsiderados nesta reflexão são o equipamento e os *softwares* de pós-produção em estúdio. Essas tecnologias passaram por tais alterações nas últimas décadas que hoje os próprios engenheiros de som consideram-se parte do processo de criação musical, e não apenas técnicos de gravação. Vejamos, por exemplo, o que afirma um deles em um texto escrito para compartilhar sua experiência na pós-produção de CDs de grandes bandas comerciais:

Este é um dos primeiros livros a tentar explicar o lado estético de criar uma boa mixagem. Este não é um feito simples, pois há muitos estilos musicais baseados em uma quantidade de instrumentos diferentes, cada qual gra-

vado de modo distinto. Cada estilo de música tem seu próprio universo de valores e está em constante mudança. O número de variações é infinito. [...] O truque é usar as dinâmicas criadas pelo equipamento para enfatizar, acentuar, focar, dar suporte, criar tensão ou apenas deixar a música brilhar por si só (o que quer que seja apropriado para a canção e o estilo de música). O modo pelo qual esta dinâmica se relaciona com a música é a arte da mixagem. A arte do engenheiro de gravação é buscar as relações entre equipamento e música que sejam as melhores – sejam mágicas, belas, surpreendentes, revolucionárias ou apenas interessantes. Diferentes pessoas têm diferentes ideias acerca do que é grande arte. O ponto é desenvolver seus próprios valores sobre o que você acha que é grande arte (Gibson, 1997: x, 119).

Segundo esse profissional, então, o engenheiro de som utiliza-se de seu arsenal tecnológico para alterar a massa sonora de acordo com suas próprias concepções acerca do que seria a “grande arte”. Entretanto, mesmo se declara que às vezes é melhor “deixar a música brilhar por si só”, ele a está alterando. Em seu ensaio já citado, publicado na mesma época, Carvalho (1999) demonstra como há uma estética subjacente à música gravada em estúdio na contemporaneidade que implica, por exemplo, colocar um instrumento ou voz solista em destaque frente a todos os outros componentes da massa sonora. Para fazê-lo, o principal instrumento do engenheiro de som é um *plugin* (*software* que faz parte de um programa maior) chamado de “compressor”. Este componente recalcula a intensidade de um dado som de acordo com um algoritmo definido pelo usuário, com o objetivo de diminuir a extensão da dinâmica da voz ou instrumento solista – e, como consequência secundária, justamente trazer a voz do solista “para a frente”, destacando-a do resto do conjunto e individualizando-a frente aos outros componentes. É o compressor, assim, que é utilizado pelos engenheiros de som para que o

solista nunca soe alto ou baixo demais, em uma espécie de “pacto comunicativo [...] [que] deixa implícito que todas as notas serão ouvidas sem maior dificuldade” (Carvalho, 1999: 58).

Ao tratar, na pós-produção, uma das faixas gravadas no CD “Temas Ucrânicos”, essa questão foi alvo de uma discussão com o engenheiro de som. Nessa faixa, um senhor cantava e tocava o bumbo, enquanto o outro tocava a rabeca. A voz do cantor não se sobressaía em relação à rabeca e o engenheiro de som quis tentar trazê-la “à frente” do instrumento com o uso do compressor e da equalização. Esclareci que, para meus interlocutores, a rabeca era tão importante quanto a voz e que era necessário deixar a gravação como estava.

Mas por que, então, dedicar-se à pós-produção? Não seria melhor publicar a gravação conforme captada, para não interferir ainda mais na massa sonora? Pela minha experiência nesse CD, a melhor resposta para esta questão é “depende do caso”. Em alguns casos, a pós-produção efetivamente melhora os limites inerentes à situação de gravação em campo sem implicar uma perda no registro da manifestação, mas o estúdio deve estar o tempo todo atento ao que está ocorrendo. Por exemplo, no caso de uma faixa gravada no interior de uma igreja, o engenheiro de som desejava diminuir a reverberação própria da construção, o que seria uma interferência inaceitável no fenômeno. No entanto, com os mesmos recursos foi possível diminuir ruídos decorrentes do posicionamento dos microfones quando da gravação, em uma distância maior do que a desejável em relação à fonte sonora. Desse modo, em certos casos a pós-produção pode ser uma importante aliada para que o registro da manifestação em questão não sofra com as falhas técnicas inerentes ao processo de gravação, e para que o som captado seja, mesmo que bastante alterado pelos atores não humanos, audível para o ouvinte final.

