

# > PROA | TRADUÇÃO



# > ETNOMUSICOLOGIA ATIVISTA E MÚSICA MARGINALIZADA DO SUL DA ÁSIA

ZOE SHERINIAN<sup>1</sup>

> Universidade de Oklahoma, Estados Unidos da América

Traduzido por Eduardo Falcão<sup>2</sup>

Ouvir e ver a música marginal através do ativismo participante coloca os etnomusicólogos face-a-face com a nossa escolha de tema de pesquisa, com a auto-reflexividade e com a disputa de valor musical nas políticas de poder local. Além disso, oferecem-nos novos métodos, tais como o filme etnográfico, a participação dialógica e uma distribuição e impacto mais amplos para a nossa produção acadêmica, assim como para o seu significado. Neste capítulo<sup>3</sup>, exploro como a etnomusicologia ativista do sul da Ásia pode contribuir como metodologia e teoria para a disciplina da etnomusicologia como um todo. Focando nos processos dialógicos de dois estudos de caso de música folclórica Dalit (anteriormente “intocáveis” ou “párias”)<sup>4</sup> do meu trabalho de campo e da minha produção de documentários no Estado indiano de Tamil Nadu, examino maneiras de abordar contextos locais onde há intensas hierarquias de valor musical e onde

---

1 Professora de Etnomusicologia da Universidade de Oklahoma. Seu mais recente documentário etnomusicológico chama-se *Satkhi Vibration*, sobre o uso da arte folclórica tâmil no desenvolvimento da auto-estima de jovens Dalits do Centro Cultural Folclórico Sakthi. Disponível em: < <https://vimeo.com/128614488> > Acesso em: 8 ago. 2019. (Nota do tradutor).

2 Doutorando em Antropologia na Universidade de Aveiro, Portugal. Desde 2018, desenvolve trabalho de campo em Goa, Índia, sobre práticas musicais do período pós-colonial. Realizou trabalho de campo na cidade do Porto, Portugal, que resultou na dissertação de mestrado “Toda a gente virou fadista: ressonâncias do processo de patrimonialização do fado na cidade do Porto”(2017). Disponível em: < <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/105965> > Acesso em: 8 ago. 2019. (Nota do tradutor).

3 Este é o 10º capítulo do livro “*Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*” publicado em 2015 e editado pelos etnomusicólogos Svanibor Pettan e Jeff Todd Titon. Em 2019 o livro foi editado numa versão em 3 Volumes. O presente artigo integra a edição “*De-Colonization, Heritage, and Advocay: an Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology, Volume 2*”. (Nota do tradutor)

4 *Dalit* é um termo de política por oposição que pode ser descrito como anti-casta. É um ‘guarda-chuva’ conceitual que é integrador para aqueles que são chamados de párias, intocáveis ou *harajin*. Também é um termo que significa “oprimido”, usado por alguns ativistas para contemplar as castas mais baixas, os pobres e as mulheres.

as comunidades oprimidas usam a música para afirmar políticas identitárias e culturais de revalorização, através de métodos de ativismo participativo que contribuem para o que eu denomino de Teoria Dalit da Ação.

Realizar etnomusicologia ativista no contexto do sul da Ásia gera perspectivas teóricas sobre o valor musical dentro das economias de estilo musical. Bem como, obriga o etnomusicólogo a se engajar na política cultural (ou ação significativa) da música e dos músicos marginalizados na área geográfica de estudo do sul da Ásia, na qual, até o final do século XX, os estudos centraram-se principalmente na análise formal de estilos musicais da elite, carnática e hindustani, como objetos sonoros.<sup>5</sup> Ou seja, o significado da música foi interpretado por dentro e não para além dos elementos constitutivos da performance musical. Isto exemplificava a fetichização do objeto de arte e do artista indivíduo gênio a quem a etnomusicologia tipicamente trabalhou contra, especialmente dentro da academia. Assim como nas artes visuais, onde se pensava que deveria haver um objeto artístico que pudesse ser preservado, na música artística ocidental foi o compositor e a partitura que foram fixados como objetos primários de importância analítica e como determinantes de significado. Este foi o foco e o modelo metodológico adotado pelos primeiros etnomusicólogos da música sul-asiática. Nos métodos de trabalho de campo etnomusicológicos anteriores a 1980, entendia-se que o conhecimento se encontrava no objeto da transcrição ou na notação da música coletada e gravada. Tal representação do som facilitava então a comparação, através da experiência vivida para compreender sua origem e evolução (TITON, 2008, p. 25).

Desde a metade da década de 1980, utilizando abordagens fenomenológicas e hermenêuticas, o ponto de entrada para etnomusicólogos na “vida-real” (ibid.) da música foi cada vez mais as pessoas, o seu contexto e os processos que se desenvolvem a partir da produção de som, da experiência partilhada da performance, e das relações que se desenvolvem através do processo de trabalho de campo, assim como dos processos socioculturais de produção, transmissão e recepção da música. Os momentos de auto-reflexividade que expõem transformações adentram nas etnografias etnomusicológicas através da descrição detalhada do fazer música juntos que podem ser poéticos e polêmicos. Ao invés de uma abordagem interpretativa autoritária, nós constituímos significados através da “escuta simpatética” ao longo das múltiplas relações pessoais e perspectivas do campo (ibid., p. 27, 29). Nosso objetivo é o conhecimento de pessoas

---

<sup>5</sup> A historiadora da arte da cultura midiática de Tamil Nadu, Preminda Jacob (2009, p. 4), argumenta que a natureza efêmera e colaborativa da produção na indústria cinematográfica tâmil, e de faixas e *banners* políticos, “quase que os excluíram de serem levados a sério por parte dos historiadores da arte [...]. Convencionalmente, a disciplina da história da arte requer um objeto que pode ser coletado e conservado e, no caso de obras contemporâneas, tem sua autoria claramente atribuída a um indivíduo em particular”(JACOB, 2009, p. 4).

através da concordância e da experiência vivida, da qual a análise procede através da interpretação de processos musicais partilhados (ibid., p. 27). Estes métodos são comuns atualmente na etnomusicologia do sul-asiático. Contudo, repercussões desta tendência de análise formal da música clássica sul-asiática de pré-1980 incluíram um reforço de longas hierarquias locais de valores identitários musicais e sociais que foram ainda mais codificados na segunda metade do século XX por políticas de casta e por escolhas acadêmicas.<sup>6</sup>

Eu afirmo que um envolvimento com o significado e valor da música marginalizada sul-asiática através da música de tambores <sup>7</sup>e das canções folclóricas de intocáveis, ou Dalits, muda intrinsecamente o modo como exercemos etnomusicologia no sul da Ásia e impacta teorias mais vastas da etnomusicologia aplicada. Preminda Jacob (2009), historiadora da cultura visual de Tamil Nadu, argumenta que a metodologia é determinada pelo conteúdo de estudo; ela carrega em si a marca do foco disciplinar do teórico. Preminda parte do trabalho de Georges Did-Huberman (2003), que descreveu poeticamente a metodologia e o impacto em quem realiza o trabalho de campo como ferramentas em permanente transformação:

Desde a caixa de ferramentas até a mão que as usa, as próprias ferramentas ganham forma, isto equivale a dizer, elas se aparentam menos como entidades do que como formas plásticas em permanente transformação. Pensemos mais propriamente como ferramentas maleáveis, ferramentas de cera que podem tomar diferentes formas, significados e valores de uso na mão de cada um e em cada material a ser trabalhado (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 38).

Assim, ao nos distanciarmos da fetichização do objeto sonoro/artístico da música clássica sul-asiática, produzida por e para a elite que utiliza uma metodologia de análise formal, para nos focalizarmos no uso da música folclórica pelas castas mais baixas e Dalits, como afirmação de políticas de identidade, o que é que isto exige de nossa metodologia etnográfica e do trabalho de campo? Como é que afeta quem faz trabalho de campo, o tema de pesquisa, e a relação entre eles? Tornam-se, cada um deles, igualmente em ferramentas maleáveis (re/trans)formadas durante o processo de pesquisa? Por fim, como é que se parece ou soa a teoria resultante do desenvolvimento desta formação/experiência?

<sup>6</sup> Isto inclui a reafirmação das identidades de castas mais altas e brâmanes através do controle rígido e restrito da música carnática pelos brâmanes urbanos, particularmente em Madras/Chennai. Isso aconteceu através da transferência do controle da produção das cortes regionais e patronos reais para os *sabbhas*, ou clubes de música das áreas urbanas, depois da década de 1860, mas também através de instituições como a Academia de Música de Madras e a *All India Radio* (ver SUBRAMANIAN, Lakshmi, 2011).

<sup>7</sup> *drumming*, no original. (Nota do tradutor).

Mais importante, focar nos contextos, expressões e processos culturais folclóricos<sup>8</sup>, bem como nas castas mais baixas que usam e produzem essa cultura (uma mudança dos estudos anteriores na temática musical, contextual e humana) nos obriga a reconhecer e a desconstruir as hegemonias de estilo musical e as contribuições de nossa disciplina para sua construção e perpetuação. Isto requer de nossas escolhas e posturas uma consciência que seja auto-reflexiva e focada-na-região (sul da Ásia).

Proponho que estudar as pessoas e o significado por trás da música marginalizada requer uma metodologia participativa-ativista, não apenas no trabalho de campo, mas no conteúdo de ensino e no planejamento acadêmico/comunitário. Neste capítulo eu utilizo e teorizo *etnomusicologia advocatícia* e *ativista*, em oposição à *aplicada* ou *setor público*, pois penso que refletem mais a descrição de um trabalho ou um título do que um método. Refiro-me às ações de advogar e engajar no sentido de enfatizar “energia direcionada às questões sociais” (DIRKSEN, 2012, n.p.), “nos usos da etnomusicologia para resolver problemas concretos” (HARRISON, 2012, p. 514), ou na compreensão de etnomusicologia advocatícia, como “qualquer uso de conhecimento etnomusicológico pelo etnomusicólogo para aumentar o poder de autodeterminação de um grupo em particular” (PATTEN, 2008, p. 90, in. HARRISON, 2012, p. 509). Contudo, baseio tal ação política ou engajada numa perspectiva feminista em que o pessoal é o político. Ainda mais, desejo unir o que Rebecca Dirksen chama da “bem alimentada falsa dicotomia entre ‘pesquisa pura’ e ‘trabalho aplicado’”, ou a conjuntura considerada entre universidade e “vida real” (2012, n.p.). Barbara Kirshenblatt-Gimblett argumenta que esta separação é uma “dicotomia errônea” baseada numa resistência por analisar reflexivamente o cerne desta questão, sobre o caráter aplicável da disciplina do folclore (1988, p. 141). O ativismo que examino aqui inclui o reconhecimento do papel que os etnomusicólogos desempenham no interior da academia como advogados, legitimando o estudo de todas as músicas (não somente a música artística ocidental) simplesmente através da nossa presença diária nas salas de aula e de reuniões de departamento, transmitindo e representando nossa disciplina.

Por fim, a utilização de mídia, tal como o filme etnográfico participativo, como uma forma de transmissão (e produção) de conhecimento, e como uma ferramenta educacional e de conscientização, não só abre a possibilidade de alcançar um público mais amplo para a etnomusicologia, como exige que o etnógrafo e seus “textos” resultantes tornem-se um fórum ou um condutor para a agência de seu tema de pesquisa e mensagem, conquanto não apague ou negue a própria voz crítica do pesquisador. O do-

<sup>8</sup> O termo folclórico/folclore é utilizado nos discursos sobre a música, tanto no contexto indiano como no contexto da academia norte-americana. (Nota do tradutor)

cumentário fornece um meio acessível e de maior experiência sensorial para o público o qual o tema de pesquisa comunica. Ele proporciona uma observação mais completa das experiências dos marginalizados e um meio para uma lente mais transparente na relação entre o tema de pesquisa e o etnógrafo. Ademais, o filme etnográfico de ação participante, na qual câmeras são colocadas nas mãos dos sujeitos etnografados e/ou oprimidos, pode proporcionar uma produção colaborativa etnográfica muito menos mediada pelo pesquisador e potencialmente mais dialógica.

A mudança de métodos que resulta de uma deslocação no tema de pesquisa (clássica para música folclórica, elite para pessoas oprimidas) permite-nos começar a ver, ouvir e experienciar música sul-asiática de uma maneira diferente – a partir de perspectivas múltiplas, não mais como objetos estéticos que refletem os conceitos de músicos da elite, seus valores e sua cultura. Ao invés, podemos experienciar a perspectiva e o processo criativo da maioria oprimida e suas músicas que afirmam uma visão, canção e ritmo de resistência e libertação. Como pesquisadores, somos convidados a nos abirmos para dançar com a Dalit pensante, consciente, corporificada, agência, cantando sua canção, recusando-se a ficar em silêncio, pelo contrário, exigindo ser ouvida e vista dentro de uma política cultural de estilos musicais em confronto.

