

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Departamento de Comunicação
Especialização em Estudos Culturais

Música Popular Brasileira e Estudos Culturais

(MONOGRAFIA)

Maria Ignez C. Mello

Florianópolis, fevereiro de 1997.

Sumário:

1. Introdução	pg. 3
2. Sobre os Estudos Culturais	pg. 4
3. Estudos sobre Música	pg. 8
4. O Samba pede Passagem: misturando alegria e tristeza	pg. 13
5. Modernidade/Pós-modernidade	pg. 23
6. Música, Mídia e Novas Identidades	pg. 26
7. Conclusões	pg. 34
8. Bibliografia	pg. 35

1. Introdução

Neste trabalho pretendo estudar alguns aspectos da música popular brasileira utilizando as lentes dos Estudos Culturais, mais especificamente, o papel desta música nas ideologias da mídia internacional da música e na construção de uma identidade nacional brasileira, e assim contribuir para o projeto de uma semântica musical. Começarei por uma breve incursão na história do campo dos Estudos Culturais e, a seguir, esboçarei um panorama dos estudos sobre música, enfocando principalmente a etnomusicologia e os estudos sobre música popular. Em seguida pretendo analisar como se deu a elevação do samba à categoria de música nacional com base na sua participação no projeto de elaboração da identidade brasileira. Na parte seguinte, comentarei as discussões acerca da modernidade e pós-modernidade, e na parte final, percorrerei alguns gêneros musicais recentes e tentarei analisá-los do ponto de vista dos Estudos Culturais.

2. Sobre Estudos Culturais

A história dos Estudos Culturais (EC) começa em Birmingham, Inglaterra, no campo dos estudos literários do pós-guerra, tendo como marco inicial a publicação das obras *The Uses of Literacy*, de Richard Hoggard, e *Culture and Society*, de Raymond Williams. Hoggard retoma ali o estudo da cultura de massa e começa a encarar a subjetividade como modo de investigar a cultura. Já Williams, rompendo com a Sociologia Positivista, estuda os modos de vida individuais e prega o engajamento político. Com fortes influências das teorias materialistas, do estruturalismo e pós-estruturalismo, das idéias de Gramsci sobre cultura “degradada” e da Escola de Frankfurt sobre a tensão entre indústria cultural e “alta” cultura, ambos os autores pretenderam “ler” outras formas culturais além da literatura e analisar os modos nos quais tais formas e práticas produziam sua socialidade. Era assim inaugurado o campo dos EC britânicos, que se consolidou com as ferramentas teóricas do marxismo, da sociologia clássica, da psicanálise, do estruturalismo e da semiótica (ver Turner,1990:11-39).

Nos Estados Unidos, a partir dos anos 60, os EC passam a conceber a cultura como inserida num sistema político maior, a hegemonia burguesa, e a se politizar e se ligar aos movimentos civis e ao movimento feminista. Este período se caracteriza também pelo auge das teorias estruturalistas, pelas primeiras abordagens pós-estruturalistas e pela ênfase nos estudos de cinema, produzindo estudos semióticos da polissemia dos signos da cultura, estudos sobre hibridismo, globalização e homogeneização cultural, pós-colonialismo e centralidade da imagem.

Grossberg (1989) vê as seguintes tendências atuais dos EC: o materialismo - que faz uma revisão crítica do marxismo mecanicista e busca superar o modelo

hierárquico base/estrutura-, o anti-essencialismo -que nega uma identidade essencial das culturas em si e segue a trilha aberta por Foucault explicitando a ação das estruturas de poder em todos os níveis da vida humana-, o anti-reducionismo -que evidencia as contradições das implicações das estruturas de poder-, a ênfase na conjuntura -como base para a análise das relações sociais- e a opção pelo popular - como compromisso de engajamento e de luta anti-elitista.

“Cultural Studies is propelled by its desire to construct possibilities, both immediate and imaginary, out of its historical circumstances. It has no pretensions to totality or universality; it seeks only to give us a better understanding of where we are, so that we can get somewhere else (some place, we hope, that is better - based on more just principles of equality and on the distribution of wealth and power), so that we can have a little more control over the history that we are already making. This is not to say that it surrenders the epistemological question; rather it historicizes and politicizes it.” (Grossberg,1989:415)

Assim, um dos aspectos importantes na definição do campo dos EC é que aqui a reflexão intelectual explicitamente se integra ao engajamento em práticas culturais, como estratégia para que o sujeito-pesquisador possa intervir na realidade (ver Hall,1992:281-290). Um dos grande desafios que esta abordagem traz é a concepção do sujeito-pesquisador como participante do contexto que estuda, consequência da adoção dos pressupostos pós-estruturalistas (ver Eagleton, 1994:137-162), tendo assim que descartar toda pretensa neutralidade de sua posição e buscar construir um espaço onde a multiplicidade de posições seja preservada e valorizada. É desta forma que os EC se debruçam sobre os fenômenos da cultura popular e das classes oprimidas no intuito de rearticular e renegociar posições, permitindo que seja exposta uma nova visão da história da humanidade (Veney,1995). Isto decorre da própria história dos EC, onde desde o início houve a preocupação de incluir na produção acadêmica estudos sobre as culturas marginalizadas, como a classe operária inglesa e

as minorias (ver Grossberg, 1989). No entanto a própria institucionalização disciplinar e o sucesso dos EC, principalmente nos Estados Unidos, é algo que requer cautela: a pergunta é se a institucionalização acadêmica dos EC não acabará “cegando o fio político de sua navalha teórica” (Costa:9).

