

# A flauta e a câmera

## Usos e funções da imagem em uma etnografia da música

Renan Moretti Bertho<sup>1</sup>

**Resumo.** Partindo de uma reflexão sobre o uso da imagem no campo da etnomusicologia, apresento enfoques teóricos e metodológicos sobre temas que inicialmente partiram da minha vivência como músico e que posteriormente se tornaram objeto de reflexão acadêmica em minha pesquisa de mestrado. Meu argumento inicial é que as funções e os usos da imagem na pesquisa etnomusicológica podem ocupar diferentes estágios: desde a ilustração geral de contextos até a conceitualização e a problematização da posição do pesquisador em campo, passando pelos processos de reflexividade e de interpretação de dados. Observo como o uso da câmera no processo de pesquisa pode conciliar e orientar as funções de insider e outsider, colocando o pesquisador, mesmo que momentaneamente, em um “não lugar” etnográfico. Demonstro ainda de que forma diferentes materialidades – sobretudo fotos, textos e passagens do diário de campo – podem se conectar para compor um quadro descritivo e reflexivo da performance investigada.

**Palavras-chave:** *Etnomusicologia. Antropologia visual. Metodologia. Etnografia. Choro.*

### The flute and the camera: uses and roles of the image in an ethnography of music.

**Abstract.** Starting from a reflection about the use of image in ethnomusicology, I present theoretical and methodological approaches on themes that came from my experience as a musician and later became object of academic reflection in my master's dissertation. My initial argument is that functions and uses of the image in ethnomusicological research can be present in different stages: from general illustration of contexts to conceptualization and problematization of the researcher's position in the field, including the processes of reflexivity and data interpretation. I observe how the use of camera in research process can guide the functions of insider and outsider, placing the researcher, even if momentarily, in an ethnographic 'no-place'. I also demonstrate how different materialities – especially photos, texts, and passages from the field diary – compose a descriptive and reflective picture of the investigated performance.

**Keywords:** *Etnomusicology; Visual Anthropology; Methodology; Ethnography; Choro.*

---

<sup>1</sup> Mestre e doutorando em Música na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: renanbertho@gmail.com.

## Introdução

**D**urante o mestrado estudei a performance e o fazer musical em uma roda de choro na cidade de São Carlos, interior de São Paulo.<sup>2</sup> Com a intenção de realizar uma etnografia da música,<sup>3</sup> fiz pesquisa de campo entre os meses de julho de 2013 e dezembro de 2014. Nesse período participei ativamente das rodas, entrevistei os participantes, mantive um diário de campo, apliquei questionários e fiz registros fotográficos e fílmicos. Durante essa etapa da pesquisa, a flauta transversal e a câmera fotográfica se tornaram pares complementares e frequentes; a flauta como instrumento musical de sopro, um dos mais antigos do mundo (WOLTZENLOGEL, 1995, p.19) e característico das rodas de choro (ARAGÃO, 2014, p. 36-40), e a câmera como mecanismo que possibilita o registro de imagens que representam – e reapresentam – aspectos do agir social (NOVAES, 2009, p. 54). Enquanto a primeira proporcionava minha participação como instrumentista, permitindo a performance dos choros em constante comunhão e integração com os músicos que eu estava pesquisando, a segunda me distanciava momentaneamente desta imersão pelo simples fato de que era preciso parar de tocar para fotografar/filmar.

Inicialmente, as fotografias produzidas tinham como propósito o registro despretenso das atividades musicais e a divulgação da roda de choro nas redes sociais. Porém, pouco a pouco, notei que esse material apresentava situações e conceitos que poderiam ser aprofundados em discussões para além da própria imagem. Hierarquias, participações, conflitos, revezamentos, valores, posturas, costumes, comportamentos, interações, olhares e gestos são exemplos de categorias e de conteúdos que pareciam reiteradamente subscritos nas imagens. Gradualmente,

---

<sup>2</sup> A pesquisa foi realizada entre 2013 e 2015 no Instituto de Artes da UNICAMP, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira e com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, nº do processo 2013/08972-1). Como fruto desta, surgiu a dissertação intitulada “Academia do Choro: performance e fazer musical na roda” (BERTHO, 2015).

<sup>3</sup> Em diálogo com Anthony Seeger, compreendo etnografia da música como “a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (SEEGER, 2008, p. 239). Tal conceito ecoa posteriormente na obra do autor ao traçar as bases para um estudo da música como processo – em oposição ao estudo da música como um produto –, compreendendo assim a dimensão das performances musicais na criação e na manutenção da vida social (SEEGER, 2015, p. 171-177).

esses registros começaram a suscitar algumas questões: por que os músicos quase sempre ocupam os mesmos lugares na roda? Em quais situações os olhares se direcionam a uma mesma direção? Como sabem qual o momento de tocar? Como são as interações com o público? Como é a relação com o ambiente do bar onde a roda acontece? A produção de imagens, portanto, deixava de ser entendida como um exercício de documentação e começava a ser compreendida como uma ferramenta para construção de dados para a referida pesquisa. Aprender a produzir, a observar e a problematizar essas imagens é parte de um processo em que a minha prática como flautista e minha vivência como chorão<sup>4</sup> passam a compartilhar a minha atuação como pesquisador. Pode-se dizer, portanto, que a função da imagem nessa pesquisa orientou um movimento de construção e de negociação das posições *insider* e *outsider* na – e sobre a – prática musical.<sup>5</sup>

Diante dessa (re)significação da função da imagem na pesquisa de campo, o presente artigo apresenta possíveis relações e paralelos entre etnomusicologia e antropologia visual, enfatizando sobretudo as possibilidades e os usos da imagem na pesquisa de campo. Dado que, no contexto da minha pesquisa de mestrado, essa produção imagética se deu em paralelo à minha vivência como músico/pesquisador, procuro abordar essas relações do ponto de vista etnográfico; ou seja, pontuando os processos de reflexão e de análise dos registros fotográficos e fílmicos. Assim, mais do que compreender o uso da imagem como parte da abordagem metodológica, a etnografia evidencia ainda a experiência da atuação músico/pesquisador na produção, na análise e na (re)significação de fotografias e vídeos. Dito isso, argumento que as funções e os usos da imagem na pesquisa etnomusicológica podem ocupar diferentes estágios: desde a ilustração geral de contextos até a conceituação e a

---

<sup>4</sup> “Chorão” é o termo utilizado para definir os músicos que se dedicam ao repertório do choro. André Diniz coloca que “O choro é um estilo musical e chorões são os músicos que o tocam” (DINIZ, 2007, p. 45). Entretanto, atualmente o termo “chorão” é mais apropriado para definir os *performes* que de alguma maneira estão envolvidos com a prática do choro nas rodas. A essa afirmação acrescento as palavras de Marina Fridberg: “Ser chorão significa participar de rodas de choro e construir uma imagem associada a uma nova leitura da prática boêmia e notívaga” (FRYDBERG, 2011, p. 237).