### **Significado/ação musical transformador(a) fundamentado(a) na afirmação política de valor cultural pelos Dalits**

Dalit é um termo auto-escolhido como política de oposição utilizado por pessoas em toda a Índia (e em algumas outras partes do sul da Ásia ou suas diásporas) que anteriormente eram referidas pelos termos *intocável*, *pária*, *Harajin* ou o termo contemporâneo, *castas catalogadas*<sup>9</sup>. O termo Dalit vem do marathi, significando chão, omitido ou quebrado. Como um termo genérico, ele enfraquece a diferenciação de *sub-jati* (casta) e unifica pessoas através de identidades de opressão, incluindo classe, gênero, raça e religião<sup>10</sup>. O termo Dalit foi adotado pela primeira vez na Índia ocidental em

<sup>9</sup> O termo *harajin* (que significa “filhos de Deus”) foi aplicado aos intocáveis por Mahatma Gandhi. Enquanto muitos párias, mesmo os politizados, habitualmente ainda utilizem o termo *harajin*, os ativistas Dalits criticaram-no extensivamente como paternalista. Parte desta está baseada na crítica geral de Gandhi pelo Dr. Ambedkar, o reconhecido líder do movimento intocável, no século XX. Ambedkar criticou Gandhi por defender o sistema *Varna* em sua ideologia, e por usar estratégias como ameaçar realizar um jejum até à morte se Ambedkar não abrisse mão de seu objetivo de conseguir um eleitorado separado, ou uma representação para os Dalits no sistema parlamentar da Índia, o que já estava disponível para outras minorias. Isso está amplamente documentado no Pacto de Pune (ou Poona) de setembro de 1932. (Veja <[youtube.com/watch?v=ZJs-BJoS-zbo](https://www.youtube.com/watch?v=ZJs-BJoS-zbo)> para a Entrevista da BBC de 1955 com o Dr. Ambedkar).

<sup>10</sup> No entanto, no uso comum, *Dalit* tem sido muitas vezes problemáticamente confundido ou usado na prática como um simples substituto para termos de *jati* fora do sistema de casta como *Paraiyar* ou *Chakkliyar*. Contudo, em tal utilização, o seu significado carrega ainda um sentido de consciência política de opressão e

castas baixas e párias no século XIX por Jyotirao Phule, o ativista e reformador social do Maharashtra que trabalhou pelos direitos de Sudras (castas mais baixas), párias e mulheres (MENDELSON; VICZIANY, 1998, p. 4). O movimento moderno Dalit foi iniciado na década de 1920 pelo Dr. B.R. Ambedkar (1891-1956), cujo trabalho desafiou inclusive a campanha de Mahatma Gandhi para evitar que os intocáveis tivessem um eleitorado separado - isto é, sua própria representação na nova democracia da Índia<sup>11</sup>. O termo tornou-se popular novamente pelos Panteras Dalit e no movimento literário Dalit dos anos 70 no Estado de Maharashtra. Dalits também foram incluídos na rubrica do “subalterno”, na medida em que o grupo de historiadores dos estudos subalternos do sul da Ásia os estudaram como tema de pesquisa de uma maneira limitada - alguns argumentariam fracassada (BHAGAVAN; FELDHAUS, 2008). Os Dalits representam mais de 16 por cento da população da Índia (isto é, 260 milhões). A intocabilidade foi ilegalizada pelo Artigo 17 da Constituição Indiana em 1950. Contudo, o preconceito, a discriminação e a violência continuam sendo parte da experiência diária dos Dalits na Índia e nas suas diásporas. De fato, o historiador Dilip Menon chama a violência de casta, “a linha de fratura central da sociedade indiana contemporânea” (MENON, 2006, p. 1).

A Teoria Dalit da Ação é a agência politizada dos oprimidos afirmada através da expressão cultural, que necessita de uma metodologia ativista focada na colaboração, no diálogo e na reciprocidade. Sua ação é de justiça social para a cultura sub-representada e sub-valorizada: uma expressão do ideal de intervenção digna e um “sentido orientador de propósito social” que tem estado no centro da etnomusicologia desde a sua criação, particularmente na etnomusicologia aplicada (SHEEHY, 1992, p. 323; TITTON, 1992, p. 316-317)<sup>12</sup>. Em etnomusicologia, a Teoria Dalit da Ação desenvolveu-se da experiência política, engajamento e troca; isto é, o diálogo entre os portadores da cultura, pesquisadores e outros ativistas com quem estão engajados. Eu desenvolvi esse conceito a partir da ideia da teoria da prática subalterna da antropóloga Sherry Ortner (1996). Enquanto “prática” é um conceito útil dos estudos de performance, minha ên-

---

uma rejeição do termo *intocável* ou nomes específicos de casta/*jati* considerados depreciativos.

11 Em 1924, o Dr. Ambedkar fundou a organização *Bahiskrit Hitakarini Sabha* (Associação Bem-Estar dos Párias), com a intenção de trabalhar pela libertação dos párias ou dos intocáveis. Seus objetivos incluíam a erradicação do analfabetismo, o desenvolvimento econômico e a ação não-violenta contra a discriminação baseada em castas, como a negação da entrada em templos. (Goldy George, *Salam Bhimrao! Dr. Bhimrao Ramji Ambedkar and the Dalit Movement in India: A Reflection*). Disponível em: < <http://histhink.wordpress.com/2010/07/19/salam-bhimrao-dr-bhimrao-ramji-ambedkar-the-Dalit-movement-in-india-a-reflection/> > Acesso em: 6 out. 2013.

12 Daniel Sheehy (1992, p. 324) caracteriza este propósito digno da etnomusicologia como a visualização de “oportunidades de uma vida melhor para os outros através do uso de conhecimento musical e, em seguida, começar imediatamente a planejar estratégias culturais com o intuito de alcançar esses fins”.

fase em “ação” amplia o conceito de prática e performance para reconhecer a agência politizada dos oprimidos, afirmada através das artes e do engajamento dialógico dos etnógrafos com eles. Estou à procura de um espaço entre a distinção de performance e performatividade de Judith Butler, teórica de gênero, que articularia através da cultura expressiva um “hábito” combinado, intensificado e consciente de políticas de identidade (BLACKING, 1995, p. 218; BUTLER, 1990). Sheehy chama isso de “prática consciente”: o objetivo e o resultado da ação estratégica da etnomusicologia aplicada que vai além de coletar conhecimento pelo conhecimento (1992, p. 323). Uma abordagem fenomenológica, utilizando os exemplos abaixo do trabalho de campo dialógico entre os párias de Tamil Nadu, mostrará como os Dalits usam a música para afirmar valor, poder e fortalecimento na sociedade, e os meios pelos quais o conhecimento sobre esse processo é formulado e transmitido como sendo o foco para métodos e teorias de advocacia e etnomusicologia ativista.

## Os dez por cento Clássicos

Na cultura sul-asiática continua-se a encontrar uma hierarquia de valor musical na qual a música clássica da corte e a música de concerto – hindustani e carnática, que são frequentadas por aproximadamente apenas 10% da população – são consideradas de maior valor que outras práticas, incluindo a música folclórica, a música popular (Bollywood ou produções das indústrias cinematográficas regionais), e certa música devocional. Essa diferença de valor hierárquico é justificada das seguintes maneiras. As práticas “clássicas” são teorizadas em textos sânscritos e vernaculares e, portanto, são consideradas enraizadas numa cultura “hindu antiga”, que antecede as influências culturais “estrangeiras” do islamismo e do cristianismo. No entanto, isso essencialmente apaga a influência, ou a contribuição de qualquer coisa além da cultura hindu bramânica de castas mais altas para essas formas “clássicas” de música<sup>13</sup>. Além disso, as poderosas instituições da sociedade (educação, mídia, política) e a elite (casta e classe mais altas) que controlam o discurso público consideram as práticas clássicas mais complexas, virtuosas, significativas e literalmente mais limpas (ou mais puras) do que estes outros gêneros, mesmo das práticas essenciais ao hinduísmo da aldeia.

O que importa para este estudo, no entanto, é que esse discurso de ancestralidade, pureza e maior valor essencial foi reforçado e codificado, consciente ou inconscientemente, pelos etnomusicólogos ocidentais, cujos resultados têm sido um impacto acrí-

<sup>13</sup> O discurso de uma época de ouro do hinduísmo desconsidera a presença do cristianismo em Kerala possivelmente do primeiro (senão, certamente, do quarto) século e do importante patrocínio e influência cultural do islamismo, do sufismo e dos artistas hereditários muçulmanos na música hindustani (QURESHI, 1991).

tico sobre o nosso conhecimento e apoio da música das elites sul-asiáticas e, em grande medida, uma omissão do nosso conhecimento e apoio da música da ‘não-elite’<sup>14</sup>. Em particular, nós ignoramos a música e a cultura dos Dalits. Todavia, eu também aplicaria essa omissão a músicos hereditários de castas e classes mais baixas, que também lutam para ter o valor de sua música reconhecido (TERADA, 2000). Esses músicos que tocam instrumentos folclóricos na economia ritual da vila, assim como aqueles que tocam nos templos brâmanes, ainda acreditam que podem ficar impuros através da execução de tambores como o tambor tamil chamado *parai*<sup>15</sup> ou aerofones como o *nagaswaram* de junco duplo. Isso porque a performance desses instrumentos envolve as substâncias poluentes da pele do animal ou da saliva. Os músicos executantes permanecem com seu status baixo ao manterem ofícios hereditários em contextos poluidores, tais como funerais, onde o soar do instrumento é ritualmente necessário e a participação de párias é exigida dentro dos sistemas de *kadamai* ou de dever hereditário em condições semelhantes a da escravatura (SHERINIAN, 2009, 2011).

O estudioso de música folclórica Jesudasan Rajasekaran descreveu a dinâmica de degradação e baixo status experimentada pelos músicos folclóricos que ele observou na década de 1970 quando começou a estudar música folclórica tâmil:

O status da música folclórica e também dos músicos era muito, muito baixo. Eles nem sequer são considerados como pessoas com as quais eles [as classes e castas médias] podem passear [juntos], podem iniciar conversa ou ter qualquer tipo de interação. Porque eles são usados apenas para as ocasiões em que são necessários. Isso é tudo. Se é um dançarino de karagam, o festival de Mariamman vem, “ok nós os pegamos”. Isso é tudo. O resto do tempo, essas pessoas estão apenas à margem. Eles não são muito parte da sociedade, não como os músicos carnáticos, ou qualquer outro músico ligeiro ou músico de templo. Essa é outra hierarquia que está nisto. Assim como nesta comunidade, a hierarquia de castas é tão forte, que até a música tem uma hierarquia. (Entrevista de J. Rajasekaran, 15 fev. 2009).

A análise de Rajasekaran destaca uma hegemonia na cultura tâmil que não apenas corresponde, mas (re)constrói e transmite uma coerência tangível de estruturas de valor musical como hierarquias dos valores sociais de casta e de classe no sul da Índia (FELD, 1984, p. 406). Uma expressão ainda mais visceral da codificação da hierarquia de valor musical no sul da Índia veio de um artista carnático brâmane de *mrdangam* (tambor) que disse que simplesmente ouvir música folclórica o fazia sentir-se mal do

<sup>14</sup> *non-elite*, no original. (Nota do tradutor)

<sup>15</sup> A etimologia do termo *parai* significa “falar ou anunciar”, e reflete o ofício dos percussionistas *parai* como aqueles que anunciam ocasiões rituais e sociais da aldeia, reproduzindo os padrões semioticamente codificados de seu tambor. O termo *parai* é encontrado na literatura Tâmil Sangam escrita entre o século II a.C. e o século II d.C.

estômago (comunicação pessoal, Aaron Paige). Assim, a intocabilidade e a *invisibilidade* de músicos de castas baixas são estendidos ao som de seus instrumentos como algo *inaudível*<sup>16</sup>.

Infelizmente, essa hierarquia de valores também foi reforçada, perpetuada e codificada no Ocidente pelas escolhas de pesquisa e ensino dos etnomusicólogos, incluindo o material padrão nos livros didáticos de música do mundo (a maioria dos quais focaliza a análise da música clássica indiana). Os etnomusicólogos apoiaram ainda mais essa hierarquia social das seguintes três maneiras: (1) por não contextualizar o significado de estilos específicos de música dentro da cultura do sul da Ásia, particularmente em economias de casta e de classe; (2) apagando a presença de vozes folclóricas e populares (que compõem uma maioria numérica na sociedade) através da música que escolhemos pesquisar, ensinar e programar em nossa série de concertos; (3) codificando categorias de estilo ao invés de reconhecer o fluxo de influência cultural e troca através de suas fronteiras porosas.

## **Orientalismo e neo-orientalismo na etnomusicologia**

Há uma dinâmica interativa complexa no trabalho de campo, com histórias específicas tanto nas academias euro-americana como no contexto do sul da Ásia, que precisa ser desconstruída e analisada para entender como a mais recente escolha de tema de pesquisa sobre comunidades menos valorizadas alteram potencialmente nossa metodologia. Essa desconstrução é necessária para abordar a advocacia a partir da perspectiva da música marginalizada do sul da Ásia e de suas políticas culturais e, portanto, para levar a música das castas mais baixas, dos povos pobres, tribais e rurais ao centro da investigação acadêmica.