Um ponto fundamental para os EC que interessa especialmente a este trabalho é a reflexão sobre o que é política cultural e como as mudanças nas concepções de sujeito, de identidade, de nação (transnacionalidade) e das relações de poder, decorrentes da globalização, estão sendo equacionadas como fatores que devem interferir para modificar o que tem sido sempre as diretrizes de uma política cultural. Esta reflexão pressupõe uma tomada de posição sobre o verdadeiro papel que as políticas culturais têm desempenhado como mantenedoras de situações de desigualdade, discriminação e exclusão.

“The legitimation of social relations of inequality, and the struggle to transform them, are central concerns of Cultural Politics. Cultural Politics fundamentally determine the meanings of social practices and, moreover, which groups and individual have the power to define these meanings. Cultural Politics are also concerned with subjectivity and identity, since culture plays a central role in constituting our sense of ourselves. Cultural struggles often reflect and/or produce deep emotional feelings -feelings of patriotism, elitism, racism, sexism, anti-reacism and so on. In other words, they are necessarily connected to subjectivity”
(Jordan et alli,1995)

Cabe, portanto, aos EC o importante papel de intervir nas concepções de cultura, que ao longo da história têm sido formuladas pelas classes privilegiadas, e fazer com que a cultura seja concebida como um espaço de resistência e de convivência das diversidades, e que ela possa ser entendida como o *locus* de produção, circulação e consumo de significações, passando assim a designar “a dimensão *simbólica* presente em todas as práticas de todos os homens” (Canclini,1991:45).

É neste sentido que os EC priorizam os estudos sobre cultura popular, colocando face a face as concepções de mundo “oficiais” e as marginalizadas. A cultura popular pode ser assim convertida de dominada e subalterna em cultura competitiva, recuperando espaços que conjugam aquilo que Hernandez chama de “organização popular” e “democracia comunicacional” (ver Hernández,1987:65-71). Segundo Fiske, há uma economia cultural, paralela e semi-autônoma em relação à economia financeira (Fiske,1989:26-32), sendo que a cultura popular é produzida através de práticas cotidianas das pessoas ao interagirem com os produtos que circulam nessa economia cultural, e seu aspecto criativo reside no uso produtivo destas mercadorias, o que pluraliza os significados e prazeres que a indústria cultural pode oferecer (Fiske,1989:32-43). Já Hernandez mostra que os usos teóricos da noção de cultura popular se fundam em paradigmas específicos como o positivismo romântico, o marxismo oficial e as propostas gramscianas, e estabelece duas metas importantes: revisar as relações entre fenômenos ideológicos conservadores como o populismo, o nacionalismo e o indigenismo (no caso da América Latina), e reconceitualizar a noção de cultura popular tanto no sentido estrito -como modalidade de produção, circulação e recepção cultural- quanto no lato -como termo para designar o conjunto de significações e respostas sociais que constroem o imaginário das classes dominadas (Hernandez,1987).

3. Estudos Sobre Música

Como o objetivo principal deste trabalho é contribuir para os estudos sobre música através das ferramentas teóricas dos EC, e como o campo disciplinar dos EC já foi esboçado acima, pretendo agora apresentar um breve panorama sobre as musicologias.

A “ciência da música” ganhou o nome de musicologia a partir do surgimento, na Europa da segunda metade do século XIX, de uma disciplina acadêmica chamada “musicologia histórica”, que objetivava estudar a música européia do passado através das partituras para que esta música pudesse ser editada e executada conforme as normas técnicas e orientações originais. Simultaneamente surge a “musicologia comparada”, futura Etnomusicologia (EM), inicialmente ligada ao campo da psicologia alemã, investigando as sensações humanas em relação ao som, incorporando depois uma temática etnológica, definindo-se como o estudo da música dos povos ditos “primitivos”. O advento do fonógrafo veio a influenciar enormemente a base epistemológica deste campo de estudo (ver Menezes Bastos,1995:19-21). Há ainda a “musicologia sistemática”, que ignora os nexos sócio-culturais da música e limita-se a estudar seu “aspecto sonoro” (*op.cit.*:22). Além das três musicologias clássicas, há os estudos da música que servem de apoio a campos disciplinares já consolidados, como a psicologia da música, sociologia da música, filosofia da música e estética musical.

Já a EM acabou por se fortalecer como disciplina autônoma em relação tanto ao campo da antropologia quanto da música a partir das investigações de Merriam (Merriam,1964). Este autor vê a EM como uma ponte entre as Ciências Sociais e as Humanidades -artes, filosofia e religião- (*op.cit.*:22-26), sendo que os objetivos e

abordagens devem ser de cunho mais científico, enquanto que os objetos de estudos devem ser mais humanísticos, ou seja, a EM deve se preocupar com os processos de criação, acumulação e comunicação do conhecimento sobre música. Merriam faz uma célebre definição da EM: o estudo na música na cultura (*op.cit.*:6).

Menezes Bastos mostra como esta definição estampa exemplarmente o antagonismo congênito da EM, que chama de “dilema musicológico” (Menezes Bastos,1995:48), segundo o qual a música só pode ser estudada através de dois planos distintos, o “dos sons” e o “da cultura”, o primeiro sendo objeto da musicologia, o segundo da antropologia. Esta visão cinde a música e a cultura ao colocar a primeira dentro da segunda, como um subconjunto, quando na verdade os elementos da totalidade da cultura estão codificados na música. Como mostra Blacking, os termos da música “são aqueles da sociedade e da cultura, e dos corpos que a ouvem, criam e executam” (Blacking,1973:25). Este autor vê os sistemas musicais não apenas como conjuntos de regras e elementos particulares de estruturação musical, mas como sistemas inseparáveis da esfera cultural, compreensíveis somente no contexto específico da cultura da qual fazem parte.