<sup>5</sup> *Insider* e *outsider* dizem respeito a diferentes perspectivas de pertencimento na relação com os interlocutores de pesquisa e com as comunidades estudadas. Esses conceitos serão aprofundados no segundo tópico deste artigo.

problematização da posição do pesquisador em campo, passando pelos processos de reflexividade e de interpretação de dados.

O texto será dividido em três momentos: 1) Etnomusicologia e imagem: partindo de uma revisão histórica dos métodos de pesquisa utilizados nessa disciplina, apresento as principais vertentes e suas relações com áreas correlatas – sobretudo a antropologia –, bem como exemplos da utilização de imagens em diferentes contextos de trabalho de campo; 2) O choro e as rodas: de imediato esse tópico apresenta uma descrição do objeto de estudo; posteriormente lanço mão das perguntas orientadoras para o tópico seguinte; 3) Apontamentos etnográficos: usos, consequências e reflexões sobre a produção de fotografias e filmes em uma roda de choro do interior de São Paulo.

## **Usos e produções de imagem na – e para a – etnomusicologia**

Reflexões sobre imagens são tão remotas quanto os instrumentos empregados em suas produções. Sylvia Caiuby Novaes observa que, “Na segunda metade do século XIX, com a invenção das novas tecnologias para reprodução da imagem [...], há uma clara associação entre o olhar e o conhecimento” (NOVAES, 2009, p. 38). A autora se refere à utilização da imagem em áreas científicas, como astronomia e medicina, buscando conexões entre o conteúdo imagético apreendido pela visão humana e sua subsequente aplicação em diferentes áreas do saber. No caso da antropologia, por exemplo, recursos visuais como fotografias e ilustrações foram utilizados no início do século XX para organizar e categorizar diferentes “tipos sociais”, sobretudo os grupos indígenas considerados exóticos. A esse respeito, David MacDougall afirma que, assim como “uma coleção de artefatos e exemplos botânicos, a fotografia proporcionava uma nova forma de criar modelos humanos” (MACDOUGALL, 1999, p. 280). Nesse momento a disciplina servia ao contexto colonial, e esses modelos eram criados para fins de classificação, de comparação e de administração dos grupos estudados. Steven Feld, por sua vez, nos aponta que desde 1898 a câmera já era utilizada no trabalho de campo (FELD, 2016, p. 255). Nesse contexto, alguns pesquisadores acolhiam a câmera como um instrumento para

construção dos dados básicos de análise, e outros entendiam esse instrumento como um recurso periférico, que dispensava o rigor reflexivo da escrita.

Vale observar que o momento histórico apontado por Feld como início do uso da câmera em pesquisas de campo<sup>6</sup> coincide com o surgimento da etnomusicologia como área de conhecimento. Em *Shadows in the field*, Gregory Barz e Timothy Cooley argumentam que a etnomusicologia, como campo de estudo, teve início aproximadamente em 1880 (BARZ; COOLEY, 2008, p. 8). Nesse momento, a disciplina era conhecida como musicologia comparada e estudava a música como “texto”, baseando-se em análises de gravações dos registros musicais. Não por acaso houve profundas relações entre o surgimento dessa disciplina e o desenvolvimento das tecnologias de gravação.<sup>7</sup>

Em um segundo momento, durante as primeiras décadas do século XX, a etnomusicologia priorizou o contexto da pesquisa social, com ênfase em aspectos preservacionistas e educacionais. Durante esse período, a disciplina foi norteadada pela coleta, transcrição, análise e comparação da música folclórica (TITON, 2008, p. 29-30). Um exemplo emblemático desta fase é o registro da sessão de gravação do “Chefe da Montanha”, ou *Ninastoko*, pela folclorista Frances Densmore, conforme apresentado na Fig. 1.

Na ocasião, Densmore trabalhava para o Bureau of American Ethnology, instituição que promoveu a gravação em cilindros de cera dos sons produzidos pelos indígenas norte-americanos. Ao pensar a relação entre etnomusicologia e imagem a partir desta fotografia, podemos traçar ao menos duas considerações:

---

<sup>6</sup> De acordo com Feld, em 1898 Alfred Cort Regnault filmou a expedição de Cambridge ao Estreito de Torres (FELD, 2016, p. 255).

<sup>7</sup> Entre as tecnologias de gravação do período, destaca-se o gramofone. Mais informações sobre musicologia comparada, ver Barz e Cooley (2008, p. 24, n.r.2).

Fig. 1: Frances Densmore gravando o “Chefe da Montanha” para o Bureau of American Ethnology



Fonte: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington (HARRIS; EWING, 9 fev. 1916).

1) A imagem registra o método e os equipamentos de gravação utilizados naquele momento. A esse respeito, Barz e Cooley argumentam que as gravações mecânicas permitiram maior objetividade e melhor acuidade na análise dos objetos musicais, bem como a institucionalização dos estudos e pesquisas. No caso do Bureau of American Ethnology, havia um temor de que as culturas nativas desaparecessem, portanto essa instituição patrocinou projetos de registro e de salvaguarda dos sons musicais dos índios (BARZ; COOLEY, 2008, p. 8). A ênfase destas sessões de gravação estava no objeto sonoro, o que corrobora a visão da época de música como produto.