O historiador e escritor da cultura japonesa, vencedor do Prêmio Pulitzer, John Dower, descreveu a ideia de pesquisa neutra, ou “pesquisa produzida por um pesquisador completamente imparcial e objetivo” (MCLEAN, 2006), na qual o campo dos estudos asiáticos estava imerso nas décadas de 1960 e 1970, como a submersão da academia em uma teoria de modernização altamente política e ideológica que, de fato, não tinha nada de neutra (DOWER, 2004). Essa metodologia anti-ativista e apolítica, enraizada na cultura de vigilância da era McCarthy dos anos 1950 criou um grande temor e expurgou pesquisadores dos estudos asiáticos. A partir dos anos 1940 e 1950, David Price

<sup>16</sup> No meu trabalho anterior, mostrei que essa hierarquia de valores ultrapassa o hinduísmo e afeta a música e os meios teológicos de outras comunidades religiosas no sul da Índia, incluindo o cristianismo. (SHERINIAN, 2007, 2014).

mostra que antropólogos militantes sociais que trabalhavam pela justiça racial experimentaram uma política similar de saneamento e escrutínio pelo FBI (PRICE, 2004). Rebecca Dirksen, em sua discussão sobre a história da etnomusicologia aplicada e o interesse, em meados do século XX, na cultura folclórica, seguindo os projetos de documentação cultural do *New Deal* dos anos 1930 e o crescente movimento de revivalismo folclórico, afirma que “o macartismo e a política da Guerra Fria infligiram um duro golpe quando o FBI investigou artistas populares e simpatizantes por alegadas simpatias comunistas”. Estas incluíram a “investigação rigorosa” a Allen Lomax e Benjamin Botkin pelo FBI (DIRKSEN, 2012, n.p.; SHEEHY, 1992, p. 325).

O escrutínio e a ideologia da pesquisa neutra afetaram a escolha de muitos etnomusicólogos para estudar a música clássica e a cultura na Índia, ao invés de formas menos valorizadas de música em meados do século XX. Pode ter sido também a escolha menos ameaçadora para os etnomusicólogos americanos durante o aumento das tensões da Guerra Fria, com o Paquistão politicamente alinhado com os Estados Unidos e a Índia com a União Soviética. Além de que, dentro da academia de música, onde a maioria dos etnomusicólogos estudaram e ensinaram, as lutas locais sobre o valor musical influenciaram a escolha para trabalhar com música da corte da elite asiática que podia competir com a “sofisticação” da música clássica ocidental. Esta não foi apenas uma escolha de pesquisa; estendeu-se ao ensino da performance, ao conteúdo de livros didáticos e à apresentação de concertos. O conceito de bimusicalidade de Mantle Hood (que alguém pode ser fluente em mais de um sistema musical) e o desenvolvimento deste seu método musicológico, derivado de habilidades de performance e teoria/análise musical dentro da etnomusicologia, alimentou ainda mais o estudo da música da elite/corte javanesa, japonesa e do sul da Ásia (NETTL, 2005, p. 50). Deborah Wong chama isso de “pesquisa através da prática performativa” (2008, p. 81). Baseando-se no trabalho de Marc Perlman (2004), Wong sugere que o problema com o trabalho de Hood foi a sua posição autoral e a ausência em sua escrita da presença etnográfica, dialógica ou colaborativa, tão central à etnomusicologia contemporânea aplicada e ativista, ou como alguns teóricos argumentam, a toda etnomusicologia (HARRISON, 2012, p. 507-508):

Sua pesquisa sobre a teoria da música de gamelão foi profundamente moldada por sua época e pelo seu próprio treinamento. Ele passou anos interagindo com músicos javaneses e aprendendo diretamente com eles, mas eles essencialmente não estão presentes em seu trabalho analítico; seu estudo sobre teoria musical é empírico, produzido por um sujeito interpretativo unitário (Hood) e pouco etnográfico (WONG, 2008, p. 81).

Por sua vez, a natureza teórica e musicalmente complexa dessas práticas moldou abordagens etnomusicológicas e métodos de interação com a música asiática “clássica”.

De fato, Nettl argumenta que as plateias ocidentais estavam mais propensas a adotar as práticas da elite asiática (enquanto estrangeiras) como “música” e, além disso, que poderiam até gostar, quanto mais apreciá-las, por sua complexidade (NETTL, 2005, p. 50). A fácil adoção da música clássica asiática através da introdução de conjuntos de gamelão na academia ocidental, trazendo artistas e acadêmicos de excelência de Bali e da Índia para ensinar em programas de doutoramento e para orientar estudantes ocidentais como “discípulos”, apoiaram ainda mais a aceitação da etnomusicologia dentro de departamentos de música que ainda estavam comprometidos com o eurocentrismo patente na ideologia “neutra” de virtuosismo e perfeição do cânone musical ocidental<sup>17</sup>. O estudo das elites das cortes e das culturas dos templos da Ásia, com seus comparativamente complexos sistemas escritos teóricos e de notações, validou mais facilmente e possibilitou o estudo da música não-ocidental em geral durante os primeiros anos da disciplina (década de 1950). No entanto, essa hegemonia eurocêntrica não era nova. Tinha suas raízes na música ocidental e em estudos acadêmicos contaminados pelo colonialismo e racismo do século XIX, bem como o orientalismo do século XVIII.

O foco nas culturas das elites da corte da Ásia por etnomusicólogos é um exemplo da continuação da Indologia e do orientalismo do século XVIII, que o historiador Thomas Trautmann (1997) chama de “Indomania”. Trautmann se concentra em Sir William Jones, conhecido principalmente por sua afirmação de que o sânscrito era uma proto-língua européia civilizada, em alguns aspectos superando o latim e o grego no desenvolvimento de seu sistema gramatical (1997, p. 39). Em 1784 Jones também escreveu textos “musicalmente-brâmane-centrados” (minhas palavras) fundadores da etnomusicologia Índica com seus tratados sobre a música clássica indiana, intitulados *On the Musical Modes of the Hindus*. O tipo de orientalismo analisado por Trautmann do século XVIII também pode ser visto no encorajamento dos cristãos indianos convertidos pelos missionários luteranos alemães no sul da Índia para usar o *kirttanai*, gênero carnático da elite, como base para um hinário indígena já em 1714<sup>18</sup>. Não foi senão no auge do colonialismo imperial em meados do século XIX que o tipo eurocêntrico de orientalismo que Trautmann chama de “Indofobia” tornou-se mais prevalente na Índia britânica. No sul da Índia seus traços musicais foram perpetuados principalmente por missionários britânicos, incluindo a promoção entre convertidos de hinos religiosos

17 Os programas doutorais mais conhecidos em etnomusicologia [nos E.U.A.] que foram integradores embrionários de conjuntos e de professores asiáticos nos seus currículos e faculdades incluem a UCLA (*University of California, Los Angeles*), *Wesleyan University*, *University of Michigan*, e a *University of Washington*.

18 Na *Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* em Halle, Alemanha, localizei uma pequena coleção de *kirttanai* datada de 1714 que incluía *ragas*, *talas* e três partes da forma *kriti*, reunidas em um panfleto para as crianças da missão de Tranquebar em Tamil Nadu. Foi contra esse repertório de castas mais altas e os seus valores assumidos que Theophilus Appavoo criaria a sua Teologia Dalit da libertação na música folclórica nos anos 1980.

ocidentais em inglês e com harmonia a quatro vozes no lugar do precedente gênero indígena modal e com métricas incomuns que baseava-se na tradição cristã *kirttanai* que fora fomentada pelos luteranos alemães (SHERINIAN, 2007, 2014).

A Indomania por práticas da elite continuou no século XIX entre os acadêmicos da música e os seus informantes locais, geralmente brâmanes. Por exemplo, Augustus Willard escreveu um dos primeiros tratados ingleses sobre música hindustani em 1834. Este foi seguido em 1914 pelo primeiro protótipo de musicologia comparativa de A.H. Fox Strangways, *The Music of Hindustan*, e pelo trabalho de dois missionários protestantes do século XX: Emmons White, que publicou *Appreciating India's Music* em 1957, e H.A. Popley, que utilizou o trabalho anterior de Fox Strangways e Captain Day para escrever *The Music of India* em 1921. White também trabalhou de perto com o teórico carnático contemporâneo brâmane, P. Sambamoorthy e, na década de 1970, com o etnomusicólogo carnático, John Higgins. Estes estudiosos – missionários e funcionários públicos – escreveram análises detalhadas do sistema clássico de raga, bem como transcrições detalhadas na notação ocidental através da experiência em primeira mão do estudo pessoal com um professor local, tipicamente brâmane. Enquanto estas obras contêm traços sutis de etnocentrismo, comparação racionalista, generalização, paternalismo e o ímpeto para codificar cientificamente os procedimentos estruturais e a prática performativa, elas foram, de modo geral, escritas com grande respeito e valorização pelos sistemas carnático e hindustani. O objetivo (particularmente de Fox Strangways e Popley) – de “conhecer” cientificamente e na prática os sistemas clássicos, particularmente a melodia – no entanto, contribuiu fortemente para um posterior foco metodológico sobre a estrutura e a teoria da música dentro da etnomusicologia do sul da Ásia. Além disso, esse foco estava desprovido de qualquer análise sociopolítica real das comunidades de músicos de tradição hereditária da elite, dos culturalmente poderosos brâmanes, ou de casta mais alta, que produziam ou patrocinavam estes tipos de música, assim como as teorias sobre elas. Essa lacuna, por sua vez, estendeu a produção de conhecimento colonial acrítico a partir de meados do século XX, colocando-nos no meio das políticas culturais fundamentalistas hinduístas contemporâneas<sup>19</sup>.

Em sua análise sobre o movimento fundamentalista contemporâneo hinduísta em *The Saffron Wave*, o historiador Thomas Hanson mostra como “a alta tradição de

<sup>19</sup> As exceções a isso foram os trabalhos de Regula QURESHI (1991 e anteriores) sobre o silenciamento da contribuição oral de muçulmanos pobres e analfabetos, praticantes hereditários da música hindustani, e do trabalho marxista sobre a indústria da música por Peter MANUEL (1993). Os trabalhos desde os anos 1990 de Matthew ALLEN (1997, 1998), Yoshitaka TERADA (2000), Amanda WEIDMAN (2006), Richard WOLF (2009), Douglas KNIGHT (2010), Lakshmi SUBRAMANIAN (2011), Devesh SONEJI (2012), e Anna SCHULTZ (2013) finalmente começaram a preencher a perspectiva crítica e sociopolítica necessárias para compreender a produção da música clássica pelos indianos das castas médias e altas.

escrituras bramânicas que [...] produziu a maior parte dos textos sânscritos foi considerada como o centro clássico da alta civilização ariana-védica” (1999, p. 65). Ele argumenta que o conceito de um hinduísmo clássico único organizado em torno de uma alta cultura central, e que se estende pelo subcontinente como uma “grande tradição”, foi uma produção do conhecimento colonial. Além disso, essa codificação e promoção das práticas bramânicas em uma tradição hindu ocorreu com “a assistência e a ajuda ativa da camada brâmane de educação ocidental, especialmente em Madras e Bengal, onde a administração colonial começou” (ibid., p. 66). O conceito de unidade da cultura hindu coloca as práticas clássicas no centro, com a desvalorizada música folclórica nas margens, estabelecendo assim um paralelo à geografia da maioria das aldeias, onde os párias considerados espiritualmente perigosos e impuros, estão confinados a guetos em terras devolutas nos limites da aldeia (MINES, 2010, p. 226, 232).

Partha Chatterjee descreve o partido fundamentalista hinduísta *Bharatiya Janata Party* (BJP) como mais preocupado em defender e promover uma cultura indiana unificada do que a própria religião do hinduísmo. Ele define o conceito de cultura indiana do BJP como um ideal autêntico, fundamentalmente unificado, antigo e contínuo. Além disso, diz ele, as tentativas de descrever esse ideal unificado pelos nacionalistas “têm sido em grande parte textuais, buscando obras antigas de religião, filosofia e lei escritas em sua maior parte em sânscrito. Quanto mais antigos os textos, mais forte é a reivindicação de pertença à origem da cultura indiana e, portanto, à sua autenticidade contínua” (2003, p. 1). Para contrariar essas alegações de unidade cultural, e para mostrar a grande diversidade de práticas na Índia, muitas das quais contrariam práticas hindus ortodoxas, Chatterjee cita um vasto estudo recente do *Anthropological Survey of India*. Ele descobriu que em 4635 comunidades distintas, 80% da população come peixe ou carne, o hibridismo racial é a norma, metade de todos os homens e um quarto de todas as mulheres bebem, a maioria tem permissão para fumar e a forte consideração por linhagem e ancestralidade “é uma característica que pertence apenas às castas mais altas” (ibid.)<sup>20</sup>.