Começa aqui a busca pela compreensão e comparação dos diversos sistemas musicais das culturas humanas, e o reconhecimento de que os pressupostos que eram tomados como elementares para a compreensão e avaliação da música (afinação, melodia, contraponto, riqueza harmônica, complexidade formal, etc.) são na verdade um conjunto de regras de um dos sistemas musicais existentes, o sistema tonal ocidental.

A música vista como fenômeno socialmente fundamentado revela-se um poderoso meio de divulgação de ideologias. Esta propriedade da música não se dá exclusivamente no nível das letras, mas também nas melodias, timbres e ritmos.

Assume-se com isto que a música expressa conteúdos que podem ser decifrados, o que viabiliza um projeto de semântica musical (Menezes Bastos,1995; Kaemmer,1993). Esta abordagem já é claramente utilizada em alguns estudos etnomusicológicos de sociedades tradicionais. Em sua etnografia da sociedade Kaluli da Nova Guiné, Feld trata o som como sistema simbólico e o mito como base metafórica que apontam para uma estética Kaluli (Feld,1990). Assim, Feld analisa um conjunto de canções, a classificação nativa dos pássaros, o choro ritual e as formas poéticas Kaluli como modalidades expressivas que, como o mito, mostram-se constituídas por códigos de performance que comunicam sentimentos profundos e recodificam os princípios míticos dos Kaluli. Já Keil, estudando os Tiv da Nigéria, busca uma espécie de estética ou ideologia da expressão musical que se encontra imersa na linguagem, partindo assim para o estudo da terminologia musical dos Tiv (Keil,1979). Ambos os autores pressupõe que o sistema musical nativo expressa conteúdos que são compartilhados entre os membros do grupo, e que há vínculos essenciais entre a cosmologia, a socialidade, as artes e a música, e que eles podem ser decifrados.

No universo da música popular, vários teóricos e pesquisadores tomam muitos destes mesmos pressupostos aqui mencionados, e além disso, se utilizam das ferramentas teóricas dos EC.

Um dos principais teóricos dos estudos sobre música popular, Middleton se inscreve na tradição dos EC Britânicos e suas considerações teóricas partem das idéias de Stuart Hall sobre cultura popular e a fluidez de suas formas (Middleton,1990:8). A própria noção de popular é trabalhada, e o autor elabora um panorama histórico dos estudos sobre música popular, destacando três momentos da sociedade ocidental onde ocorreram mudanças radicais no mundo da música: a

revolução burguesa, o advento da cultura de massa e a arte pop. Os estilos musicais são tratados como “conjuntos de elementos de uma variedade de fontes, cada qual com uma variedade de histórias e conotações”, sendo que estes elementos “podem ser rearticulados em diferentes contextos”(op.cit.:16). A partir daí, Middleton elabora uma teoria da articulação de elementos musicais em diferentes contextos e, exemplificando esta metodologia, mostra como elementos musicais do hino americano “*Amazing Grace*” foram rearticulados pela torcida de um time inglês de futebol (op.cit.:16-18). Sua abordagem é capaz de conceber “a relação entre formas e práticas musicais, de um lado, e interesses de classe e estrutura social, de outro”(op.cit.:9), e assim, Middleton mostra como estas duas versões de uma mesma melodia apresentam “princípios articulativos típicos, tradicionalmente associados à burguesia (individualismo) e à classe trabalhadora (coletivismo)”(op.cit.:17).

As idéias de Adorno sobre música merecem longa análise de Middleton, que, ao mesmo tempo que reitera a importância deste pensador para os estudos sobre música (op.cit.:34-35), critica duramente seu pessimismo diante do desenvolvimento das sociedades industriais (op.cit.:35-40) e ataca sua utilização do “método imanente” para criar uma autonomia da música em relação à esfera sócio-cultural (op.cit.:41-45;61-63), revelando sua perspectiva etno- e culturocêntrica (op.cit.:44-45). Como exemplo da riqueza de um repertório repudiado por Adorno, Middleton analisa uma canção da *Tin Pan Alley*, famoso reduto nova-iorquino de produtores de *hits* das primeiras décadas deste século, e avalia como o etnocentrismo do pensador da Escola de Frankfurt o impediu de ver a importância da música popular e das grandes mudanças que ocorriam no mundo da música ocidental. Já Hamm detecta os modelos narrativos modernistas sobre música popular que têm sido construídos a partir dos fins do séc. XVIII, que se ligam às lutas e estruturas de classe européias

(Hamm,1995). Estes escritos são construções que tem em sua base uma estrutura hierárquica e excludente, que privilegia um gênero em detrimento de outros. São narrativas como a da autonomia musical -ligada ao idealismo germânico e explicitando divisões como *highbrow* e *lowbrow*-, a narrativa da cultura de massa - todos aqueles que produzem, criam e/ou consomem os produtos de massa são de classe, etnia ou moral “inferiores”-, as narrativas da autenticidade -valorização da música folclórica ou da música de culturas diferentes a partir de seu grau de “não-contaminação”. A partir do desvendamento destas narrativas, é possível perceber que elas estão sendo articuladas ainda hoje em relação a diferentes fenômenos no mundo da música.