Da produção cultural em antropologia

A partir da discussão apresentada, fica claro que o CD “Temas Ucrânicos” foi construído a partir de um processo de encontros e desencontros ocorrido entre pesquisador, interlocutores, textos de edital, funcionários e consultores dos órgãos financiadores e tecnologias de captação, gravação e reprodução sonora. Este processo configurou o produto final – e, caso quaisquer desses atores ou eventos tivessem sido diferentes, o CD seria configurado de outra forma. Mesmo sem que se abrisse mão de todo um esforço consciente para que as decisões dos próprios artistas sobre suas músicas fossem contempladas, quando possível, e também sem que se abrisse mão da ambição por uma certa “representatividade” e qualidade do material final enquanto um panorama das sonoridades tidas como “ucranianas” no Paraná no ano de 2010, é necessário reconhecer que tais esforços encontram seus limites justamente no fato de que o pesquisador é apenas um dos elos dessas interações, e que seu papel pode ser definido como o de um “mediador” apenas se adotarmos um conceito ampliado de “mediação”, tal como aquele definido por Latour (2001)⁸.

O pesquisador foi aí, então, não um “intermediário”, mas um antropólogo ativo, posicionado e instrumentalizado por certas teorias contemporâneas, que, ao estabelecer um diálogo com outros atores humanos e não humanos, produziu um CD que pode ser visto como o resultado do encontro de todas essas vozes, também ativas. Essa dimensão conflituosa e a soma de diferentes vozes estão sempre presentes, e o pesquisador deve ser capaz de reconstituir tais dinâmicas para ter maior clareza acerca das dinâmicas de sua pesquisa, que, afinal, é um processo social como qualquer outro. A atenção a tais dimensões do trabalho de campo permite que as próprias disputas e tensões observadas em campo sirvam como fonte de novos materiais e discussões, ampliando as possi-

bilidades de compreensão do próprio fenômeno observado. Ao mesmo tempo, ela permite que o pesquisador coloque sob constante escrutínio suas ações e decisões, e que esteja atento às contingências e às implicações de seu posicionamento em campo – elementos que inflectem sobre o material final em sentidos dependentes de suas próprias posturas e dos caminhos percorridos nos fazeres de seu estudo.

Por fim, cabe destacar que esta discussão não se atém exclusivamente ao campo da captação musical ou da pesquisa em etnomusicologia. De fato, os antropólogos vêm se destacando na produção de filmes, ensaios fotográficos, inventários de patrimônio e na constituição de espaços museológicos. Conforme colocado na introdução deste artigo, vem assim se configurando uma intensa ação dentro do campo da antropologia em um ramo que antes, devido aos custos envolvidos, era explorado com maior intensidade pelo campo da *indústria cultural*. Deste modo, os antropólogos tornam-se atores importantes para a reconfiguração da atividade de produção cultural, trazendo a ela a crítica e a ética próprias à disciplina. Mesmo que seguindo pontos de vista teóricos e heurísticos divergentes em relação ao aqui apresentado, é assim que, por exemplo, Chagas e Abreu (2008: 98) apresentam o Museu da Maré não a partir “da lógica de acumulação de bens culturais e da valorização das narrativas monumentais, mas afirmando como núcleo principal de interesse não a preservação, mas a vida social dos habitantes da Maré”; que alguns projetos, como, por exemplo, o “Vídeo nas Aldeias” (disponível em: www.videonasaldeias.org.br), visam “fortalecer identidades e patrimônios territoriais e culturais” indígenas; ou que os inventários de patrimônio imaterial organizados por antropólogos e técnicos do IPHAN registram e apoiam a continuidade de manifestações culturais no país. Ampliam-se, com isso, as possibilidades de levar a cabo uma tarefa que parece ser constitutiva da disciplina desde sua origem: auxiliar a restituir os pontos de vista de grupos não dominantes nas sociedades contemporâneas.