2) Há uma evidente relação de poder entre os envolvidos. Nas palavras de Michael Asch: “a imagem do colecionador é a do documentador neutro, sem valor, que procura o autêntico como se ele pudesse existir fora do colonialismo e do capitalismo” (ASCH, 2008 p. 113). A postura passiva da folclorista, bem como a aparente descontextualização do “Chefe da Montanha”, nos dá uma impressão controversa de apropriação cultural, entre outras implicações éticas. Convém ressaltar ainda que, posteriormente, esta fotografia se tornaria capa do álbum *Healing songs of*

*the North American Indians*,<sup>8</sup> o que revela desdobramentos comerciais para além da pesquisa etnográfica.

Já entre os anos 1950 e 1960, a etnomusicologia enfatizou o trabalho de campo e incorporou o ponto de vista nativo. De acordo com Rafael José de Menezes Bastos, quatro fatores foram essenciais neste momento: 1) renúncia da expressão Musicologia Comparada; 2) emprego do prefixo “*Etno-*”, 3) criação da Society for Ethnomusicology e 4) crescimento da área em termos acadêmico-institucionais (BASTOS, 2019, p. 31-32). Paralelamente a estes fatores, os aparelhos de gravação se tornaram mais portáteis, influenciando diretamente a forma como as imagens eram registradas. As Fig. 2 e 3 fazem jus a esse momento da disciplina. Ambas foram feitas por Alan Lomax em 1954 durante pesquisa de campo na Itália.

*Fig. 2: Trabalhadores na Vendemmia cantando com um violonista durante a colheita da Uva – Piemonte (Itália)*



Fonte: Alan Lomax Collection at the American Folklife Center, Library of Congress.  
Courtesy of the Association for Cultural Equity.

<sup>8</sup> Mais informações em: <https://folkways.si.edu/healing-songs-of-the-american-indians/music/album/smithsonian>. Acesso em: 11 ago. 2021.

Fig. 3: Pescadores de atum cantando no cabrestante – Calábria (Itália)



Fonte: Alan Lomax Collection at the American Folklife Center, Library of Congress.  
Courtesy of the Association for Cultural Equity.

Diferente do contexto apresentado na Fig. 1, nas Fig. 2 e 3 a ênfase recai sobre a produção sonora de um fazer musical coletivo, evidenciando assim o momento no qual os acadêmicos passam a entender a música como um processo. Além de registrar e de ilustrar as práticas observadas durante a pesquisa de campo, essas fotografias demonstram a proximidade do pesquisador com os seus interlocutores. Trazem, portanto, a dimensão da participação e do envolvimento com a comunidade para o plano imagético; mostram que o objetivo dos pesquisadores daquele período não está apenas na coleta de dados para análises métricas posteriores, mas, sim, no registro e na compreensão de um contexto cultural mais amplo.

Steven Feld, por sua vez, sinaliza este período como o início da aproximação entre etnomusicologia e filme. Segundo Feld, em 1959 a revista *Ethnomusicology* inaugurou uma seção especial dedicada a técnicas e equipamentos. Porém as primeiras discussões sobre filme neste periódico se deram em 1963, 1964 e 1965, contemplando África, Afro-América, Ásia e Austrália (FELD, 2016, p. 242). Feld demonstra ainda que tanto Mantle Hood quanto Alan Lomax, dois dos pensadores mais influentes para a disciplina naquele momento, tratavam a produção e a análise de filmes como uma “questão central na etnomusicologia, tão importante quanto a escrita etnográfica ou transcrições musicais” (FELD, 2016, p. 243). Nesse ponto, vale observar que, até os dias atuais, há um aparente conflito entre as materialidades escritas e visuais no trabalho de campo etnográfico. Para David MacDougall, as mídias visuais envolvem o

espectador em “processos heurísticos e criações de significados” diferentes das afirmações verbais (MACDOUGALL, 1999, p. 286). Logo, na visão desse autor, o “visual” não copia nem substitui os conteúdos “escritos”, pois carece de métodos e de objetivos próprios.

Ao observar os usos e recursos do filme na etnomusicologia, Leonardo D’Amico aponta para a distinção entre filme de pesquisa (*research film*) e filme documentário (*documentary film*). Enquanto o primeiro utiliza dados etnográficos oriundos da câmera ou do gravador de maneira bruta (*raw footage*) e sem edição, o segundo passa por um processo de edição, de modo que os dados possam ser (re)estruturados para comunicar o contexto da pesquisa ao espectador. D’Amico pensa esses tipos de filme de acordo com três fatores: 1) concepção e intenção: variam de acordo com o modo como a câmera é incorporada à pesquisa; 2) modalidades ou métodos: dependem de como o processo de captação e de edição é pensado pelo pesquisador; 3) destinação: diz respeito ao tipo de audiência a que se destina o filme. De modo geral, filmes de pesquisa são utilizados para ilustrar apresentações em eventos acadêmicos, enquanto o filme documentário é autoexplicativo e não necessita de textos adicionais para ser compreendido (D’AMICO, 2020, p. 41-44).

Partindo dessa classificação, os vídeos que compõem o presente artigo podem ser entendidos como filmes de pesquisa, sobretudo no que diz respeito aos fatores 2 e 3 apresentados por D’Amico. Ou seja, os filmes não passaram por um processo estruturado de captação e de edição, a fim de direcionar e ordenar as sequências em uma estrutura narrativa (fator 2); esse material também não foi filmado para ser divulgado ao grande público. Ao invés disso, os filmes buscam ilustrar conceitos teóricos e categorias etnográficas abordadas ao longo da minha pesquisa de mestrado (fator 3). Entretanto, a concepção e a intenção por trás do uso da câmera ao longo do trabalho de campo (fator 1) é um ponto que merece a nossa atenção, pois esse instrumento cumpriu um importante papel na mediação das relações *insider* e *outsider*. Dito isso, convém definir a perspectiva de trabalho de campo utilizada nessa pesquisa, bem como problematizar a dualidade nas posições *insider* e *outsider*.