Dos vários universos pesquisáveis da música popular, o rock tem sido um dos gêneros mais estudados (ver Frith,1988). No contexto específico das bandas de rock de Liverpool, Cohen mostra como a música comunica mensagens através das estruturas musicais, textos verbais, formas simbólicas e emoções que ela suscita (Cohen,1991). Torna-se claro, assim, que descrições, definições, categorizações da música também são culturalmente condicionadas, assim como o modo como a música é valorizada, apreciada e como se responde a ela. Cohen lembra que a cultura e a sociedade não apenas estão refletidas na música, mas também são afetadas por ela. Já Walser enfoca o gênero *heavy metal* a partir de pressupostos pós-estruturalistas (Walser,1993). O autor não busca verdades essenciais inerentes às estruturas musicais, mas acredita que a análise musical pode nos ajudar a compreender o fragmentado mundo contemporâneo, nos fazer entender os pensamentos e desejos de muitos e ver que suas únicas políticas são políticas culturais. Assim apresentado este breve panorama dos estudos sobre música, no qual enfoquei principalmente a EM e os estudos ligados ao campo dos EC, pretendo agora analisar como se deu a elevação do

samba, no começo deste século, à categoria de música nacional, enfocando sua participação no projeto de elaboração da identidade brasileira, e apontar para a semanticidade da música como tentativa de explicar a escolha do samba, e não de outros tantos gêneros musicais da época, para “representar o Brasil”.

4. O Samba pede passagem: misturando alegria e tristeza.

“Desde sua configuração inicial, no começo do século, a “música popular” brasileira vem se constituindo num fôro privilegiado de discussão sobre as grandes questões nacionais. Isto se evidencia especialmente em momentos críticos da história do País, quando a sociedade se divide em posições às vezes irreconciliáveis”. (Menezes Bastos, 1994:7)

O período é entre o final da *belle époque* e o início da segunda guerra. O local é o Rio de Janeiro, ponto de elaboração e difusão cultural de uma recém-projetada identidade nacional, rapidamente transformada em “tradição”. O objeto é a “música popular” brasileira, mais especificamente o samba em sua gênese, transformado em música nacional como parte de um plano cultural. O foco central é a capacidade de tal música de abrigar e unir posições muitas vezes divergentes em seu cerne, ao que chamarei de “sincretismo” no samba. Por sincretismo entenda-se aqui a “fusão” entre elementos culturais conflitantes em um só elemento.

É importante nos situarmos bem em relação ao período em questão, pois grande parte destas reflexões decorrem da contextualização do nascimento do samba: explode a I Guerra Mundial e toda a desestabilização que dela advém; as vanguardas européias “privilegiam idéias de ruptura, descontinuidade, mudança e experimentalismo” (Silva,1994:30); o Brasil passa por um processo de urbanização e industrialização bastante acelerado, sendo certamente a cidade de São Paulo o

exemplo mais marcante deste processo: ali ele ocorreu em ritmo e intensidade sem precedentes (*op.cit.*:15). Em função destas mudanças tão significativas no corpo social, a jovem República (com mais ou menos 20 anos) atravessa sérios problemas de identidade, que vão desde “descobrir o que é o Brasil”, até como modernizá-lo a partir de tal “autenticidade”. Pode-se dizer que estes dois objetivos - descobrir e modernizar - resumem o projeto de vários grupos de intelectuais e artistas que passamos a conhecer como modernistas. Silva mostra que entre estas duas atitudes se encontra uma tensão fundamental: “voltar às raízes ou ligar as antenas?”(*op.cit.*:20).

Nesta época, percebe-se a influência das vanguardas européias sobre a intelectualidade brasileira nas propostas de ruptura, como por exemplo nas idéias que se referem a um “marco zero”. Esta expressão carrega uma imagem de fundação, remetendo a “idéias de começo, rejeição de uma estética caduca”, e revela “a oposição claro (o futuro) e escuro (o passado)”(*op.cit.*:34). O que é importante ressaltar é que o que se forjava ali era a construção de uma identidade cultural para o Brasil, em processo embrionário, de contornos ainda incertos.

“O processo modernista é a grande nebulosa de onde se formam mitos de origem para “a” sociedade e símbolos fundamentais “da” cultura para o Brasil contemporâneo.”(op.cit.:34)

Ainda outros pontos importantes podem ser levantados neste período: a crescente *négrophilie* européia nos anos 20 e o aparecimento de várias “figuras negras evocativas: o jazzman, o boxeador, a *sauvage* Josiphine Baker”, descritos por James Clifford (citado em Vianna,1995:101). Tais fatos, que sugerem o enaltecimento da cultura negra, repercutem no Brasil justamente no período em que se passa a discutir a proposta de uma miscigenação como resposta à intensa diversificação do mundo tropical, que teve em Gilberto Freyre seu maior defensor. Além disso, a era do rádio

se inicia e todo um campo de possibilidades em termos de integração nacional se abre. Todas estas questões participam direta e/ou indiretamente da construção da identidade do brasileiro, da “invenção da tradição” e da “fabricação da autenticidade” brasileiras.