Ademais, Chatterjee diz que, embora os nacionalistas culturais reconheçam a diversidade dentro da Índia, eles argumentam que existe uma unidade cultural fundamental que não pode ser encontrada nas práticas cotidianas das pessoas, porque essas práticas foram corrompidas por muitas influências (muitas vezes concebidos como estrangeiro, muçulmano ou cristão). Eles esperam promover essa ideologia política a fim de defender o ideal de cultura nacional e manter o poder nas mãos dos hindus de castas

<sup>20</sup> Isso contraria o estereótipo perpetuado pelos hindus ortodoxos de que a sociedade indiana é hindu, de que a maioria das pessoas são vegetarianas e que, ademais, seguem as restrições ortodoxas de que não se deve beber nem fumar, e de que há muito pouco casamento entre as castas ou por amor.

mais altas (ibid.).

De modo a compreender as dinâmicas e as políticas da advocacia em etnomusicologia do sul da Ásia, devemos confrontar a identidade sociopolítica local de estilo musical, bem como a contribuição das dinâmicas coloniais e dos estudos acadêmicos, para a construção ou a reificação dessas hierarquias. Uma abordagem auto-reflexiva nos ajudará a entender o nosso papel inerente como advogados ou, talvez, Indomaníacos contemporâneos, papel este que os etnomusicólogos têm desempenhado para com as músicas e músicos não-ocidentais dentro da academia de música desde a fundação da disciplina nos anos 1950 – e no sul da Ásia há mais de 200 anos. Devemos, então, decidir em que grau estivemos, e continuamos a estar, conscientes de nossa advocacia pelos sujeitos da elite ou pelos marginalizados.

Os métodos que se concentram na análise formal de sistemas musicais (como raga e tala) ajudam-nos a manter distância da “desorientação” da experiência corporizada do trabalho de campo, muitas vezes sensualmente extrema. Estes mantêm o projeto acadêmico em uma zona de conforto longe dos “domínios do corpo, do espiritual, do ‘místico’, do exótico, e do ‘primitivo’” (HAHN, 2006, p. 92). Nossos métodos de trabalho de campo como discípulos de gurus da música clássica levaram a níveis extremos de conhecimento corporizado (particularmente técnico), do qual os etnomusicólogos do sul da Ásia puderam fazer importantes contribuições para a compreensão da teoria sistêmica e da prática performática dessas formas de música, como por exemplo, os trabalhos de Slawek (1987) e de Miner (1993) sobre a história da cítara, de Nelson (1991) sobre o tambor mrdangam, e de T. Viswanathan (1974) sobre a improvisação nos ragas de música carnática. No entanto, a literatura carece deste espelho auto-reflexivo que exigiria uma maior representação e compreensão do contexto sociopolítico e dos processos a partir dos quais a música se desenvolve e adquire o seu sentido. Para gerar um novo método de etnomusicologia ativista do sul da Ásia, através de uma melhor compreensão da música/dança, que tem sido negligenciada no sul da Ásia, volto-me para a Teoria Dalit da Ação.

### **Teoria Dalit da Ação no terreno**

A ação musical transformadora é tecida em encontros com as políticas de valor cultural. O engajamento dialógico no campo, a desorientação e a reorientação por meio da reflexão são fundamentais para esta ação e seu significado. A deslocação quando no campo e a realocação no mundo acadêmico (ou vice-versa) também são fatores frequentes, quer um esteja literalmente longe do campo ou não (BABIRACKI, 2008,

p. 168). No entanto, em seu estudo da música *heavy metal*, Harry Berger descreve um processo dialógico crítico através de interpretação engajada com artistas de *metal* após um período de coleta de dados etnomusicológicos (entrevistas e observação participante) (BERGER, 2008, p. 74). Trata-se de uma metodologia de interpretação teórica que cruza a dicotomia entendida entre a academia e o campo, envolvendo os sujeitos de pesquisa na produção de conhecimento através, no caso de Berger, do diálogo com os fãs de *metal* sobre as críticas marxistas de sua música e as políticas da música, que por sua vez resultaram numa série de *insights* interpretativos colaborativos que apoiavam a voz ativa dos sujeitos (ver estudo de caso abaixo e SHERINIAN, 2005).

Desse modo, a Teoria Dalit da Ação em etnomusicologia *desenvolve-se a partir de informações e experiências* derivadas do engajamento político, da ação participante e da partilha de músicas e ideias entre membros da cultura musical e etnomusicólogos, assim como outros ativistas com quem as pessoas estão envolvidas. A produção de conhecimento é dialogicamente compartilhada. O objetivo da experiência e da compreensão cultural é o significado/ação musical transformador(a), fundamentado(a) na afirmação através da realização de uma política de valor cultural, resistência e identidade. Fundamental para essa ação na experiência de campo é a transformação através da desorientação cultural e musical (HAHN, 2006; WONG, 2008), que talvez possamos chamar de práxis subalterna de inversão, reorientação por reflexão e interpretação (FREIRE, 1984 [1970]), e, como Berger demonstra, um envolvimento dialógico crítico (BERGER, 2008).

Utilizando dois estudos de caso da música folclórica Dalit do Estado de Tamil Nadu, no sul da Índia, mostrarei como os realizadores/produtores de música usam a música para afirmar o valor, a resistência e o empoderamento na sociedade. Meu foco é demonstrar como as teorias da etnomusicologia advocatícia e ativista desenvolvem-se a partir de dados e experiências obtidas por meio de uma metodologia etnomusicológica ativista focada: na colaboração, diálogo, reciprocidade e na mútua transformação do relacionamento; na construção de conhecimento ao fazer/compor/desempenhar música juntos; e na teologização.

### **Estudos de Casos do Movimento Dalit: O Subalterno Canta (e batuca!<sup>21</sup>)**

Ambos os estudos de caso a seguir envolvem os Dalits de Tamil Nadu e as políticas culturais da libertação dos Dalits através da música. Comecei a escrever este

21 *and Drum*, no original. (Nota do tradutor)

capítulo com a intenção de usar a expressão “teoria subalterna da ação”, servindo-me do “*subalterno*” como uma designação acadêmica universal que pode abranger a experiência e a política de pessoas como os Dalits em todo o sul da Ásia e suas diásporas<sup>22</sup>. Antonio Gramsci aplicou pela primeira vez o termo “subalternos” àqueles grupos excluídos da política, que conseqüentemente não possuíam voz na representação política ou participação na produção de história ou cultura, da forma como este processo é entendido pela elite. Isso incluía os de “baixo escalão”, o proletariado, os trabalhadores, os camponeses e aqueles que sofrem sob a hegemonia das classes dominantes de elite, como por exemplo o Partido Fascista de Mussolini (EL HABIB LOUAI, 2012, p. 5). Sou ainda mais influenciada pela teoria feminista da prática da antropóloga feminista Sher-ry Ortner (1996), focada em gênero e poder. Ela teoriza o papel que a agência feminina/subalterna pode desempenhar e como essa agência é construída e encenada (ORTNER, 1996, p. 16).

O grupo de estudos subalternos da história do sul da Ásia, especialmente exemplificado pelo ensaio de Gayatri Spivak, “Pode o subalterno falar?” (1988), usa a análise marxista e feminista para entender trabalhadores e mulheres, baseando-se na noção de proletariado de Gramsci e naqueles de baixa posição em seu uso do termo *subalterno*. Da sua análise sobre a falta de acesso à esfera pública das mulheres indianas no início do século XX, Spivak faz a pergunta: “Pode o subalterno falar?” Ela estava preocupada especificamente com a experiência de mulheres subjugadas ao *sati* (ou imolação de viúvas), que eram principalmente mulheres de classe média e da elite, representadas unicamente na escrita de colonos britânicos e da elite indiana. Ela também descreve a auto-representação subalterna nos estudos acadêmicos e na mídia como “anônima e muda”.

Do mesmo modo, os marginalizados no sul da Ásia de hoje têm pouco acesso para exprimir suas preocupações ou representar suas identidades na grande mídia e em públicos de rede global ou cosmopolitas. Então, como podem os subalternos falar por si mesmos, especialmente sem reinscrever sua posição subordinada na sociedade? Afirmando e, como debati uma vez com a Dra. Spivak, procuro entender a auto-representação de muitas pessoas marginais na Índia, sugerindo que “Pode o subalterno falar?” é a pergunta errada. Para os oprimidos pelas castas, classes e, muitas vezes, por gênero, o meio de comunicação de protesto no sul da Ásia raramente é o discurso público. É mais frequentemente a canção e a performance; isto é, o subalterno canta e batuca a sua

<sup>22</sup> Não pretendo associar Dalit a algo que seja de modo algum “sub” ou abaixo de qualquer outra coisa. Não é uma posição sem poder, mas uma expressão contrária e poderosa de oposição ao sistema de castas ou aos sistemas hegemônicos de poder.

subjetividade (SUNDAR, 2007, p. 160-162)<sup>23</sup>. Como método para a etnomusicologia (e para a ciência política), deve-se *ouvir* a expressão de resistência dos Dalits não como discurso, mas como música. Minha principal crítica ao uso de Spivak e, por sua vez, o desenvolvimento de meu conceito de “teoria subalterna da prática” para “Teoria Dalit da Ação”, é a falta de reconhecimento de que os Dalits, ou quaisquer povos oprimidos, têm intrinsecamente agência. Esse é o caso no sul da Ásia porque muitos historiadores de castas mais altas que teorizam o “subalterno” não estudaram (no sentido de realizar trabalho de campo com), entenderam ou reconheceram o *medium* contemporâneo a partir do qual os Dalits comunicam. A Teoria Dalit da Ação no *medium* da música folclórica, em vez disso, redireciona e *responde* a pergunta: “Pode o subalterno falar?”

Ao reorientar e responder a essa questão com foco na ação Dalit de performance e protesto musical, desloco-a dos limites de uma categoria de identidade de subalterno (o que implica uma população abaixo de alguma outra identidade)<sup>24</sup> ou mesmo do termo de *oprimido*, para o comportamento ou para a ação da cultura Dalit. Devido às formas diárias de perigo e humilhação que os Dalits têm de resistir para sobreviver, eles podem de todo não falar (na esfera pública ou a partir de uma plataforma política). Afirmando que o modo de ação Dalit é cantar e batucar a sua resistência e liberação, usando ferramentas de identidade acessíveis, como as que se desenvolveram a partir da cultura folclórica da aldeia, que os capacitam inerentemente em seus próprios recursos culturais (linguagem, estilo musical não verbal, instrumentos, etc.)<sup>25</sup>. Além disso, como mostro nos estudos de caso a seguir, os Dalits re-soam seu empoderamento através da música-teológica Dalit, através da reivindicação do status poluído de seu tambor *parai* e através do questionamento de seu castismo internalizado.

Assim, ao escolher os termos de Teoria Dalit da Ação, permito que minha teoria desenvolva-se a partir de meus dados e da terminologia de ativistas locais em todo o sul da Ásia. Os estudos de caso etnográficos a seguir exploram e descrevem como os Dalits agem e quais ações podem estar contidas dentro deste conceito, para que este

<sup>23</sup> Pavitra Sundar, citando Raheja (2003), também afirma na sua discussão sobre a cantora de cinema Lata Mangeshkar que “em muitas partes da Índia, o canto é um modo crucial de participação feminina na esfera pública” (2007, p. 162), e que, de fato, a música é “o meio pelo qual as mulheres entram na nação” (ibid., p. 161). Sundar qualifica isso, dizendo que a presença das mulheres na esfera pública, pelo menos no filme *Lagaan*, é “não ameaçadora, uma vez que elas são autorizadas a participar apenas nas canções. A narrativa não abre espaço para a agressão feminina” (ibid.).

<sup>24</sup> Sou grata ao ativista e cineasta Dalit, Thenmozhi Soundararajan, por me ajudar a ver a perspectiva de que os Dalits não são “sub” ou abaixo de qualquer coisa.

<sup>25</sup> No seu importante artigo sobre música, política e cristianismo, John Blacking (1981) mostrou a importância dos sistemas não-verbais de modelos folclóricos para influenciar a ação social, especialmente em contextos opressivos, como o sistema de *apartheid* da África do Sul, onde o discurso da maioria da população negra era severamente reprimido e limitado (reimpressa em Blacking, 1995, p. 199, editada por Byron).

possa então ser aplicado teoricamente de forma mais universal. Eu considerei que os Dalits geralmente agem de uma maneira unificada através das diferenças (casta, classe e gênero); estas são muitas vezes interseccionais. Embora seja comum afirmar que a libertação das mulheres está no centro da libertação das castas (DEVASAHAYAM, 1997), a cultura Dalit estimula a ação de uma forma expansiva, inclusiva e improvisatória, como é demonstrado na capacidade de mudar as letras, melodias, ritmos, e outros elementos das canções folclóricas (como meio de ação), a fim de atender às necessidades sociopolíticas particulares do momento (APPAVOO In. SHERINIAN, 2014). Os Dalits geralmente agem de forma amorosa e acolhedora em relação àqueles que podem ter poder sobre eles, enquanto mantêm sua integridade de autocompreensão e definição (veja o caso de Amulraj abaixo). Isso exemplifica o modelo de “*serious games*” de Sherry Ortner: “episódios sociais organizados culturalmente nos quais os jogadores retêm algum grau de agência [...] os atores jogam com habilidade, intenção, sagacidade, conhecimento, inteligência” (PRIETO, 1998, p. 12).