Em *Por que cantam os Kîsêdjê*, Anthony Seeger afirma que “O trabalho de campo é uma delicada troca de informações, uma interação sutil de personalidades,

situando-se em um contexto socioeconômico e político mais amplo” (SEEGGER, 2015, p. 58). Ao formular o conceito de etnografia da música, Seeger argumenta em prol de uma abordagem descritiva, “apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (SEEGGER, 2015, p. 239). Desse modo, uma etnografia da música deve levar em conta a transcrição analítica dos eventos observados e vivenciados em trabalho de campo, algo muito mais complexo do que simplesmente a transcrição – muitas vezes deslocada – dos sons produzidos nestes eventos. Portanto, é necessário partir de uma experiência pessoal e compartilhada para produzir declarações e descrições sobre as maneiras como a música é produzida e performada. Essa visão se aproxima da proposta defendida por Barz e Cooley, ou seja, do trabalho de campo como um processo no qual “observação se torna inseparável de representação e interpretação” (BARZ; COOLEY, 2008, p. 4). Jeff Titon, por sua vez, entende o trabalho de campo como uma oportunidade privilegiada na qual os etnomusicólogos podem compreender o conhecimento de um grupo por meio da experiência de ser/estar musicalmente no mundo (*musical way of being in the world*), uma dimensão que difere dos modos normais e cotidianos que operam na vida social (TITON, 2008, p. 30-32).

A definição de trabalho de campo utilizada neste texto está intimamente ligada à negociação das posições *insider* e *outsider*. Grosso modo, essas categorias são pensadas para tratar a noção de pertencimento do pesquisador em relação aos interlocutores e às comunidades pesquisadas. Ou seja, *insiders* seriam os grupos de nativos originalmente inseridos em uma região ou em um grupo social; já os *outsiders* seriam pessoas de outras localidades que se deslocam para estudar e/ou conviver nessa região ou grupo. Entretanto, essas posições podem ir além do simples binômio “pertencimento/não pertencimento”. Howard Becker, por exemplo, compreende *outsiders* como indivíduos que não se enquadram às regras, sejam elas sistematizadas por leis ou negociadas por grupos. Para o autor, as regras sociais podem ser firmadas em acordos informais ou ser estabelecidas segundo sanções de idade e noções de tradição (BECKER, 2008, p. 15). Esses conceitos também são observados por Bruno Nettl ao argumentar que *insiders* e *outsiders* possuem interpretações diferentes, mas

que se complementam, ou seja, o *insider* “fornece a perspectiva que a cultura tem de si mesma. O *outsider*, com uma abordagem essencialmente comparativa e universalista, apenas acrescenta algo menos significativo” (NETTL, 1983, p. 153).

Timothy Rice, por sua vez, compreende que essas categorias não são estáticas e tampouco definidas por limites e/ou fronteiras. O autor narra uma situação na qual convidou o seu professor de música búlgara para residir no Canadá por um ano. Durante esse tempo, Rice recriou o campo de pesquisa “em casa” (*at home*): “Eu havia criado uma situação de trabalho de campo que era estruturada ontologicamente [...]” (RICE, 2008, p. 48). Convém observar que a noção de “campo” para esse autor não passa de uma criação metafórica do pesquisador, que engloba as características de um lugar experimental e de um lugar de experiência (RICE, 2008, p. 46-48). Ao recriar esse campo “em casa”, o autor se coloca entre o *insider* e o *outsider*, como se estivesse “teoricamente sem lugar” (*theoretical no place*), e indaga: onde eu estava?

A noção de um “não lugar” para mediar as posições de *insider* e *outsider* é o ponto-chave para minha argumentação no presente texto. Em minha pesquisa junto às rodas de choro, parti da função de *insider* e passei a utilizar a produção de imagens na tentativa de criar distanciamentos junto à prática musical e construir um olhar de *outsider* na – e sobre a – prática musical. Argumento, portanto, que, ao parar de tocar na roda e utilizar a câmera para filmar/fotografar, eu estava oscilando, mesmo que momentaneamente, entre diferentes possibilidades e noções de pertencimento. Assim, entendo que o meu “não lugar” era mediado pelo não uso da flauta e pelo uso da câmera, tendo a produção imagética como representação e consequência desse movimento.

## O choro e as rodas

“Academia do choro: performance e fazer musical na roda” (BERTHO, 2015) é o nome da dissertação que origina parte dos dados que serão apresentados a seguir. Trata-se de uma pesquisa etnográfica com foco na performance e no fazer musical de uma roda de choro realizada em São Carlos. Em linhas gerais, o choro é tido como um gênero instrumental da música popular urbana brasileira e surgiu no

Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX.<sup>9</sup> Quando praticado no formato de rodas, esta música é conduzida por um grupo base, quase sempre formado por músicos que asseguram o desempenho das funções harmônica, melódica e rítmica.<sup>10</sup> Garantidas estas funções, podem haver trocas de instrumentos e revezamentos entre os integrantes do grupo base e os demais participantes. Essas alternâncias resultam na diversidade de faixa etária, gênero, classe social e conciliam a participação de instrumentistas de variados níveis de formação, dos profissionais aos amadores, incluindo iniciantes. Deste modo, cada roda possui características próprias e aspectos de produção e organização sonora que se articulam e variam de acordo com situações e contextos.

Em São Carlos, o grupo Academia do Choro teve início em 2011 quando o bandolinista Tiago Luiz Veltrone convidou o violonista Maurício Tagliadello e o pandeirista Ricardo Cury para participarem de uma roda de choro semanal. O histórico do grupo está intimamente ligado à formação destes músicos. Os três são naturais de São Carlos e foram alunos do curso de Choro no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos,<sup>11</sup> localizado na cidade de Tatuí, interior de São Paulo. Durante o período que estudaram nesta instituição, a amizade entre os três se intensificou, uma vez que tocavam juntos em ocasiões formais (como aulas de repertório e apresentações) e em situações informais (como é o caso das rodas de choro).

Após a etapa de formação em Tatuí, Maurício, Ricardo e Tiago retornam para São Carlos e percebem a ausência de espaços informais voltados especificamente

<sup>9</sup> A lista de autores que abordam a história do choro é vasta e compreende trabalhos com diferentes orientações teóricas: desde a simples organização de dados e apresentação de fatos documentais (CAZES, 2005; DINIZ, 2003, 2007) até a historiografia crítica (BESSA, 2010; REZENDE, 2014), passando inclusive pela análise do discurso (ARAGÃO, 2014). Convém observar ainda a recente produção acadêmica sobre choro na presente revista, sobretudo os artigos de Luciana Rosa (ROSA, 2020), Márcio Modesto e Sílvia Berg (MODESTO; BERG, 2020), bem como o Dossiê Temático sobre Choro (ARAGÃO, 2019).