Ao introduzir a música neste cenário, pretendo chamar atenção para o fato de que a música desempenha um papel de grande importância na formação de um *éthos* brasileiro, o que é bem localizado por Menezes Bastos ao dizer que:

“a música se estabelece, junto com a língua falada, como um dos primordiais discursos das diversas sociedades existentes no Brasil, expressão - ao mesmo tempo e, aparentemente, de forma contraditória - tanto da unidade quanto da diversidade nacionais.” (Menezes Bastos, 1989:26)

A aparente infabilidade da música muitas vezes nos conduz por caminhos sinuosos: é comum ouvir falar de música para relaxar, ou então de estados de alma relacionados à tonalidades, dizer que se pode estabelecer um caráter cívico ou romântico a uma melodia através da alteração do ritmo, ou ainda encontrar sensualidade em determinado timbre e jocosidade em outro. Na verdade, na música estão codificados os elementos da cultura da qual ela faz parte, e nela estão refletidas as coordenadas que explicam seu uso e simbolismo. Assim, partindo de uma circunscrita realidade cultural, creio ser possível inferir algumas hipóteses que associem elementos musicais a determinado *éthos* ou sentimento.

“a prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. Sendo sempre comprometida, é uma terra-de-ninguém ideológica”.
(Wisnik, 1987:115)

Se a música é uma terra-de-ninguém, este solo foi fartamente semeado pela ideologia do Estado Novo nos anos 30, e ali germinaram diversas manifestações

ufanistas. Por exemplo, quando Villa-Lobos foi incumbido pelo governo de Getúlio Vargas, de implantar o canto orfeônico nas escolas do País com o objetivo de imbuir o cidadão de um *éthos* cívico e disciplinador. Talvez estejam aqui ecoando as idéias de Platão em “A República”, onde defendia a supremacia da educação musical sobre as demais formas de educação por acreditar que a música interfere diretamente na formação do caráter dos cidadãos e por ver em tal prática a possibilidade do ritmo e da harmonia introduzirem-se na alma humana. (Platão, livro I:110)

Mas onde se insere o samba nesta história? Primeiramente gostaria de explicitar que o samba que estou tratando aqui é o samba carioca, pois há outros focos de formação deste gênero que não abordarei devido ao escopo deste trabalho. O samba (carioca, lembre-se) foi criado na então capital do país principalmente por migrantes afro-bahianos em conjunto com músicos da burguesia branca carioca, de formação tanto popular quanto “erudita”, o samba vindo a se tornar a música brasileira por excelência. No entanto, como relacionar o samba com a construção da identidade nacional? Quais seriam os elementos constitutivos desta música que permitiriam estabelecer associações entre o musical e o afetivo?

Vianna demonstra que no contexto da invenção do samba, a separação entre o “popular” e o “erudito” é muito mais relevante no plano teórico, pois na prática o que ocorria era um intenso intercâmbio de experiências musicais onde a distinção popular/erudito não importava tanto (Vianna,1995). A transformação do samba em música nacional representa “o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira” (*op.cit.*:34). Tais contatos sempre ocorreram, mas a tentativa de se criar uma mística em torno da origem do samba (e a decorrente discussão sobre a “autenticidade” deste ou daquele samba) acabou por relegar o papel de outros

mediadores locais e internacionais a um segundo plano: na “briga” pelo título de quem fez o samba, acabam ficando de fora intelectuais e artistas brasileiros e estrangeiros (como o poeta Cendras, o músico Milhaud) e também algumas idéias de origem européia (como a *négrophilie*) que na verdade tiveram um papel importante na invenção do samba.

“O samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como “ativos” espectadores e incentivadores das performances musicais.”(op.cit.:35)

Esta múltipla autoria do samba mostra o que poderíamos chamar de transculturalismo como definido por Malinowski:

“é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe: é um “toma y daca”, como dizem os castelhanos. É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, composta e complexa, uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente.”(citado em Vianna:171)

Este processo transcultural fornece vitalidade a toda cultura heterogênea: a troca. Uma nota do compositor francês Darius Milhaud nos mostra como era a sua percepção da música brasileira na primeira década deste século (note-se que a distinção popular/erudito pouco importa a ele):

“Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncopa uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas, que passavam de mão para outra. Meus esforços foram compensados e pude, enfim, exprimir e analisar esse “pequeno nada”, tão tipicamente brasileiro.”(citado em Vianna:103)

É justamente em torno desses “pequenos nadas” que se constroem as identidades (e muitas vezes também os discursos ufanistas e preconceituosos). É importante lembrar que o samba ainda não existia enquanto gênero distinto, e o que

chamaríamos hoje de samba era chamado tanto de tanguinho, maxixe, chorinho, como de sambinha.

Tomarei como ponte para uma ligação entre o emergente samba e as idéias modernistas dois elementos conflitantes discutidos por vários intelectuais da época como constituintes do “caráter nacional”: Tristeza vs. Alegria. Os intelectuais se dividiam tomando partido ora de uma tristeza congênita do brasileiro, ora de sua alegria natural. Para Graça Aranha, por exemplo, o tema “tristeza” estaria ligado a uma nostalgia irremediável, à “melancolia racial”, uma tristeza cujo sinônimo é a inércia. Tal “triste inatividade” deveria ser combatida por meio de uma ação fundadora, devendo-se voltar as costas para o passado “inglório” e manter os olhos fixos no futuro. Já Paulo Prado apresentava a tristeza do brasileiro como resultado do encontro da ambição desmedida do colonizador e a sensualidade livre nativa (dos índios e posteriormente dos negros), suscitando sentimentos que esgotaram o povo e tornaram-no triste.