Notas

- ¹ Este artigo é o desenvolvimento de uma comunicação apresentada no Seminário Temático “Sonoridades Contemporâneas na Perspectiva das Ciências Sociais”, na 34ª Reunião Anual da ANPOCS. Agradeço aos comentários dos participantes do seminário, que foram indispensáveis para o aprofundamento de algumas reflexões aqui presentes. Agradeço também aos alunos de minha disciplina de “Antropologia da Música 2”, que colaboraram ao participar de uma discussão coletiva do mesmo em sala.
- ² A construção de um projeto nacional ucraniano apenas se iniciava nessa época; assim, quando aqui chegaram, esses imigrantes apresentavam-se como “rutenos” – termo usado para definir as pessoas ligadas à Igreja Católica de Rito Oriental dentro das terras dos Habsburgo. Foi apenas durante a Primeira Grande Guerra, por intermédio das ações de padres e da *intelligentsia* leiga, que esses imigrantes passaram a se considerar “ucranianos”.
- ³ A palavra “colônia”, no sul do Brasil, “é mais do que um referente territorial e socioeconômico: designa, de fato, a comunidade étnica” (Seyferth, 2003: 150, n. 8). De modo similar, a categoria “colono”, nessa região, é indissociável da imagem de um “camponês pequeno proprietário ‘de origem’”, sendo, assim, geralmente articulada a um qualificador étnico (Seyferth, 1996: 33, n. 7). Como ocorreu em todo o sul do Brasil, as colônias paranaenses foram organizadas em “linhas”: estradas abertas em meio à floresta, ao longo das quais os lotes eram demarcados lado a lado.
- ⁴ Em *De la justification*, Boltanski e Thévenot definem seis “tipos ideais” de princípios de equivalência (chamados de *cités*), que são utilizados para justificar atos e medir a “grandeza” de cada pessoa: na *cité inspirée*, a grandeza é definida pelo acesso a um estado de graça – envolvendo as noções de santidade ou criatividade; na *cité domestique*, a grandeza depende da posição hierárquica das pessoas no interior de um universo ordenado; na *cité de l’opinion*, ela depende do renome e da reputação; na *cité civique*, depende da renúncia de um estado de particular para se atingir a um bem comum; na *cité marchande*, ela é baseada na repartição dos bens segundo o princípio de mercado; e, finalmente, na *cité industrielle*, ela é medida pela eficácia.
- ⁵ Esta imagem é representada anualmente em um Festival de Etnias promovido no principal teatro de Curitiba e financiado – mesmo que indiretamente – pelo esta-

do do Paraná. Em 2010, teve sua 49ª edição, com apresentações de grupos folclóricos portugueses, ucranianos, poloneses, italianos e alemães.

⁶ O uso dos gravadores implica a inserção de outro ator não humano: o pré-amplificador, que trata o sinal do microfone para registro pelo equipamento de gravação.

⁷ Para simplificar o acesso às informações em que me baseei quando de meu aprendizado, indico duas páginas na Internet que são constantemente atualizadas com o estado da arte nesse tipo de tecnologia: http://transom.org/?page_id=7514 e <http://digitalmedia.oreilly.com/audio/portable-recorder-comparison>.

⁸ Segundo Latour (2001: 351), “o termo ‘mediação’, em contraste com ‘intermediário’, significa um evento ou um ator que não podem ser exatamente definidos pelo que consomem e pelo que produzem. Se um intermediário é plenamente definido por aquilo que o provoca, uma mediação sempre ultrapassa sua condição”.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor

1986 [1967] “A indústria cultural”. In COHN, G. (org.), *Theodor W. Adorno. Sociologia*. São Paulo, Ática.

BASTOS, Rafael José de Menezes

2004 “Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje”. In *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis/UFSC, n. 67, pp. 1-20.

BOLTANSKI, Luc

1990 “Sociologie critique et sociologie de la critique”. In *Politix*, vol. 3, n. 10-11, pp. 124-134.

_____; THÉVÉNOT, Laurent

1991 *De la justification*. Paris, Gallimard.

BORUSZENKO, Oksana

1995 “Os ucranianos”. In *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, vol. 22, n. 108.

BOURDIEU, Pierre

1997a “Compreender”. In BOURDIEU, P. (coord.), *A miséria do mundo*. Petrópolis, Vozes.