<sup>10</sup> No choro, geralmente estas categorias dividem-se em instrumentos solistas (flauta, bandolim, clarinete, saxofone entre outros) e acompanhadores (violão de seis cordas, violão de sete cordas, cavaco, pandeiro e variadas percussões). Existe ainda o uso da voz, no entanto, poucos choros possuem letra, o que torna esta prática pouco usual.

<sup>11</sup> De acordo com o *site* oficial da instituição: “O Conservatório de Tatuí é a primeira escola de música brasileira, mantida por um Governo Estadual, a incluir em seu currículo o gênero ‘Choro’ como matéria pedagógica”. Disponível em: <http://www.conservatoriodetatu.org.br/cursos/choro>. Acesso em: 8 ago. 2021.

para prática e divulgação do choro. Diante deste cenário, Tiago teve a iniciativa de mapear possíveis lugares e negociar com os respectivos donos, proprietários ou gerentes a realização de uma roda. Assim, orientados por valores como compromisso e respeito, eles assumem a responsabilidade de se encontrar semanalmente para tocar choro em um bar. Esta situação garantiu um núcleo fixo, responsável pela atuação harmônica, melódica e rítmica, funções essenciais e colaborativas para tocar o repertório de choro. Outros instrumentistas também poderiam participar, porém o núcleo fixo garantiria a prática musical independentemente dos possíveis revezamentos.

Em 2012 eu comecei a acompanhar as atividades dessa roda. Na ocasião, eu já tocava flauta transversal há aproximadamente cinco anos e sabia tocar alguns choros. Logo, aproximei-me rapidamente dos integrantes e fui convidado a participar como solista do núcleo fixo. Com o passar dos anos, presenciei diversas alterações, sobretudo trocas de integrantes, mudanças de local e adaptações de horário. Entretanto, algumas características permaneceram inertes: coletividade, informalidade, espontaneidade e, acima de tudo, o comprometimento de um núcleo fixo. Trata-se, portanto, de um fazer musical tão dinâmico quanto estático.

Conforme mencionado na introdução, foi por meio do registro fotográfico desprezioso, porém sistemático (realizado semanalmente durante as rodas), que as questões iniciais de pesquisa surgiram. Entretanto, com o início do período de construção de dados e da posterior análise dos mesmos, a prática fotográfica passa a proporcionar novos questionamentos. Em meio a esta reviravolta conceitual e metodológica, algumas questões emergiram: qual seria o impacto do material imagético no registro e na análise da performance e do fazer musical do choro praticado nas rodas de São Carlos? E ainda, de que forma essa produção de imagens orienta e, simultaneamente, expressa a posição do pesquisador em campo?

## **Apontamentos etnográficos**

Partindo destas questões, realizei trabalho de campo nas rodas promovidas pela Academia do Choro. Minha intenção era acumular experiências e construir dados

que me possibilitassem escrever sobre as maneiras que as pessoas faziam música naquele espaço. Dado que a minha participação como músico é anterior ao início da pesquisa, foi necessário determinar um começo e um fim para a realização do trabalho de campo, estabelecendo momentos distintos de construção, organização e análise dos dados. Assim, o trabalho de campo se deu efetivamente entre julho de 2013 e dezembro de 2014, período no qual observei questões como gestos, expressões corporais, percepção dos sons, formas de participação, entre outras condutas habituais. Neste momento, as seguintes ferramentas foram utilizadas na construção dos dados etnográficos: fotografias, filmagens, diário de campo, questionários e entrevistas. Em relação às imagens fotográficas, parto da reflexão proposta por Caiuby Novaes: “Arquivos de imagens e imagens contemporâneas coletadas em pesquisa de campo podem e devem ser utilizados como fontes que conectam os dados à tradição oral e à memória dos grupos estudados” (CAIUBY NOVAES, 2005, p. 116). Neste sentido, apresento duas imagens feitas alguns meses antes do início da pesquisa de campo (Fig. 4 e 5):

*Fig. 4: Roda de choro em plano aberto I*



Fonte: Acervo pessoal do autor. Fotógrafo: Renan Bertho (29 jan. 2013).

*Fig. 5: Roda de choro em plano aberto II*



Fonte: Acervo pessoal do autor. Fotógrafo: Renan Bertho (19 fev. 2013).

Colocadas lado a lado, as fotos representam mudanças e constâncias que se deram na prática musical em um intervalo de aproximadamente um mês. Partindo do geral para o específico, é possível observar alterações no próprio estabelecimento: a parede que era branca foi pintada de vermelho; a parede que era amarela foi pintada de branco e alguns quadros foram trocados de lugar. Tiago Veltrone, que toca bandolim e aparece de camiseta amarela, é o organizador da roda. Na Fig. 5 ele está com a cabeça e a barba raspadas, representando a recém-aprovação no vestibular. Na primeira fotografia ele era um bandolinista; na segunda também é um estudante de graduação. Grosso modo, estas observações demonstram que, mesmo com alterações e mudanças no estabelecimento e na vida pessoal dos integrantes, a prática musical continua a existir e se torna parte da memória coletiva do grupo, conferindo legitimidade histórica ao mesmo.

Apesar das alterações e das mudanças sinalizadas, as fotografias também demonstram padrões que se mantiveram. É o caso, por exemplo, da localização da mesa e das cadeiras onde os músicos se sentam. Observo que três músicos estão sentados praticamente nos mesmos lugares. Da esquerda para a direita, temos: o pandeirista Ricardo Cury, o bandolinista Tiago Veltrone e o violonista Maurício Tagliadello – os três músicos que compõem o núcleo fixo da roda. Por ora, acrescento que as duas imagens ilustram uma característica mencionada anteriormente: a roda é uma atividade tão dinâmica quanto estática.