“Na luta entre apetites, sem outro ideal, nem religioso, nem estético, sem nenhuma preocupação política, intelectual ou artística criava-se pelo decurso dos séculos uma raça triste.”(citado em Silva:161)

Em contrapartida a estas idéias lançam-se outros tantos, como por exemplo Eduardo Frieiro, que enxerga neste diagnóstico a perpetuação de um romantismo e moralismo ultrapassados.

“Se a luxúria e a cobiça fossem causadoras de tristeza permanente, a humanidade inteira viveria sumida numa melancolia sem fim.”(Frieiro,1931:39)

O que importa, entretanto, é o fato de que na época este tema era obrigatório (Silva:150). A partir da polarização *tristeza vs. alegria*, outros binômios se estabelecem sobre o mesmo eixo: *passividade vs. atividade, imitação do europeu vs. exportação de coisas genuínas*. Arriscaria aqui colocar a respeito da origem do samba - e sem no entanto entrar nesta discussão - que tal polarização assim se estabelece: *modinha/fado/europeus/tristes* de um lado, e de outro *lundu/maxixe/africanos/alegres*.

Seria importante agora trabalhar algum exemplo que permitisse explorar esta dualidade que se apresenta tanto no nível da “letra” como da estrutura musical. A tarefa, então, seria descobrir como se estabelece a dualidade tristeza/alegria na música? Entretanto, devido às limitações que prescrevi para este trabalho, apresentarei somente correspondências mais genéricas que dizem respeito aos aspectos musicais, que me parece o caminho mais desafiador. Lembro assim, que ao tratar do gênero samba me refero ao seu aspecto rítmico/melódicos/harmônico, numa tentativa de me afastar do plano da letra e me distanciando também de uma análise dos timbres. É comum encontrar análises de canção que tratam exclusivamente da letra, privilegiando esta como sendo “o campo por excelência de significação de conteúdo”(Menezes Bastos, 1994:18). A este respeito Bastos acrescenta:

“o problema geral da análise da canção encontra seu teatro de operações numa análise significativa da música que, dialogante com aquela da língua, seja capaz de romper com aquilo que eu chamei de “paradoxo musicológico”: a demissão semântica da música no pensamento Ocidental “vis à vis” a sua entronização como linguagem plena da engenharia identital, verdadeira ciência dos sentimentos (“pato-logia”).” (Menezes Bastos, 1994:18)

Segundo Frith, “se a música dá à letra sua vitalidade linguística, a letra dá à música seu uso social” (Frith,1988:123). Assim, ao “escapar” da letra ficamos com o desafio de encontrar estes usos sociais codificados no som musical.

O samba tem uma estrutura rítmica binária, ou seja, os pulsos formam ciclos de dois tempos com acento no primeiro; porém, no surdo, que é o instrumento fundamental dos sons graves da base rítmica, o acento ocorre no segundo e não no primeiro tempo. Há uma associação muito comum entre as batidas do surdo e as do coração, o que caracteriza uma representação nativa deste fenômeno acústico. Toda ginga e malemolência referem-se às síncopas do tamborim, fonte de várias associações com os movimentos de quadril provocados pelo andar das “exuberante” mulatas e dos malandros. A este compasso associa-se a idéia da necessidade do passo, do caminhar. O sambista Ismael Silva assim se expressa sobre a relação entre o andar e o pulso:

“O estilo (antigo) não dava para andar. Eu comecei a notar que havia uma coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: bum bum praticumbumpruburumdum.”(citado em Vianna:123)

Deslocar-se com graça e criatividade - ginga! A esta estrutura rítmica, portanto, corresponde uma técnica corporal específica, uma ginga, um balanço que pode-se associar facilmente a estados de prazer físico (e assim, diretamente a alegria). A base rítmica do samba carrega um impulso “para frente”, algo que leva o bloco, que faz caminhar por prazer, como aliás muitas letras de samba sugerem. Entretanto, cabe aqui a questão: haveria neste “ir para frente”, tão bem compassado com o estilo modernista de “olhar para o futuro”, uma pergunta não-expressa mas perceptível e sentida: “para onde”? Poderia de algum modo estar contida neste “caminhar teleológico” uma pergunta tão desconcertante? Haveria algo na música que pudesse

apontar para uma “resolução” futura? Tal hipótese pode parecer plausível à luz das idéias de Attali, que se refere a um poder profético da música. Attali acredita que na música ocorrem mudanças que irão se dar na esfera social no futuro. Por exemplo, ele afirma que

“if it is true that the political organization of the twentieth century is rooted in the political thought of the nineteenth, the latter is almost entirely present in embryonic form in the music of the eighteenth century.”(Attali,1993:4)

Sem oferecer mais respostas a estas questões e voltando ao contexto de origem do samba, o que é certo é que questões como centro/periferia, urbano/rural, moderno/antigo, dinâmico/indolente e progressista/atrasado contribuíram para a construção do samba como “a música nacional”. Este gênero opera bem com todos os binômios acima propostos: por exemplo, quando estabelece o diálogo entre afetos tão divergentes como alegria e tristeza por meio do sincretismo (ver p.13). Se lembrarmos que neste período o rádio e o mercado fonográfico se desenvolveram rapidamente no Rio de Janeiro e que ambos exerciam grande influência na divulgação nacional da cultura, encontramos um contexto propício para que o samba - recém-parido e tão bem acalentado por músicos e intelectuais da época - se tornasse o estilo musical responsável por representar o mito de origem da brasilidade mestiça.