Eu elaborei meu conceito de ação a partir da Sherry Ortner, que enfatiza em seu livro *Making Gender*, o papel da prática na mudança social. Ortner reage contra a teoria da prática como reprodução no modo de Bourdieu e Giddens (ORTNER, 1996, p. 17), enquanto ela continua a argumentar contra a separação entre reprodução e transformação. Ela também evita o ciclo de estruturas construindo sujeitos, ou vice-versa. Ortner, ao contrário, defende a teoria subalterna da prática que “procura por deslizamentos na reprodução, na erosão de padrões de longa-data, nos momentos de desordem e de resistência direta” (ibid.). Em seu estudo de caso sobre o golpe cultural das mulheres havaianas, que derrubou os acordos locais de gênero, ela enfatiza “as disjunções, e não a coerência da estrutura, [...] a criatividade das mulheres dentro dos limites de suas políticas tradicionais, [...] [e] as transformações e não as continuidades que se seguiram” (1996, p. 18). Assim, sua ênfase está na “incompletude, instabilidade e mudança” em sistemas e pessoas (ibid.).

Estou interessada no tipo de agência dos oprimidos que surge não apenas a partir de um contexto cultural dinâmico, mas também a partir do material cultural como a música, para criar mudanças. O poder das artes comunitárias para transformar radicalmente o próprio sujeito em relação à sociedade ou ao contexto de alguém é uma ação radical, que vai até ao fundo, muitas vezes internamente, para abordar questões centrais de poder e hierarquia que afetam as comunidades oprimidas. Esta é uma negociação entre as forças ideológicas construídas e o lugar no qual pessoas reais colocam a mão na massa para criar mudanças. Este enquadramento de prática tem uma intenção consciente de ação radical através das artes para a mudança. A ação humana não apenas

constrói as artes e a identidade individual em relação a elas, mas também as transforma, potencialmente liberando o ator. O ator inerentemente mostra sua habilidade através das artes, manipulando letras de música folclórica, música, ritmo, instrumentos e significados para criar um diálogo interno, baseado na comunidade, com o objetivo de criar ação para a mudança.

Essa ação é radical em sua desorientação, na medida em que ela empurra os limites externos do hábito (ORTNER, 1996, p. 11). Os Dalits invertem as estruturas de poder (APPAVOO In. SHERINIAN, 2014). Na prática religiosa das aldeias, os Dalits transformam radicalmente, a partir de dentro, as raízes internalizadas da vergonha da intocabilidade. O tambor *parai* evoca estados de transe que permitem aos Dalits refazerem-se outra vez. A Teoria Dalit da Ação, então, está centrada no poder das artes, a música-dança-narrativa, para (re)produzir a sociedade e a história através da ação intencional de agentes, especificamente agentes oprimidos. Os Dalits compreendem as forças maiores que operam contra eles e estão ativamente -não simplesmente- sobrevivendo, e resistindo através da ação musical diária.

A igreja na Índia constrói a identidade e a teologia cristãs, assim como a prática da música. Mas, através da indigenização da música cristã em estilos, como é o caso da música folclórica que permitem brechas na reprodução e resistência ativa à ideologia dominante, os praticantes são capazes de mudar as letras e outros aspectos musicais e, portanto, a teologia (SHERINIAN, 2014). Usando música folclórica, os cristãos Dalits são capazes de mudar a teologia cristã e suas identidades sociais associadas “de inferioridade”. Em tal sistema musical, textos de canções não têm autores, os comitês de hinos não têm controle, e há uma “falta de totalização da ‘estrutura’ em si [...]. As hegemonias são sempre ‘parciais’ [...] há sempre lugares [ou sons] [...] de práticas e perspectivas alternativas disponíveis, e estas podem se tornar premissas para resistência e transformação” (ORTNER, 1996, p. 18). A música folclórica na cultura indiana é um desses locais de prática alternativa, particularmente com a influência de mediadores culturais teológicos como o Rev. J.T. Appavoo (1940-2005), que foi um elo significativo numa rede de mudanças que encorajou essa prática alternativa da música folclórica como teologia<sup>26</sup>.

Os atores como agentes, com desejos e intenções, estão integrados em jogos, dramas, histórias e, eu também afirmaria, sistemas e estruturas musicais com som e movimento. Além disso, tais perspectivas reconhecem inerentemente, em agência, al-

<sup>26</sup> O Rev. Dr. J.T. Appavoo foi meu professor. Minha publicação *Tamil Folk Music as Dalit Liberation Theology* (Bloomington: Indiana University Press, 2014) é uma biografia etnomusicológica da sua vida e de sua teologia em forma de música.

ternativas - a possibilidade de fazer as coisas de maneira diferente. Como Ortner diz, “há [sempre] outras formas de realizar o jogo da vida, mesmo que essas alternativas não estejam imediatamente disponíveis ou não sejam subjetivamente desejáveis. O importante é que elas existam e, portanto, sempre previnem o encerramento” (ORTNER, 1996, p. 19). Elas são entendidas como possíveis. Elas dão esperança e encorajam a persistência na ação pelos oprimidos. Isso é conscientização.

## Cristianizando os Dalits

No início dos anos 1980, os cristãos de toda a Índia, mas em particular do sul, começaram a adotar o termo Dalit como uma forma de identidade e aplicá-lo à criação de uma teologia da libertação que abordasse as desigualdades de casta, assim como de classe e gênero. Essa “Teologia Dalit” teve suas raízes no movimento do Evangelho Social de meados ao fim do século XIX<sup>27</sup>, no movimento de Ambedkar, em movimentos marxistas e trabalhistas e no movimento anti-bramânico dravidiano no sul da Índia (DEVASAHAYAM, 1997; WEBSTER, 1992). Isso levou também ao desenvolvimento de um conjunto de literatura sobre a Teologia Dalit.

As origens do movimento acadêmico da Teologia Dalit começaram no *United Theological College*, em Bangalore, em abril de 1981, com uma palestra intitulada “Rumo a uma Teologia Sudra”, de A.P. Nirmal. Kottapalli Wilson usou o termo *Dalit* em 1982 em seu livro *The Twice Alienated Culture of Dalit Christians*. Em 1984, o Bispo Dalit M. Azariah da Igreja do sul da Índia (o primeiro Bispo Dalit na Diocese CSI Madras, que serviu entre 1990-1999) foi o primeiro líder da Igreja Protestante a usar a expressão “Teologia Dalit” no discurso internacional, com a intenção de trazer a atenção global para a situação dos Dalits<sup>28</sup>. Um dos problemas mais difíceis para os Dalits cristãos é que o governo indiano não lhes oferece o mesmo grau de compensação (cotas em empregos públicos e assentos educacionais) comparativamente com os Dalits nominalmente hindus<sup>29</sup>. Em 1994, o Bispo Azariah liderou uma marcha em Délhi para

<sup>27</sup> O movimento de Teologia Dalit é um movimento local com mais de cem anos de enraizamento na Índia. Não foi diretamente influenciado pelo movimento sul-americano, embora seus pensadores leiam os trabalhos da teologia da libertação de Paulo Freire e Gustavo Gutierrez.

<sup>28</sup> Outras publicações importantes incluem *Towards a Dalit Theology* de M. E. PRABHAKAR (1988), *Emerging Dalit Theology* de Xavier IRUNDAYARAJ (1990), *Reader in Dalit Theology* de Arvind NIRMAL (1991), *Indigenous People: Dalits* de James MASSEY (1994), e *Christianity and Dalits* de Sathianathan CLARKE (1998), e a recente antologia que inclui capítulos da Faculdade Dalit de TTS e da Diocese de Chennai, *Frontiers of Dalit Theology*, editada por V. DEVASAHAYAM (1997). *Frontiers of Dalit Theology* inclui dois artigos de Theophilus APPAVOO, “*Dalit Way of Theological Expression*,” e “*Communication for Dalit Liberation*”.

<sup>29</sup> Muitos ativistas de castas mais baixas e Dalits, como o autor Kancha ILAIAH, que escreveu *Why I Am*

lutar por direitos compensatórios – ação afirmativa e cotas na educação e empregos no governo – para os cristãos Dalits iguais aos oferecidos a Dalits “hindus”. Os cristãos Dalits também se envolveram ativamente na luta internacional pelos direitos humanos Dalits e pelo reconhecimento da discriminação de castas. Mais recentemente, muitos cristãos Dalits, incluindo as jovens mulheres percussionistas *parai* do *Sakthi Kalai Kuzhu* (Centro Cultural Folclórico Sakthi), participaram em manifestações políticas como *performers*/ativistas na Conferência das Nações Unidas sobre o Racismo em Durban, África do Sul, em 2001, e no Fórum Social Mundial em Mumbai, em 2004.

### **Caso Um: Música Folclórica Tâmil como Teologia Dalit**

Foi nesse meio de ativismo e músico-teologia que entrei, em 1993, ao iniciar o meu trabalho de campo de doutorado sobre a indigenização da música cristã tâmil - somente para ficar desorientada e transformada. Nesta seção eu descrevo como a introdução da música folclórica pelos teólogos e um processo de música folclórica de recriação da música cristã e da teologia pelos aldeões Dalit, desde os anos 1980, são exemplos da teoria subalterna da prática de Ortner, especificamente através da reforma da identidade socio musical (ORTNER, 1996, p. 17).

Tomie Hahn demonstra como um etnomusicólogo pode experimentar a desorientação no trabalho de campo durante o processo de descoberta dos momentos transformadores que o levam a um entendimento cultural, ou a uma reorientação (HAHN, 2006). Conduzi meu trabalho de campo de dissertação no Seminário Teológico de Tamil Nadu (TTS) em Madurai, Índia, em 1993-1994. Minha intenção original era estudar o uso da música clássica indiana carnática pelos cristãos. No entanto, em meu primeiro envolvimento com o Rev. Theophilus Appavoo (1940-2005) e sua música folclórica Dalit cristã, eu experimentei a desorientação corporificada que criticamente desafiou a minha compreensão sobre o que era significativo teologicamente, musicalmente e politicamente na comunidade do seminário.

No primeiro serviço matinal da capela de Appavoo que observei nos meses iniciais do meu trabalho de campo, fiquei surpreendida com a maneira como ele organizou a comunidade no espaço da capela, misturando mulheres e homens em um círculo, em vez de os segregar em dois lados. Além disso, ele convocou estudantes do

---

*Not a Hindu: A Sudra Critique of Hindutva Philosophy, Culture, and Political Economy* (1994), rejeitam terem sido apropriados pelo agrupamento hindu, e de serem chamados de hindus. Eles argumentam que sua prática religiosa, divindades e origens são completamente diferentes do hinduísmo bramânico. A maioria das pessoas não-politizadas de castas mais baixas, por outro lado, simplesmente aceitam o termo hindu quando aplicado a elas pelo sistema social e político.

sexo feminino para dialogar com ele durante o seu sermão, e usou canções folclóricas participativas e animadas onde a norma era o estilo tipicamente leve (estilo de música de filme), ou cristão clássico. Essa experiência não apenas me moveu intelectualmente e musicalmente, mas politicamente (BLACKING, 1995, p. 213-214)<sup>30</sup>. A ideologia direta e metafórica das letras e do estilo musical folclórico mobilizou plenamente meus valores políticos progressistas (feministas, socialistas e *queer*) e direcionou-me a comprometer o meu projeto a um maior entendimento da expressão e transmissão da teologia de Liberação Dalit de Appavoo através da música. Escolhi abraçar os valores articulados na prática desta performance: o estilo folclórico da música cristã, a experiência participativa do espaço integrador-de-gênero, a experiência da criação colaborativa de música e a política de libertação. Não foi apenas uma decisão acadêmica, mas também uma decisão politicamente corporificada, no sentido feminista de o pessoal ser também o político. Uma comparação útil é a análise de John Blacking da música cristã do povo venda sul-africano, que aplicou um modelo folclórico de performance musical que integra culto, música, política e vida social:

O significado da liberdade musical no contexto do culto religioso torna-se evidente, e a dificuldade em explicar a ação não-verbal com conceitos derivados de outro sistema de modelagem se dilui face a um sistema que relaciona experiências corporais e sensoriais a realidades materiais sem qualquer sentido de contradição (BLACKING, 1995, p. 221).

Essa experiência inicial de observação na capela da TTS levou-me à alçada de Appavoo e sua comunidade familiar como aluna e aliada crítica no diálogo sobre produção, estilo e transmissão da música no seminário.