Apesar do potencial ilustrativo das fotografias, em alguns momentos da análise dos dados foi necessário recorrer a fontes textuais para contextualizar os conteúdos visuais. Nestas horas, as anotações provenientes do diário de campo frequentemente eram trazidas à tona. O diário, por sua vez, foi produzido segundo as orientações de Beaud e Weber ao considerá-lo como uma ferramenta imprescindível no desenvolvimento de uma pesquisa por distanciamento. Segundo os autores, “Só o diário de campo transforma uma experiência ordinária em experiência etnográfica” (BEAUD; WEBER, 2007 p. 67). Tal transformação ocorre pois o diário restabelece fatos marcantes que a memória pode descontextualizar e ainda reconstrói o desenrolar objetivo dos eventos. Os registros no diário foram feitos instantes após o término de cada roda. Adotei esta atitude a fim de garantir a precisão nas observações e a preservação das minhas impressões pessoais. Uma vez consolidado o uso do diário de campo, estabeleceu-se uma via de mão dupla, ou seja, os dados textuais complementavam as imagens ao mesmo tempo em que o conteúdo visual ilustrava e integrava os escritos do diário.

Um exemplo de relação entre texto e imagem se deu no momento em que eu estava discutindo a disposição dos lugares. Após presenciar repetidas vezes os músicos do núcleo fixo ocupando as mesmas cadeiras, como demonstrado nas Fig. 4 e 5, minha hipótese inicial era de que havia uma espécie de hierarquia nas escolhas desses lugares. Conscientes ou não desta escolha, esses três músicos quase sempre se sentavam um ao lado do outro. Para fortalecer esta hipótese, baseei-me em uma descrição adaptada do diário de campo sobre os momentos iniciais da roda realizada no dia 28/10/2014:

No dia anterior à realização da roda [27/10/2014], Tiago me informa que chegaria atrasado por conta de outro compromisso e solicita que eu assegure a função melódica do instrumento solista. Chego no Almanach<sup>12</sup> [em 28/10/2014] por volta das 20h10. Os músicos chegam, se cumprimentam e ocupam seus lugares na mesa. Enquanto isso, o lugar entre Maurício e Ricardo permanece vago. A cadeira referente a este lugar só é ocupada quando Tiago chega. Não houve nenhum combinado sobre reservar tal lugar. Foi uma decisão espontânea e coletiva, que já aconteceu em outros momentos [exemplo: dias 10/9/2013 e 24/9/2013].

<sup>12</sup> Bar onde a roda acontecia.

Em suma, os músicos que não pertencem ao núcleo fixo e que chegaram antes de Tiago mantiveram vaga a cadeira que geralmente é ocupada por ele. Para ilustrar meu argumento inicial, acrescento a Fig. 6. Diferente das imagens apresentadas anteriormente, esta foto foi feita durante o período destinado à pesquisa de campo e faz uso de um plano fechado, buscando maior ênfase no assunto a ser tratado. Da esquerda para direita temos Ricardo Cury, Tiago Veltrone e Maurício Tagliadello, os três músicos responsáveis pelo núcleo fixo da roda.

Meu argumento sobre a hierarquia desses lugares perdurou por meses. Porém, pouco a pouco fui compreendendo que eles se sentavam próximos para se escutarem melhor. Convém ressaltar aqui que o ambiente do bar era barulhento e às vezes tumultuado. Logo, involuntariamente, o público produzia uma massa sonora, composta por conversas e risadas, maior que o volume dos próprios instrumentos musicais, que soavam sem qualquer equipamento de amplificação.

*Fig. 6: Roda de choro em plano fechado*



Fonte: Acervo pessoal do autor. Fotógrafo: Renan Bertho (21 jan. 2014).

Há de se destacar ainda que o choro é um tipo de música colaborativa, na qual os instrumentistas desempenham funções representativas (de solista ou de acompanhador) que se complementam em um resultado sonoro específico. Logo, a importância de se escutar e de escutar uns aos outros durante as performances era indiscutível e constantemente mencionada em entrevistas e conversas informais. Entretanto, no momento das análises do material, observei fotografias que

apresentavam exceções ao padrão que eu julgava ser hierárquico na escolha dos lugares. É o caso das Fig. 7 e 8:

*Fig. 7: Roda de choro em plano fechado II*



Fonte: Acervo pessoal do autor. Fotógrafo: Renan Bertho (28 jan. 2014).

*Fig. 8: Roda de choro em plano fechado III*



Fonte: Acervo pessoal do autor. Fotógrafo: Renan Bertho (25 fev. 2014).

Ambas as imagens demonstram variações no padrão inicial dos lugares. Na Fig. 7, Tiago se mantém à esquerda de Ricardo; entre Ricardo e Maurício, observamos mais dois músicos: Keila e Rafael. Já na Fig. 8, encontramos Maurício à esquerda de

Tiago e, entre Tiago e Ricardo, temos Keila. Entre Maurício e Ricardo está Marco. Partindo de dados como estes, meu argumento mudou. Percebi que, se havia algum tipo de hierarquia, ela seria aberta a negociações e variações; em nenhum momento era imposta pelos participantes do núcleo fixo.

Em novo diálogo com Feld, acrescento que “há uma diferença entre um homem tocando tambor e imagens de um homem tocando tambor. O primeiro é um evento natural; o segundo, um evento simbólico mediado” (FELD, 2016, p. 247). Assim, a experiência real que vivenciei no momento em que fiz as fotos estava permeada pelo acúmulo de funções. Grosso modo, eu era o flautista – *insider* – que também acumulava a função de pesquisador – *outsider*. Nas palavras dos próprios participantes, eu era “aquele que para de tocar para tirar fotos”. Diante de todas as condições e atribuições que estavam em jogo neste momento, não foi possível associar de imediato o evento real ao meu argumento inicial sobre as hierarquias dos lugares. Entretanto, uma vez realizado o registro – ou, segundo Feld, uma “seleção estruturada visando comunicar algo” (FELD, 2016, p.247) –, foi possível usufruir da mediação proporcionada pela câmera para construir um distanciamento do evento natural e assim abordá-lo na condição exclusiva de etnomusicólogo, sem que para isso houvesse outras funções subsequentes.