Interessante notar como algumas estranhas aproximações entre o político e o musical inauguram “exóticas” parcerias que estabelecem um curioso paradoxo: ao mesmo tempo em que o samba “pede passagem” e reclama reconhecimento identitário, trazendo consigo a mestiçagem, as classes populares, a rítmica sincopada, a ginga e, de quebra, a figura do malandro preguiçoso - o Estado legitima suas características e lhe confere status de música nacional. Por exemplo quando, através do Departamento de Imprensa e Propaganda, o Estado lhe atribui a incumbência de

fazer a apologia do trabalho contra a malandragem. Não parece estranho convidar a malandragem a fazer propaganda do trabalho? Ocorre que

“embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um ethos cívico no nível das letras, essa intenção é contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista.”(Wisnik, 1987:120)

Este tipo de associação “forçada” mostra que o que, à primeira vista, parece fraco ou manipulável, na verdade pode ter uma consistência que não aceita certas imposições. Wisnik acima corrobora com a hipótese de que há um conteúdo claramente comunicável na estrutura da música (independente do texto que porventura ela possa abrigar).

Este samba participante da amálgama identitária do brasileiro reclama para si uma autenticidade e uma ascendência sobre os demais gêneros musicais nacionais que, a partir de então, passam a ser identificados como regionais. Richard Peterson, tratando da invenção da *country music* norte-americana, esclarece que

“a autenticidade não é um traço inerente ao objeto ou ao acontecimento que se declara autêntico; trata-se de fato de uma construção social que deforma parcialmente o passado.”(citado em Vianna, 1995:35)

Sem querer relativizar o que foi dito sobre as relações estreitas entre o plano musical do samba e suas possíveis associações, quero ressaltar que algum outro gênero que correspondesse às necessidades daquele momento formativo poderia ter sido eleito como “a música nacional”. A “entronização” do samba fez parte de uma estratégia que tem suas bases na esfera sócio-política dos primeiros decênios deste século, quando estavam sendo elaborados os mitos de origem da brasilidade. Tentei mostrar que o samba “serviu” bem para tal estratégia porque em sua estrutura musical, ele tem potencialidades que operam bem com os binômios obrigatórios desta

época “enevoada”. Quero lembrar que através da música muitas oposições ou diferenças podem ser elaboradas, e quem sabe superadas.

5. Modernidade/ Pós-modernidade

De início, este trabalho procurou esboçar o campo multidisciplinar dos EC e depois elaborar um panorama dos estudos sobre música, enfocando principalmente as investigações sobre a música popular e seus nexos com os EC. Na parte anterior, analisei como se deu a elevação do samba à categoria de música nacional com base na sua participação no projeto de elaboração de uma identidade nacional brasileira, no contexto carioca das primeiras décadas deste século. Pretendo agora trazer a discussão sobre música popular e identidade nacional para a atualidade, começando por uma incursão nos debates acerca da modernidade e pós-modernidade.

No verbete sobre modernidade da *Encyclopedia Universalis*, Baudrillard a define como “um modo de civilização característico” que se inicia na Europa a partir do Renascimento, tomando uma tonalidade burguesa-liberal a partir da Revolução Francesa e atingindo sua forma final com o séc. XIX, tendo se espreado para todos os domínios -Estado moderno, técnica moderna, música e pintura modernas, comportamento moderno, idéias modernas- “como um tipo de categoria geral e imperativo cultural” (Baudrillard,1985:424). Algumas das características principais da era moderna são: a idéia de progresso contínuo das ciências e das técnicas, a dimensão de mudança permanente em direção ao futuro, a idéia de que o homem deve dominar a natureza, a intensificação do trabalho humano levando à idéia de produtividade, o enfoque no indivíduo como consciência autônoma e seu interesse privado, a exaltação da subjetividade e da criatividade individual. Com o século XX,

estas características vão se intensificando e se mesclam ao surgimento da cultura de massa, simultaneamente a uma intervenção gigantesca dos meios de comunicação.

O termo “pós-moderno” aparece nos anos 80, alegando a exaustão dos pressupostos modernistas, como o fim daquilo que Lyotard chama de grandes narrativas (Lyotard,1986) e com mudanças na ordem da economia e da produção industrial (Harvey,1993). Já Giddens (1991) afirma que o que vivemos hoje não corresponde ao fim da modernidade, mas sim a uma radicalização e universalização das consequências da modernidade, embora possamos ver relances da emergência de novos modos de vida e formas de organização social. Algumas características desta modernidade radicalizada seriam: a dissolução dos grandes relatos e com eles o evolucionismo; o desaparecimento da teleologia histórica; o reconhecimento da reflexividade constitutiva da modernidade e por fim, a evaporação da posição privilegiada do Ocidente. No que concerne à dimensão do tempo, ocorre uma diminuição das grandes distâncias através do transporte aéreo, das imagens da televisão e, mais recentemente, do turismo virtual, simultaneamente a uma redução do tempo necessário para realizar viagens e produções, no fenômeno chamado de compressão espaço-tempo (Giddens,1991:25-29;Harvey,1993:257-276). Estas alterações provocam radicais mudanças em todas as instituições da modernidade, como o Estado-Nação (Oliven,1992:134).