1997b *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. São Paulo, Papiрус.

BRASIL

2003 *Constituição da República Federativa do Brasil*. 14. ed. Rio de Janeiro, DP&A.

CARVALHO, José Jorge de

1999 “Transformações da sensibilidade musical contemporânea”. In *Horizontes Antropológicos*, Departamento de Antropologia – UnB, Brasília, n. 11, pp. 53-91.

CHAGAS, Mário; ABREU, Regina

2008 “Un museo en la Favela de la Maré: memorias y narrativas en favor de la dignidad social”. In *Museos.es*, Madrid, n. 4, pp. 98-112.

CORSINO, Célia Maria

2000 “Apresentação”. In *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*. Brasília, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

FONSECA, Maria Cecília Londres

2000 “Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio”. In *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*. Brasília, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

2009 “Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”. In ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.), *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, Lamparina, pp. 59-79.

GIBSON, David

1997 *The Art of Mixing. A Visual Guide to Recording, Engineering and Production*. Vallejo, Mix Books.

GUÉRIOS, Paulo Renato

2007 *Memória, identidade e religião entre imigrantes rutenos e seus descendentes no Paraná*. Rio de Janeiro, tese, UFRJ/PPGAS/Museu Nacional. 299 pp.

KERSTEN, Márcia

1998 *Os rituais do tombamento e a escrita da história. Bens tombados no Paraná entre 1938 e 1990*. Curitiba, tese, UFPR/Departamento de História.

KLYMASZ, Robert

1972 "Sounds You Never Heard Before: Ukrainian Country Music in Western Canada". In *Ethnomusicology*, vol. 16, pp. 372-380.

LATOURE, Bruno

2001 *A esperança de Pandora*. Bauru, Edusc.

LUCAS, Maria Elizabeth e STEIN, Marília Raquel

2009 *Yv'y Poty, Yva'á / Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani*. Porto Alegre, IPHAN/Grupo de Estudos Musicais/PPGMUS/UFRGS.

PACHECO, Gustavo; PEREIRA, Edmundo

2004 *Magüta arü wiyaegü / Cantos Ticuna*. Rio de Janeiro, LACED/Museu Nacional/UFRJ.

SANDRONI, Carlos

2008 "Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil". In *Revista da USP*, São Paulo, CCS-USP, n. 77, pp. 66-75.

SANDRONI, Carlos

2010 "Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade". In *Revista Estudos avançados*, São Paulo, vol. 24, n. 69, pp. 373-388.

SANT'ANNA, Márcia

2009 "A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento de valorização". In ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.), *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, Lamparina, pp. 49-58.

SCHAFER, Robert Murray

1994 *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. 2. ed. New York, Knopf.

SEYFERTH, Giralda

- 1996 “Etnicidade e cultura: a constituição da identidade teuto-brasileira”. In ZARUR, G. C. (org.), *Etnia e nação na América Latina*. Washington, OEA, pp. 17-36.
- 2003 “Estudo sobre reelaboração e segmentação da identidade étnica”. In SCOTT, P.; ZARUR, G., *Identidade, fragmentação e diversidade na América Latina*. Recife, UFPE, pp. 147-183.

WEBER, Max

- 1971 “Les relations communautaires ethniques”. In WEBER, M. *Economie et Société*, vol. 2. Paris, Plon.

ABSTRACT: This article discusses the role played by different agents in the production of musical recordings for the purpose of ethnographic research. The empirical reference for the discussion is the process of recording a CD among actors involved with the so-called “Ukrainian music” in the state of Paraná, Brazil. Following a brief description of the musical manifestations that were the focus of the research, this article discusses the role played by different actors (human and nonhuman) involved in producing the CD: the researcher, funding institutions, technical staff and digital technologies employed. The role of the anthropologist in a process of cultural production is thus presented as non-neutral, since his activity on the field imprints the ethics and the critical bias of the discipline on the materials recorded, changing its substance according to the methodology and theoretical point of view of the researcher.

KEYWORDS: Ethnomusicology, Methodology, Recording Technologies, Ukrainian Music, Intangible Heritage.

Recebido em fevereiro de 2011. Aceito em junho de 2012.