O uso dos planos aberto e fechado nas fotografias é um elemento que demonstra a relação entre a flauta e a câmera na mediação das posições *insider/outsider*. Não é por acaso que na Fig. 4 é possível observar minha flauta em cima da mesa e meu lugar vago; já na Fig. 6 a flauta se mantém no meu colo enquanto fotografo. Vale notar que as Fig. 4 e 5 foram feitas antes do início da pesquisa de campo e demonstram um olhar global, enfatizando o contexto geral e situações corriqueiras do próprio ambiente do bar. A Fig. 9, por sua vez, é um exemplo do conteúdo que era inicialmente utilizado para divulgação da roda em redes sociais e que expressavam meu olhar de *insider* desses espaços. Entretanto, apenas após construir um olhar *outsider*, pude ver além dos elementos gerais dessa imagem e compreender conteúdos “polêmicos” – como o uso de partituras – e pontuais – como a presença de afinadores eletrônicos ou aplicativos de celular que desempenham esta função.

Fig. 9: Maurício e Tiago em plano fechado



Fonte: Acervo pessoal do autor. Fotógrafo: Renan Bertho (23 out. 2012).

Diferentemente do diário de campo, a presença da câmera no ambiente pesquisado foi anterior ao processo de pesquisa. Logo, assim que minha participação como músico nas rodas passou a ser entendida como trabalho de campo, o equipamento utilizado permaneceu o mesmo de quando o objetivo era apenas a divulgação das rodas. Neste primeiro momento utilizei uma Nikon D40 e, sempre que necessário, um conjunto de objetivas claras (50 mm f.1.4 e 35 mm f.1.8) escolhidas por gerarem imagens nítidas em situações de baixa luz, haja vista que o ambiente do bar não era muito iluminado. Se por um lado este conjunto de objetivas limitava a minha distância focal a 50 e 35 mm, por outro ele dispensava a necessidade de *flash*, recurso que poderia atrapalhar a performance dos músicos. Como se tratava de um equipamento que eu sempre carregava comigo, os participantes da roda já estavam familiarizados com este aparato; logo, reagiram naturalmente aos momentos em que eu deixava de tocar para captar imagens. Evidentemente, todos os envolvidos já estavam cientes da realização do trabalho de campo, pois em conversas anteriores havia lhes explicado os objetivos da pesquisa, bem como solicitado autorização para fazer as imagens.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Importante mencionar que, após serem notificados da realização da pesquisa, todos os envolvidos concordaram em participar.

Num segundo momento, senti uma necessidade inicial de fazer vídeos onde a sonoridade da roda também fosse registrada. Para tanto, utilizei inicialmente uma filmadora do Instituto de Artes da UNICAMP. Todavia, por conta da baixa luminosidade do bar, os vídeos ficavam escuros, dificultando a compreensão do conteúdo. Além deste empecilho, o aspecto físico da filmadora era diferente do aspecto da câmera fotográfica. Esta característica foi imediatamente percebida pelos integrantes da roda. Na visão de alguns músicos, o material produzido pela filmadora seria superior às imagens captadas pelas objetivas claras da máquina fotográfica. Paralelamente a esta impressão, notei que certas preocupações começaram a aparecer nas performances: uma concentração excessiva na hora de tocar e um cuidado exagerado para não errar. Observei ainda que esses comportamentos eram quase que encenados, talvez como uma tentativa de demonstrar formalidade diante da câmera. Preocupado com a interferência destas encenações na dinâmica do evento, interrompi o uso deste equipamento. Entretanto, passados alguns meses, notei que algumas cenas se repetiam. Era o caso, por exemplo, da presença dos garçons, que frequentemente interagiam de um modo nada convencional com a roda: servindo bebidas e comidas em meio à execução dos choros. Tais atitudes por vezes atrapalhavam a performance e eram recriminadas pelos músicos, que expressavam certo descontentamento. No âmbito performático, notei ainda que ocorriam diversos revezamentos entre os participantes.<sup>14</sup> Estas ações são parte importante da dinâmica da roda, podendo inclusive resultar em alterações na forma dos choros.

Diante destas situações, senti novamente a necessidade de registrar algumas cenas em vídeo. Entretanto, não queria repetir as situações embaraçosas de antes. Logo, a solução foi pesquisar filmadoras que garantissem qualidade no registro de ambientes pouco iluminados e que possuíssem aspecto físico de uma DSLR,<sup>15</sup> assemelhando-se assim à Nikon D40 que sempre utilizei junto a este grupo. Naquele momento, a opção que melhor se enquadrava nessas características foi uma Canon T3i,

---

<sup>14</sup> Por revezamentos compreendo desde situações de substituição de um instrumentista até a troca de solistas durante a performance de uma música. Os revezamentos são frequentes. Dependendo da situação, podem ser previamente combinados ou totalmente espontâneos e dinâmicos.

<sup>15</sup> Sigla em inglês para *digital single-lens reflex*. Trata-se de uma categoria de máquinas fotográficas digitais que refletem as imagens através de lentes. As lentes, por sua vez são intercambiáveis, sendo possível trocá-las quando necessário.

capaz de garantir tanto a função de foto quanto a de vídeo. Como seu aspecto físico é semelhante ao da câmera utilizada nas situações iniciais da pesquisa, a introdução deste equipamento em campo foi amena e sem grandes alardes. Alguns participantes não perceberam a troca de câmeras, tampouco a diferença entre os momentos em que eu estava fotografando e filmando.

Dito isso, valem algumas considerações em relação à produção dos vídeos. Após realizadas as filmagens em campo, três etapas ocorreram: 1) organização dos dados captados; 2) descrição do conteúdo, também conhecida como decupagem; e 3) agrupamento das cenas de acordo com temáticas específicas. As temáticas abordadas nesse material são as seguintes: finais, processos e propostas; olhares, gestos e falas; chegadas e despedidas; presença dos garçons; e revezamentos. Conforme a proposta de Leonardo D'Amico, esses vídeos podem ser classificados como filmes de pesquisa (*research film*), pois não passaram por um processo metucioso de edição e precisam de um material textual que os contextualize. Um exemplo de análise a respeito da temática “olhares, gestos e falas” foi recentemente publicado no artigo “Performance, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro” (BERTHO, 2019). Os filmes, por sua vez, podem ser acessados no seguinte *link*: [bit.ly/performanceadc](http://bit.ly/performanceadc).