Descrevi anteriormente o uso do diálogo crítico de Harry Berger no trabalho de campo e na interpretação, com especial atenção à “ética da voz no trabalho de campo [...] e a função do poder na cultura expressiva” (BERGER, 2008, p. 74-75). Uma das minhas experiências de campo mais corporalmente transformadoras na TTS envolveu um diálogo sobre o estilo vocal e um processo folclórico de produção compartilhada de teologia a partir de baixo, através da adaptação ou da alteração de letras. O resultado dessa experiência corporificada e do processo interpretativo foi uma compreensão multifacetada da política de castas e de gênero por meio do reconhecimento da agência (voz) e das posições de todos os envolvidos na negociação do significado (BERGER, 2009). Especificamente, a análise do estilo musical mostrou ambos elementos da can-

<sup>30</sup> Veja o trabalho de John Blacking (1995) sobre música e política dentro das igrejas sul-africanas, especificamente a sua discussão sobre a forma de teologia da libertação chamada Teologia Negra, assim como a sua ênfase na importância do estilo musical, isto é, como é que as pessoas com diferentes práticas religiosas cantaram para demarcar suas consciências e associações políticas no processo de adaptação ou inculturação do cristianismo europeu (especificamente o hinário) em relação à cultura africana (1995, p. 218).

ção, os não-verbais e os verbais, expressando as vozes agenciadoras das duplamente oprimidas: mulheres Dalit.

Enquanto eu aprendia a executar e a conduzir o estilo clássico carnático do sul da Índia, e a cantar liturgia na TTS, experimentei também intensamente a hegemonia do alcance vocal masculino. Isto é, a prática performática dessa liturgia de estilo congregacional no seminário exigia que as mulheres cantassem muito alto porque a tônica, ou *sruti*, era determinada pelo alcance vocal masculino, geralmente um *sruti* em dó ou ré, em um ambiente no qual os homens e as mulheres cantam em uníssono de oitava. Os líderes masculinos escolhiam usualmente o *sruti* mais acessível para eles (homens) cantarem e tocarem num teclado *harmonium*. Assim, a fim de cantar em oitavas, as mulheres tiveram de elevar o seu alcance a partir da norma da música carnática de F1 para começar em C2 (Dó médio) e estender para G3 (ou superior), uma oitava e meia acima. Para a maioria das mulheres (inclusive eu), o resultado musical foi um timbre feminino tenso, estreito e muitas vezes estridente, muito típico da música cinematográfica indiana, desde o final da década de 1940. A minha análise inicial, assim como a minha resposta corporificada do meu próprio desconforto ao cantar tão agudo, foi que essas mulheres estavam limitadas pelo que denominei de uma hegemonia vocal masculina. Eu compartilhei essa análise musical e de gênero com o Rev. Appavoo, ajudando-o a entender a minha experiência musical corporificada (SHERRINIAN, 2005)<sup>31</sup>. A sua resposta foi a seguinte:

Eu acho que pesquisas reais deveriam criar alguma ação. Então, se eu fizer certa pesquisa, algo deve ser criado, alguma mudança no que chamamos de objeto de pesquisa. Como você vem fazendo. Você está fazendo isso, porque você sempre nos lembra sobre as mulheres... você conhece a perspectiva das mulheres. Então, isso deveria ser a pesquisa de uma pessoa que está comprometida com a humanidade em geral. Todos os meus artigos estão conectados com esse tipo de questão. Não é pesquisa apenas para obter um diploma. (entrevista, Madurai, jul. 1994).

No entanto, enquanto Appavoo apoiou a minha análise e potencial influência, ou “intervenções”, sobre o campo da performance no seminário (TITON, 1992, p. 316), através do diálogo com as jovens cantoras, eu constatei que muitas delas preferiam e se esforçavam para cantar alto com um timbre nasal, como uma estética vocal da música cinematográfica que construía uma feminilidade indiana sofisticada e moderna. Por fim, Appavoo reconheceu essa perspectiva, mas concluiu que essa expressão vocal não era “libertadora”, como se tratasse de um símbolo oral de modernidade e sofisticação,

<sup>31</sup> Para uma análise completa desse incidente da minha experiência etnográfica, ver o meu artigo “*Re-presenting Dalit Feminist Politics Through Dialogical Musical Ethnography*”. In. *Women and Music* 9. 2005, p. 1-12.

que simultaneamente reforçava uma feminilidade domesticada, virginal e limitada para mulheres adultas (SUNDAR, 2007, p. 147-148, 169)<sup>32</sup>.

Um envolvimento adicional com os próprios processos de composição do Appavoo, por outro lado, não apenas criou mudanças em sua comunidade, ou nos “sujeitos” da minha pesquisa, mas também na etnógrafa (eu mesma). Isso se manifestou através do estilo de envolvimento dialógico de Appavoo com os alunos e comigo. Este incluía práxis, reflexão e mudança de suas composições, um processo colaborativo para torná-las mais acessíveis e teologicamente relevantes, e, portanto, o mais libertador possível. Por exemplo, ao ensinar suas próprias músicas, Appavoo permaneceu receptivo e ouviu comentários sobre letras e sons musicais de alunos do seminário. Enquanto eu fazia trabalho de campo com o coro de Appavoo, as mulheres espontaneamente substituíram a letra que se dirigia a Deus como Appa (pai) por Amma (mãe) num ensaio de sua canção “Manasamāṭṭa” (Mudança de Coração). Ao mudar o termo tanto como mãe, quanto como pai, em todos os outros refrãos, ele ponderadamente ampliou e tornou o modo de se dirigir a Deus mais inclusivo em uma construção teológica (ver SHERRINIAN, 2014, cap. 4, para uma análise completa dessa música e exemplo sonoro). Isso é indicativo do envolvimento do Appavoo no processo de música folclórica. Na música clássica do sul da Ásia, por outro lado, o aluno é passivo, nunca fazendo perguntas ao guru, apenas praticando e esperando pacientemente que o guru decida se o aluno está pronto para receber mais. É um papel que exige uma natureza inerentemente “não crítica” (GROESBECK, 2001, p. 1; NETTL, 2005, p. 156-157).

Appavoo não reconheceu imediatamente suas próprias limitações de gênero, até que o lado feminino do coro corajosamente cantou para ele a sua perspectiva de que “Deus é Mãe!”. Ele não entendeu a minha experiência de gênero ao cantar a liturgia carnática, até que eu lhe transmiti que para mim o alcance vocal do tocador masculino de *harmonium*, que ele usava principalmente para acompanhar homens, tencionava meu desempenho/alcance. Por sua vez, eu não entendi a perspectiva de classe das mulheres Dalit urbanas, até que outra amiga indiana me concedeu a perspectiva de que, embora me sentisse limitada por esse alto alcance vocal, talvez as jovens Dalits, que cantaram

32 Pavitra Sundar argumenta que três gerações de indianos conheceram o timbre de falsete estridente “virginalmente puro” da figura icônica dos filmes musicais, Lata Mangeshkar, como a “voz quintessencial e ideal” de uma feminilidade indiana moderna, classe média e nacional (2007, p. 145-147). A partir da teoria de Barthes (1977) sobre “a granulação da voz” ou “corporalidade da voz”, Sundar centra-se no método de usar a “vocalidade nas teorias do corpo [...] demonstrando como a música vocal funciona para incorporar e desincorporar a nação” (ibid., p. 146). Ela descreve isto como a “materialidade da música” e o “corpo sonoro” (ibid., p. 164) baseados no contexto sócio-histórico (ibid., p. 3). Ela conclui que o “estilo vocal dessexualizado ajudou a conter a perigosa presença visual e auditiva de corpos femininos em público” (ibid., p. 163). Conquanto não tenha sido uma presença particularmente transgressora, mas uma agência domesticada limitada às “mulheres hindus sexualmente modestas, castas e de classe média” que assim contribuíram para objetivos nacionalistas patriarcais (ibid., p. 164, 168-169).

esse repertório em seu registro superior, sentissem seu timbre sutil como uma voz urbana sofisticada, como a das estrelas de cinema, o que, através da imitação musical, lhes proporcionava um status moderno, urbano e de classe média. Quando Appavoo reconheceu que a minha tensa experiência como vocalista feminina não se encaixava na sua própria ideologia folclórica e feminista de acessibilidade para a sua música, ele propositamente analisou as notas iniciais (ou nível de tessitura vocal) de suas composições, ajustando-as para melhor acomodar o desempenho das mulheres. Outros no seminário que não compartilhavam esses valores feministas, por outro lado, ignoraram-nos. Enquanto os etnomusicólogos não praticarem uma metodologia ativista e o trabalho de campo não permita espaço para o diálogo entre múltiplas perspectivas ou posturas, que desafiem a autoridade construtora de uma acadêmica branca, de um professor de teologia masculina, de uma estudante Dalit de classe média em ascensão, e que, reconheçam que nós etnomusicólogos inerentemente intervimos, nós só podemos alcançar uma compreensão limitada de cultura.

O processo flexível de recriar e transmitir (produção, recepção e reprodução) a música folclórica no contexto Dalit cristão de Tamil proporcionou às pessoas uma experiência vivida como a experiência de criar uma teologia empoderadora<sup>33</sup>. Isso incluiu o processo dialógico e interpretativo de ação participativa que se desenvolveu da experiência vivida e da prática de conduzir o trabalho de campo, incorporando e negociando não apenas letras politizadas, mas elementos não-verbais codificados culturalmente como o timbre e o alcance musical (BLACKING, 1995, p. 199).

O Rev. Appavoo, por sua vez, devolveu a responsabilidade a nós, seus alunos, para transmitir sua mensagem teológica e política por meio do envolvimento com as congregações de vilas e cidades, e para cultivar essas músicas no processo de retroalimentação que poderia levar a mais encontros teológicos, particularmente pelas pessoas da aldeia Dalit para quem a música foi destinada. Depois de me convidar para seu círculo familiar e me chamar de filha, ele me nomeou *Parattai Kural* (a voz dos Parattai)<sup>34</sup>, trazendo à consciência uma identidade de ser mais do que uma acadêmica, mais do que isso, uma ativista com quem ele estava disposto a confiar e a compartilhar a sua música. Através desta confiança e proximidade familiar, ele colocou-me a responsabilidade de espalhar a sua mensagem da práxis da músico-teologia Dalit num nível mais global.

33 Harris Berger afirma que “o objeto de estudo não é o som musical ou a estrutura musical, e sim os pedaços, as performances, os sons ou as estruturas da experiência vivida de indivíduos sociais” (BERGER, 2008, p. 70). Além disso, ele argumenta que o objeto próprio da etnomusicologia não é a reificação de textos, mas de “práticas de produção e de recepção” (ibid., p. 65).

34 O pseudônimo folclórico em tâmil do Rev. Appavoo era *Parattai Annan*, ou “irmão mais velho com cabelos bagunçados”. Ele usou essa identificação anônima na publicação de suas canções para encorajar as pessoas a mudarem as letras ou a música conforme elas achassem adequadas ao seu contexto sociopolítico.

Todos esses compromissos e experiências de campo dialógicos desalojaram, redefiniram e reorientaram a tradicional relação guru-discípulo que eu, como muitos de meus colegas da etnomusicologia do sul da Ásia esperavam, particularmente dentro de um contexto musical da elite carnática ou hindustani. Foi a mudança para um ambiente de música folclórica e um processo de produção, transmissão e recepção da teologia da libertação que facilitou essa reorientação<sup>35</sup>.

Jeff Titon descreve o processo particular de auto-reflexividade e transformação para etnomusicólogos como estando situado na experiência compartilhada de fazer música juntos nas relações interculturais (SHERRINIAN, 2005, p.1; TITON, 2008, [1997]). O meu envolvimento em ouvir, estudar e realizar música folclórica cristã tamil, e a minha participação nos rituais diários de comer em conjunto e num diálogo de valores compartilhados com os membros da comunidade que se reuniram em torno da músico-teologia e da pessoa do Rev. Theophilus Appavoo, criaram o lugar a partir do qual localizo a minha participação e autotransformação no meu estudo e ativismo.

## Caso Dois: Documentário sobre o batuque Dalit

Em seu livro *Global Soundscapes* (2008), Mark Slobin essencialmente pergunta: “O que é que a música faz pelo cinema?” Eu quero ampliar essa questão para perguntar: “O que é que o documentário pode fazer pela música como advocacia?” O documentário, “Isto é uma Música: Reivindicando um Tambor Intocável” [*This is a Music: Reclaiming a Untouchable Drum*], que gravei na Índia em 2008-2009, e lançado em 2011, é um exemplo de etnomusicologia advocatícia que é inerentemente polêmico. O título *Isto é uma música* veio de um dos meus nove professores de tambor *parai*, Amulraj, enquanto ele afirmava o valor de seu tambor, geralmente considerado poluente como música (*ida* ou *isai*, ou “isto é uma música”, em tâmil).

TYAGU (ASSISTENTE DE CAMPO / TRADUTOR): Até que ponto você aceita aqueles que pensam de maneira tão degradante de você? Até que ponto você aceita os pontos de vista deles?