## Conclusão

Fazer musical e performance são temas que possibilitam variadas formas de registro e inúmeras interpretações. Ao abordá-los pela ótica da etnografia da música, busquei conciliar diferentes posições e instrumentos para construção e análise dos dados. Esta proposta se mostrou adequada para a investigação da roda de choro, pois permitiu compreender este evento para além dos seus aspectos sonoros, evidenciando ainda a posição do pesquisador como participante que, por meio do uso da câmera, oscila entre as funções de *insider* e *outsider*. Assim, ao longo da pesquisa notei que os revezamentos entre os instrumentos e as funções musicais, que se davam na roda, ocorriam paralelamente ao revezamento que me propus a fazer entre as funções de músico e de pesquisador. Pode-se dizer que, de maneira geral, o trabalho

de campo conciliou a prática musical de músico/fotógrafo com o direcionamento e a construção de um olhar crítico. Assim, a flauta e a câmera se mostram mais do que objetos antagônicos que propiciam a minha participação tocando “ou” fotografando. Ambos se relacionam para possibilitar a construção dos dados etnográficos. Se inicialmente pensava em “parar de tocar para fotografar”, atualmente penso em tocar e fotografar para etnografar. Tal concepção ecoa o “não lugar” (RICE, 2008) do etnomusicólogo que está em casa, apesar das estratégias momentâneas de distanciamento.

Historicamente, o uso da imagem na etnomusicologia evidenciou as relações que a disciplina construiu com o trabalho de campo. Em sua fase atual – etnomusicologia como estudo das pessoas fazendo música –, torna-se necessário o uso de diferentes formas de captação de imagens para descrever as dinâmicas de um determinado tipo de fazer musical. No caso das rodas de choro, uma simples mudança na escolha dos planos – inicialmente aberto, posteriormente fechado – pode evidenciar conteúdos etnográficos que passariam despercebidos em uma postagem de rede social. Deste modo, além da imagem, diferentes materiais apresentados (fotos, vídeos e passagens do diário de campo) se conectam na tentativa de compor um quadro descritivo e reflexivo daquela performance. Independentemente de evidenciar situações, de ilustrar conceitos ou simplesmente de descrever informações gerais, os dados de distintas naturezas se complementam no esforço de apresentar dimensões profundas desta prática e evidenciar de que maneira as pessoas fazem música naquele contexto. Finalmente, refletem não apenas a realidade local e o fazer musical do choro em São Carlos (observado e presenciado na pesquisa de campo), mas trazem à tona aspectos socioculturais de uma prática musical contemporânea.

## Referências bibliográficas

ARAGÃO, P. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

ARAGÃO, P. Dossiê temático sobre choro. *Música Popular em Revista*, v. 6, n. 1, p. 3-7, 29 ago. 2019.

ASCH, M. *Folkways Records and the Ethics of Collecting: Some Personal Reflections*. *MUSICultures*, 2008.

BARZ, G. F.; COOLEY, T. J. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008.

BASTOS, R. J. D. M. *A Festa da Jaguatirica: uma Partitura Crítico-Interpretativa*. 1. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2019.

BEAUD, S.; WEBER, F. *Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BECKER, H. S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERTHO, R. M. *Academia do choro: performance e fazer musical na roda*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

BERTHO, R. M. Performance, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 73, p. 83-99, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i73p83-99>.

BESSA, V. DE A. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2010.

CAZES, H. *Choro: do quintal ao Municipal*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

D'AMICO, L. *Audiovisual Ethnomusicology: filming musical cultures*. New edition. Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2020.

DINIZ, A. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 1. ed. [S. l.]: Zahar, 2003.

DINIZ, A. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FELD, S. Etnomusicologia e Comunicação Visual. *GIS - Gesto, Imagem e Som: Revista de Antropologia*, v. 1, n. 1, 23 jun. 2016.

FRYDBERG, M. B. *“Eu canto samba” ou “Tudo isto é fado”*: uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

HARRIS; EWING. *Piegan Indian, Mountain Chief, listening to recording with ethnologist Frances Densmore*. Washington, D.C.: Library of Congress, Prints and Photographs Division, 9 Feb. 1916. 1 negative, glass, 5 x 7 in. or smaller. Disponível em: <https://www.loc.gov/pictures/item/2016844693/>. Acesso em: 16 nov. 2021.

LOMAX, Alan. [Sem título]. Washington, D.C.: Library of Congress, American Folklife Center, 7 Oct. 1954a. The Alan Lomax Collection, AFC 2004/004 ph 01.03.1087. Courtesy of the Association for Cultural Equity. Acesso em: 16 nov. 2021.

LOMAX, Alan. [Sem título]. Washington, D.C.: Library of Congress, American Folklife Center, 3 Aug. 1954b. The Alan Lomax Collection, AFC 2004/004 ph 01.03.0517. Courtesy of the Association for Cultural Equity. Acesso em: 16 nov. 2021.

MACDOUGALL, D. The visual in anthropology. In: BANKS, L. M.; MORPHY, H. (ed.). *Rethinking Visual Anthropology*. Rev. ed. New Haven London: Yale University Press, 1999.

MODESTO, M.; BERG, S. Expressividade audiotátil e práticas interpretativas do solista enquanto acompanhador: o caso de Altamiro Carrilho no LP Depoimento do Poeta (1970). *Música Popular em Revista*, v. 7, p. e020015-e020015, 27 dez. 2020.

NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University Illinois Press, 1983.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, E. (ed.). *O Fotográfico*. 3. ed. [S. l.]: Senac SP, 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem e Ciências Sociais: trajetória de uma relação difícil. In: CUNHA, Andréa Barbosa Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (org.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. 1. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2009.

REZENDE, G. S. S. L. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

RICE, T. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In: BARZ, G. F.; COOLEY, T. J. (ed.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2008.

ROSA, L. F. Transmissão musical entre flautistas do século XIX e início do século XX: uma pesquisa nos periódicos do Rio de Janeiro. *Música Popular em Revista*, v. 7, p. e020013-e020013, 30 dez. 2020.

SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos De Campo*, São Paulo: PPGAS-USP, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEEGER, A. *Por que cantam os Kĩsêdjê*. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

TITON, J. Knowing Fieldwork. In: BARZ, G. F.; COOLEY, T. J. (ed.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2008.

WOLTZENLOGEL, C. *Método ilustrado de Flauta*. 1. ed. [S. l.]: Irmãos Vitale, 1995. v. 1.

Submetido em: 22/08/2021  
Aprovado em: 20/11/2021  
Publicado em: 05/01/2022