AMULRAJ: Nós não ficaremos bravos se eles falarem dessa maneira. Aqueles que aprenderam a profissão não ficarão com raiva. Nós não vamos ficar com raiva (balança a cabeça). Vamos chamá-los e dizer: “Vem cá cara, *isso é uma música!* Você não pode entender isso (aperta a mão e gesticula um arremes-

<sup>35</sup> A advocacia esteve intrinsecamente presente no meu compromisso de compartilhar as canções e a liturgia da libertação Dalit de Appavoo com o mundo. O nosso entusiasmo mútuo em levar esta mensagem a um público acadêmico e teológico global levou-o a uma turnê de palestras no meu meio acadêmico nos Estados Unidos. Tragicamente, nessa turnê em 2005, ele ficou doente e, após sete semanas de hospitalização com insuficiência cardíaca congestiva, morreu - uma experiência completamente transformadora para mim.

so). Não passa pela sua cabeça dura! É por isso que você está falando assim. Vá perguntar a pessoas como você, mas que tenham viajado, ‘quais são as nossas habilidades?’ Não saia por aí falando besteira.” Nós os chamaremos e lhes diremos essas coisas. Mas não ficaremos bravos com eles. (Sorri e balança a cabeça “não”). (entrevista, Amulraj, Munaivendri, Tamil Nadu, 7 set. 2008)

Na economia musical indiana, onde a hierarquia do valor musical se assemelha à hierarquia de castas, os músicos “poluídos” que tocam música folclórica poluidora lutam por respeito contra declarações de degradação e falta de musicalidade (comunicação pessoal, RAJASEKARAN, 2009). Assim, a afirmação de Amulraj de que seu instrumento *parai*, comumente considerado pelos aldeões de castas medias e músicos de castas mais altas como degradado, “é uma música” é uma crítica fervorosa e radical das ramificações culturais da hierarquia de castas. Ao proporcionar a Amulraj e a sua trupe uma oportunidade, através do documentário, de expressar a sua agência contra essa desvalorização cultural e compartilhar a sua experiência contínua de castismo na aldeia indiana, na sua luta para tornarem-se músicos profissionais (trabalhadores), o meu trabalho acadêmico como cineasta abraça essa postura polêmica. No entanto, minha posição de apoiar as afirmações de Amulraj está fundamentada em métodos etnomusiológicos tradicionais – isto é, uma bem documentada, “sólida”, análise musical sistemática da estrutura da música e prática performática usando os termos do meu próprio informante (perspectivas analíticas e metáforas que talvez não atravessem as cabeças duras dos opressores de Amul das castas média e alta). Estas foram adquiridas ao passar quatro meses de trabalho de campo participativo para aprender a tocar o *parai* com os membros do Kurinji Malar: incorporando seus ritmos, sua estrutura, sua dança e seus significados<sup>36</sup>.

Por mais importante que seja a análise formal, o meu documentário foca-se na negociação do valor ritual do *parai* nos funerais e no hinduísmo da aldeia, onde o seu som e sua sonoridade são os meios para chamar a divindade, semelhante ao uso de *slokas* sânscritos no hinduísmo bramânico (comunicação pessoal, JAYAHARAN, John, 2009), e os meios para levar a alma ao céu (*surgam*) (comunicação pessoal, RAJASEKARAN, 2009). Além disso, observamos como a performance de *parai* tornou-se uma fonte não-brãmãne de identidade cultural e entretenimento tâmil no contexto dos festivais folclóricos urbanos contemporâneos. Finalmente, dentro do movimento pelos direitos civis Dalits em Tamil Nadu, o percussionista *parai* tornou-se um ícone cultural

<sup>36</sup> Este é um sistema oral de percussão baseado em mnemônicos com uma organização teórica clara. Existe uma relação entre a cinestesia dos padrões de dança, os mnemônicos do tambor e os gêneros de música folclórica. A maioria das performances contemporâneas tem uma organização sistemática de percussão e dança em círculo-fileira-círculo ao longo de 20 minutos. Eu aprendi e gravei em vídeo 35 batidas nominais diferentes (*adis*) desses homens, em que todos, menos um deles, têm menos de um quarto ano de escolaridade. Além disso, eu os entrevistei sobre seus métodos de ensino, e gravei e analisei horas das nossas aulas.

de empoderamento e o tambor “uma arma para a libertação”.

Fazer este documentário foi algo experimental e progressista dentro da disciplina da etnomusicologia, pois o seu processo e resultados foram altamente dialógicos, auto-reflexivos, multivocais e transformadores. Ter nove professores em vez de um, como argumentou Tomie Hahn (2008), “desorientou” minhas expectativas de trabalho de campo na vila de Munaivendri. Isso mudou a natureza do relacionamento guru-aluno que eu esperava no contexto do sul da Ásia. Essa multivocalidade das técnicas de ensino prestaram-se posteriormente a um engajamento dialógico durante todo o trabalho de campo e o processo de filmagem. Os meus professores desafiaram os meus discursos e interpretações, processo crítico este que eu documentei na narrativa do filme. Eu me permiti estar vulnerável (virar a câmera tanto para meus sujeitos quanto para mim, a etnógrafa) para mostrar o processo dialógico de vir a entender o seguinte: (1) a visão de mundo do percussionista (e como era diferente das perspectivas dos ativistas Dalits de classe média, as quais eu havia adotado); (2) como eles experimentaram a discriminação de castas enquanto músicos; (3) como eles experimentaram o termo *parai* (como “um gosto amargo em sua língua”, ou uma palavra que era difícil de engolir, uma vez que os lembrava de seu nome degradado de casta, *Paraiyar*); e (4) como eles acabariam por negociar um equilíbrio entre construir sua auto-estima, que resultou de uma recepção mais positiva no festival folclórico urbano de Sangamam em Chennai, com as limitações de seus compromissos econômicos necessários com os patronos de castas mais altas no contexto de sua aldeia natal<sup>37</sup>.

SASHI (DIRETOR DE FOTOGRAFIA): O que você acha do *parai*?

ZOE (ETNÓGRAFA/DIRETORA): O instrumento.

TYAGU (ASSISTENTE DE CAMPO): Entende, o objeto. O instrumento... o que você acha desse instrumento? Qual é o significado dele para você?

AMULRAJ (PERCUSSIONISTA/PROFESSOR): Você quer dizer o conjunto de percussão<sup>38</sup>?

TYAGU: *Parai*?

AMULRAJ: (tom fortemente assertivo) você quer dizer o conjunto de percussão! Isso é trabalho (*velai*) honroso (*kouravamana*). Não há necessidade de pedirmos esmolas (*pitchai*) a ninguém. É um lindo trabalho. É um super

<sup>37</sup> Ver o trailer do filme *This Is a Music: Reclaiming an Untouchable Drum* para obter mais detalhes contextualizados. <<http://www.youtube.com/watch?v=WPXJAYPHGzI>>

<sup>38</sup> *drumset*, no original. (Nota do tradutor)

trabalho. Não é que isso esteja sendo feito conforme um hábito (*parakam*) hereditário (*parambaram*). É claro que foi feito como um hábito hereditário [dever], mas nós não os estamos seguindo [dessa forma]. A música de Illaiyaraja [famoso produtor Dalit de música para filmes] está pulsando, certo? Podemos ir e falar sobre ele assim desse jeito? Mas, quando se trata de aprender a profissão, ninguém a irá adquirir facilmente. Esta profissão irá chegar depressa somente para aquele que a criou [ele provavelmente quis dizer *Paraiyars* que consideram ter essa habilidade “no sangue”]. Quando se trata de pulsar uma única batida ... se você perguntar quem pode aprender depressa, isso cabe apenas a nós.

TYAGU: Os outros pensam sobre o conjunto de percussão como algo baixo (*kizha*)? Se eles pensam nisso como baixo, como você aceita isso?

AMULRAJ: Aqueles poucos que não sabem sobre esta profissão, e aqueles que não conhecem nada do mundo, e aqueles que não foram a qualquer lugar [literalmente fora] e não têm conhecimento sobre outros lugares, consideram esta profissão como poluída [*asingama*]. Aqueles que se mudaram daqui para a cidade e andaram por lá não pensariam nisso como poluído. Aqueles que viveram apenas aqui, nunca tendo viajado, pensariam “esses caras... o que eles fazem é sem dúvida poluído. O que eles fazem é um trabalho ruim/equivocado [*tappana tolil*]”. Aqueles que viajaram em quatro direções pensariam: “esse cara... Bela profissão! Muito interessante”. E, aqueles que sabem que, seja qual for a função, apenas o conjunto de percussão lidera o caminho [posicionado à frente, literalmente], não a considerarão degradada. Mesmo assim, se alguém pensa: “O quê, conjunto de percussão! Esse cara ainda está (sem pensar) batendo *kottu* e perambulando por aí”. Nós responderíamos, “o quê homem, você (*ni* - você informal) já viajou pelo mundo?” Desta forma nós também os questionamos e respondemos com detalhes... Da mesma forma, qualquer um que tenha percorrido as quatro direções não pensaria dessa maneira. Eles disseram: “É a profissão dele, senhor, não podemos tocar como ele! Você vê esse cara batucando, veja se você pode tocar assim, senhor”. Eu ouvi isso sendo dito, com os meus próprios ouvidos. (entrevista, Amulraj, Munaivendri, 7 set. 2008).

Na sua tentativa de negociar agência dentro da teoria da prática, Sherry Ortner começa por “manter um sujeito intencional ativo sem cair em qualquer forma de livre agência e voluntarismo” (1996, p. 19). Ela argumenta em favor de um método que englobe “a unidade da prática” como o jogo sério ou estruturas de agência, não o “agente” (ibid., p. 13, 19). Isso nos permite manter a ação esperançosa e persistente dos agentes, bem como as estruturas em mente. Para nos lembrar de como os agentes são “estrategistas habilidosos e intensos que constantemente esticam o jogo ao mesmo tempo em que o promulgam, e o fato simultâneo de que os jogadores são definidos e construídos (embora nunca totalmente contidos) pelo jogo” (ibid., p. 20).

A identidade de Amulraj ainda pode ser construída como *Paraiayar*, ou *jati* dos intocáveis, por seus vizinhos da aldeia de castas mais altas, porém a sua circulação como

músico fora das limitações ideológicas, geográficas e discursivas da aldeia permite-lhe negociar isso, e redefinir-se em relação a outras forças que mostram maior humanidade de sua música e pessoa. Ele intencionalmente falou de volta para nós, etnógrafos que usaram o antigo e recuperado termo *parai* dos ativistas Dalits e organizadores de festivais folclóricos, para nomear seu tambor/conjunto. Em vez disso, ele assertivamente preferiu um termo inglês “*drumset*” que tinha status mais neutro, contudo, mais valorizado em sua opinião como classe média. Ele justificou isso com sua reivindicação de um cosmopolitismo autóctone, com um mundanismo e compreensão das rupturas no sistema de castas possíveis fora de sua aldeia e região, e com o valor e a agência de sua música para ajudar a criá-las.

Como esse encontro em campo foi mutuamente transformador? A partir da minha relação com o Kurinji Malar enquanto aluna, defensora e amiga, esses nove percussionistas tornaram-se irmãos para mim. Apesar de já me dedicar à política Dalit regional, eu vim mais tarde a entender os seus processos nas aldeias locais, o contexto econômico e social, e a realidade sócio-política - que não é a minha, e da qual posso sair sem ter que assumir nenhuma responsabilidade real ou sem que isso tenha impacto na minha vida diária. No entanto, transformei-me em cineasta ativista através de uma relação de afinidade com a situação deles. Por sua vez, criei a oportunidade para Kurinji Malar participar do festival de Chennai Sangamam através dos meus contatos com organizadores católicos e outros ativistas acadêmicos, para fazer com que o grupo fosse convidado para o festival, baseado em parte no fato de eu fazer um documentário sobre eles<sup>39</sup>. Mas os percussionistas aproveitaram essa oportunidade e ficaram com ela. A rede de contatos que eles desenvolveram com outros músicos e organizadores durante o festival (da qual eu não tive nada a ver), juntamente com seu profissionalismo e entusiasmo na performance, os conduziram a diversas oportunidades que os levaram duas vezes a eventos nacionais e internacionais em Delhi, bem como para vários outros festivais regionais. Os etnomusicólogos da academia sempre trabalharam em rede para criar esse tipo de oportunidade para os nossos professores/informantes, embora se possa argumentar que eu estivesse agindo mais como alguém do setor público, ou um etnomusicólogo aplicado, que trabalha na organização de festivais comunitários. Os etnomusicólogos precisam reconsiderar que se criamos oportunidades para nossos informantes no campo, ou se produzimos séries de concertos de música do mundo para

39 Compreendo isso como uma “intervenção” e um impulso potencialmente significativo nas suas carreiras e profissionalizações (TITON, 1992, p. 316), além de ser uma postura ética básica ao praticar a minha responsabilidade por “devolver” a esse grupo de músicos muito pobres e analfabetos que se tornaram meus professores. Todavia, eu adotei completamente a ideia de Sheehy de que garantir um convite para o grupo Kurinji Malar participar do festival folclórico de Chennai Sangamam iria proporcionar, e em última análise proporcionou, maiores oportunidades financeiras e uma melhoria na auto-estima através do contato fora da economia local da sua região - uma prática estratégica com um propósito digno (SHEEHY, 1992, p. 317).

uma escola de música, isto é ativismo musical: os etnomusicólogos são todos ativistas e defensores, e o processo de tornar-se um também pode ser transformador do nosso trabalho, das nossas pesquisas e de nós próprios como pessoas.

O ativismo participante é um método etnomusicológico de imersão musical em contextos que nos colocam frente a frente com intérpretes, habitualmente como nossos professores ou colaboradores que produzem som musical, e conceitos sobre este, assim como o seu significado cultural. Não estamos apenas imersos em contextos, mas em relações de produção de música compartilhada e diálogos de produção de conhecimento. Quando introduzimos esses processos em nossas etnografias escritas ou audiovisuais e somos conscientes ou honestos sobre nossos papéis como atores no campo, estamos praticando a auto-reflexividade.

Eu mostrei que se alguém trabalha num contexto no qual o valor da música e dos músicos é intensamente hierárquico, e este alguém está focado naqueles que estão nas margens/fundo, não podemos fazer justiça aos nossos sujeitos, a menos que nos envolvamos com as políticas de valor local (e potencialmente global). Portanto, para participar de um diálogo crítico com colaboradores subalternos ou Dalit (para mudar a forma como praticamos a etnomusicologia do sul da Ásia), precisamos de ferramentas e teorias mais conscientes que nos envolvam como atores no campo, e não como mími-cos musicais passivos que primariamente produzem ou traduzem análise estrutural de sistemas musicais. O contexto musical do sul da Ásia, no qual o valor e o significado de casta, classe e gênero ainda são disputados e negociados todos os dias, através de meios como a música folclórica e a performance, proporciona a Teoria Dalit da Ação para a etnomusicologia e os estudos culturais. Trata-se da produção de conhecimento como ação estética transformadora através da desorientação corporificada, processos dialógicos de práxis, reflexão e interpretação crítica entrelaçados dentro e fora de encontros com as políticas de valor cultural, onde grupos oprimidos usam as artes para afirmar a identidade e a agência (re)valorizada.

Ao fazer o trabalho de campo, muitos etnomusicólogos se defrontam com a realidade da dinâmica do poder político com a qual os nossos informantes combatem. No entanto, para nós que trabalhamos na academia de música ocidental, seja a “*world music*” que estudamos da elite, popular ou Dalit, e se nos consideramos “etnomusicólogos ativistas/defensores”, somos ainda mais obrigados a nos engajar com a política de valor musical nessas instituições. Aplicar as perspectivas da Teoria Dalit da Ação em nossos contextos acadêmicos departamentais também pode ser um meio para o crescimento e a sobrevivência da nossa disciplina.

## REFERÊNCIAS

Documento audiovisual:

**THIS IS a Music: Reclaiming an Untouchable Drum.** Direção: Zoe Sherinian. Oklahoma City: World Premiere deadCENTER film festival, 2011. 1 DVD (75min).

ALLEN, Matthew H. "Rewriting the Script for South Indian Dance". **TDR: The Drama Review**, 41(3), 1997, p. 63-100.

\_\_\_\_\_. "Tales Tunes Tell Tales Tunes Tell: Deepening the Dialogue Between 'Classical' and 'Non-Classical' in the Music of India". **Yearbook for Traditional Music**, 30, 1998, p. 22-52.

APPAVOO, Theophilus. "Dalit Way of Theological Expression". In: V. DEVASAHAYAM (ed.), **Frontiers of Dalit Theology**. Madras: Gurukul, 1997a, p. 283-289.

\_\_\_\_\_. "Communication for Dalit Liberation". In: V. DEVASAHAYAM (ed.), **Frontiers of Dalit Theology**. Madras: Gurukul, 1997b, p. 363-372.

BHAGAVAN, Manu e Anne FELDHAUS (eds.). **Claiming Power from Below: Dalits and the Subaltern Question in India**. New Delhi: Oxford University Press, 2008.

BERGER, Harris, M. "Phenomenology and the Ethnography of Popular Music". In: Greg BARZ e Timothy COOLEY (eds.). **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 62-75.

\_\_\_\_\_. **Stance: Ideas about Emotion, Style, and Meaning for the Study of Expressive Culture**. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

BLACKING, John. **Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking**. Reginald Byron (ed.). Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**. New York: Routledge, 1990.

CHATTERJEE, Indrani. **Forgotten Friends: Monks, Marriages, and Memories of North-east India**. New York: Oxford University Press, 2013.

CHATTERJEE, Partha. "A Subtle Poison: Officially Supported Cultural Nationalism Will Make India Intolerant." **The Telegraph**. Calcutta, India. 30 Jan. 2003.

CLARKE, Sathianathan. **Dalits and Christianity: Subaltern Religion and Liberation Theology in India**. Delhi: Oxford University Press, 1998.

DEVASAHAYAM, V. "Introduction." In: V. DEVASAHAYAM (ed.), **Frontiers of Dalit Theology**, Madras: Gurukul, 1997a, p. xi-xv.

DIRKSEN, Rebecca. "Reconsidering Theory and Practice in Ethnomusicology: Applying, Advocating, and Engaging Beyond Academia." **Ethnomusicology Review**, 17, 2012. Disponível em <<http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/602>> (acesso em: 7 Jul. 2014).

- DOWER, John. “Keynote Talk.” **The 54th annual Midwest Conference on Asian Affairs** em Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos da América, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Before the Image, before Time: The Sovereignty of Anachronism.” In: Claire FARAGO and Robert ZWIJNENBERG (Eds.) **Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 31–44.
- FELD, Steven. “Sound Structure as Social Structure.” **Ethnomusicology**, 28(3), 1984, p. 383–409.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogy of the Oppressed**. New York: Continuum, 1984 [1970].
- FOX STRANGWAYS, A. H. **The Music of Hindustan**. Oxford: Clarendon Press, 1914.
- GROESBACK, Rolf. “Social Categories and Ethnomusicological Field Experience in Kerala”. Artigo não publicado apresentado na conferência da **Society for Ethnomusicology**. Southfield, Michigan, Estados Unidos da América, 2001.
- GUTIERREZ, Gustavo. **A Theology of Liberation: History, Politics, and Salvation**, edição de 15º aniversário, Caridad INDA e John EAGLESON (ed. e trad.) Maryknoll: Orbis, 1973.
- HAHN, Tomie. “It’s the Rush: Sites of the Sensually Extreme.” **TDR: The Drama Review**, 50(2), 2006, p. 87–96.
- HANSON, Thomas Bloom. **The Saffron Wave: Democracy and Hindu Nationalism in Modern India**. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- HARRISON, Klisala. “Epistemologies of Applied Ethnomusicology.” **Ethnomusicology**, 56(3), 2012, p. 505–529.
- ILAIHAH, Kancha. **Why I Am Not a Hindu: A Sudra Critique of Hindutva Philosophy, Culture and Political Economy**. Bombay: Samya, 1994.
- IRUNDAYARAJ, Xavier. **Emerging Dalit Theology**. Madurai: Tamil Nadu Theological Seminary, 1990.
- JACOB, Preminda. **Celluloid Deities: The Visual Culture of Cinema and Politics in South India**. Plymouth: Lexington Books, 2009.
- JONES, Sir William. “On the Musical Modes of the Hindus.” **Asiatic Researches**, Vol. 3, Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1784 [1799].
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. “Mistaken Dichotomies.” **The Journal of American Folklore**, 101(400), 1988, p.142–155.
- LOUAI, El Habib. “Retracing the Concept of the Subaltern from Gramsci to Spivak: Historical Developments and New Applications.” **African Journal of History and Culture (AJHC)**, 4(1), 2012, p.4–8. Disponível em <<http://www.academicjournals.org/AJHCDOI:10.5897/AJHC11.020ISSN2141-6672>> (acesso em: 1 Out. 2013).
- MANUEL, Peter. **Cassette Culture Popular Music and Technology in North India**.

Chicago: University of Chicago Press, 1993.

MASSEY, James. “Indigenous People: Dalits.” **Dalit Issues in Today’s Theological Debate**. ISPCK Contextual Theological Education Series 5. Delhi: ISPCK, 1994.

MCLEAN, Craig. “Value Free Research,” Dictionary Entry. **The SAGE Dictionary of Social Research Methods**. Vicor JUPP (ed.). Disponível em <<http://dx.doi.org/10.4135/9780857020116>>; <<http://srmo.sagepub.com/view/the-sage-dictionary-of-social-research-methods/n218.xml>> (acesso em: 22 Jul. 2014).

MENDELSON, Oliver e Marika VICZIANY. **The Untouchables: Subordination, Poverty, and the State in Modern India**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MENON, Dilip. **The Blindness of Insight: Why Communalism Is about Caste and Other Essays**. Pondicherry: Navayana Press, 2006.

MINER, Allyn. **Sitar and Sarod in the Eighteenth and Nineteenth Centuries**. New York: F. Noetzel, 1993.

MINES, Diane. “The Hindu Gods in a South Indian Village.” In: **Everyday Life in South Asia**. MINES e LAMB (eds.), Bloomington: Indiana University Press, 2010, p. 226–237.

NELSON, David Paul. **Mrdangam Mind: the Tani Avartanam in Karnatak Music**. Tese (Doutorado). Middletown, Wesleyan University, 1994.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts**. Urbana: University of Illinois Press, 2005 [1983].

NIRMAL, Arvind. **A Reader in Dalit Theology**. Madras: Gurukul, 1991.

ORTNER, Sherry. **Making Gender: The Politics and Erotics of Culture**. Boston: Beacon Press, 1996.

PERLMAN, Marc. **Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory**. Berkeley: University of California Press, 2004.

PETTAN, Svanibor, e Jeff Todd TITON (eds.). **The Oxford handbook of applied ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2015.

\_\_\_\_\_. **De-Colonization, Heritage, and Advocacy: An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology, Volume 2**. New York: Oxford University Press, 2019.

POPLEY, H. A. **The Music of India** (3ª ed.). New Delhi: YMCA, 1966 [1920].

PRICE, David. **Threatening Anthropology: McCarthyism and the FBI’s Surveillance of Activist Anthropologists**. Durham: Duke University Press, 2004.

PRIETO, Laura. “Review of Ortner, Sherry B., Making Gender: The Politics and Erotics of Culture”. **H-Net Reviews**, 1998. Disponível em <<https://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=2099>> (acesso em: 7 Jul. 2014).

PRABHAKAR, M. E. **Towards a Dalit Theology**. Delhi: ISPCK, 1988.

QURESHI, Regula. “Whose Music? Sources and Contexts in Indic Musicology.” In: Bruno

- NETTL(ed.), **Comparative Musicology and Anthropology of Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1991, p. 152–168.
- RAHEJA, Gloria. **Songs, Stories, Lives: Gendered Dialogues and Cultural Critique**. New Delhi: Kali for Women, 2003.
- SCHULTZ, Anna. **Singing a Hindu Nation: Marathi Devotional Performance and Nationalism**. New York: Oxford University Press, 2013.
- SHEEHY, Daniel. “A Few Notions about Philosophy and Strategy in Applied Ethnomusicology.” In: Special Issue: Music and the Public Interest. **Ethnomusicology**, 36(3), 1992, p. 323–336.
- SHERINIAN, Zoe. “Re-presenting Dalit Feminist Politics Through Dialogical Musical Ethnography.” **Women and Music**, 9, 2005, p. 1–12.
- \_\_\_\_\_. “Musical Style and the Changing Social Identity of Tamil Christians.” **Ethnomusicology**, 51(2), 2007, p. 238–280.
- \_\_\_\_\_. “Changing Status in India’s Marginal Music Communities.” **Religious Compass**, 3(4), 2009, p. 608–619.
- \_\_\_\_\_. **Tamil Folk Music as Dalit Liberation Theology**. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- SLAWEK, Stephen. **Sitar Technique in Nibaddh Forms**. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.
- SLOBIN, Mark. **Global Soundtracks: Worlds of Film Music**. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- SONEJI, Devesh. **Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South Asia**. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- SPIVAK, Gayatri C. “Can the Subaltern Speak?” In: Cary NELSON and Lawrence GROSSBERG (EDS.). **Marxism and the Interpretation of Culture**, London: Macmillan, 1988, p. 271–313.
- SUBRAMANIAN, Lakshmi. **From the Tanjore Court to the Madras Music Academy: A Social History of Music in South India**. New York: Oxford University Press, 2011.
- SUNDAR, Pavitra. “Meri Awaaz Suno: Women, Vocality, and Nation in Hindi Cinema.” **Meridians: Feminism, Race, Transnationalism**, 8(1), 2007, p. 144–179.
- TERADA, Yoshitaka. “T. N. Rajarattinam Pillai and Caste Rivalry in South Indian Classical Music.” **Ethnomusicology**, 44(3), 2000, p. 460–490.
- TITON, Jeff Todd. “Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology.” **Ethnomusicology**, 36(3), 1992, p. 315–322.
- \_\_\_\_\_. “Knowing Fieldwork.” In: Greg BARZ e Tim COOLEY(eds.). **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 25–41.