Assim, outro fenômeno pós-moderno relevante a este trabalho é a dissolução do conceito de Estado-nação tal como era formulado desde fins do séc. XVIII, bem como o ressurgimento de formas de identidade mais fluidas e menos apegadas à idéia de Estado-nação. O cruzamento das fronteiras culturais e simbólicas e a grande movimentação de comunidades, aquilo que Appadurai chama de *ethnoscapes* (Appadurai,1994:313), fazem com que haja uma “desterritorialização dos fenômenos

culturais” (Oliven,1992:135), alterando completamente as fronteiras geográficas e simbólicas do mundo. Se estas mudanças criam novas possibilidades de se encarar uma comunidade ou uma etnia, o próprio conceito de identidade, que serve de amálgama para o grupo, transforma-se completamente. Se na modernidade a identidade era “móvel, múltipla, pessoal, auto-reflexiva e sujeita à mudança e inovação”(Kellner,1992:141), as teorias pós-modernas para identidade e sujeito mostram que estes próprios conceitos são mitos, construtos da linguagem e da sociedade. Na pós-modernidade, os sujeitos “implodiram nas massas” e têm “um modo de experiência descontínuo, disjunto e fragmentado” (*op.cit.*:144).

No Brasil, a idéia de Modernidade sempre esteve unida ao projeto identitário nacional ou ao projeto de construção nacional, que segundo Ortiz, são projetos “que se aproximam e delineiam um itinerário coletivo, uma ilusão”(Ortiz,1988:209). “Moderno” e “novo” são tomados como sinônimos, como qualidades que se contrapõem a “atraso”. Ortiz mostra que no caso brasileiro, termos como modernismo, modernidade e modernização podem se intercambiar, pois se referem quase sempre a algo a ser atingido, um porvir almejado (*op.cit.*:207-212). Esta noção particular de modernidade continua viva ao mesmo tempo que o Brasil se insere no cenário globalizado da pós-modernidade.

“Hoje vivemos no Brasil a ilusão de que o moderno é o novo, o que torna difícil entender que as transformações culturais que ocorreram entre nós possuem uma irreversibilidade que faz com que as novas gerações já tenham sido educadas no interior dessa modernidade”.(*op.cit.*:207)

6. Música, Mídia e Novas Identidades.

Hoje se verifica uma efervescência de novos estilos musicais no Brasil e uma forte presença desta música no cenário internacional. Partindo do conceito de “memória coletiva internacional-popular” formulado por Ortiz (Ortiz,1994), tentarei mostrar como a música popular está imbricada no consumo, que por sua vez entrelaça-se com a memória nacional.

“A memória internacional-popular funciona como um sistema de comunicação. Por meio de referências culturais comuns, ela estabelece a convivência entre as pessoas”.(op. cit.:129)

A partir dos abalos sofridos pelo Estado-nação com o processo de globalização das sociedades, como se poderia pensar “que a cultura permaneceria intacta, imune aos humores do sistema mundial?” (op.cit.:117). A instância de articulação das identidades caminha hoje do âmbito nacional para uma esfera internacionalizada, onde compartilhamos com a maioria dos homens os símbolos construídos e difundidos através da mídia. Toda simbologia assim construída passa a fazer parte de um repertório global comum, de uma “memória coletiva internacional-popular” que tem na mídia seu polo irradiador de sentido e no consumo seu objetivo último. Já que neste contexto “os diversos símbolos de identidade têm origem na esfera do mercado”(op.cit.:122) e como o mercado atual está cada vez mais internacionalizado, há que se “reconhecer que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas”(op.cit.:126). Assim, a publicidade inventa uma paixão nacional ou incentiva uma nova onda musical que passa a ser divulgada em escala mundial, tornando-se marca de brasilidade. Portanto não se pode ignorar o papel de uma ética do consumo que privilegia a “inutilidade das

mercadorias” (*op.cit.*:119), e, no caso da música, a efemeridade dos estilos. A publicidade age assim, como uma força reguladora, uma instância que orienta a conduta da sociedade num sentido integrador, cumprindo “o papel de elaborar o desejo do consumidor” (*op.cit.*:120), podendo-se mesmo atribuir-lhe um valor pedagógico.

“Os publicitários se consideram assim como verdadeiros artífices da identidade nacional. Ensinando aos homens as maneiras, e o imperativo de consumir, eles trabalham para a eficácia do mercado e reforço da unidade nacional”.(*op.cit.*:121)

No caso da música popular brasileira, este caráter pedagógico da publicidade alia-se a uma outra pedagogia: a transmissão de técnicas corporais específicas que fazem parte de cada gênero musical e que têm um forte apelo erótico, em alguns casos até mesmo pornográfico (como comentarei mais adiante). Coreografias coletivas ensinam a um público cada vez mais jovem como o brasileiro fetichiza o corpo e a gestualidade feminina, e pedagogicamente reafirmam o modo como um brasileiro deve se comportar, podendo por isso ser estudadas como técnicas corporais, no sentido que Mauss deu ao termo, ou seja, “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (Mauss,1974:211).

O que importa ressaltar aqui é que esta dimensão erótica está presente na música e na identidade brasileira há muito tempo. Já nos anos 40, Carmem Miranda exibia seus trajes e rebolados que marcaram a imagem do Brasil no mundo, cantando a marchinha “Eu dei”, esclarecendo só no final da canção que se tratava de um inocente beijo. Aliás, nas marchinhas carnavalescas como “Mamãe eu quero” o conteúdo erótico é evidente, havendo neste gênero inúmeras frases de duplo sentido que apontam sempre para um aspecto malicioso do brasileiro. Mesmo na Bossa-Nova,

letras como a de “Garota de Ipanema” centram-se na contemplação do andar manso e sensual da mulher, que tem a ver com a ginga própria da bossa. Mais recentemente, danças como o “Tchan” ou a “Dança da Garrafa” conjugam símbolos fálicos, coreografias explicitamente sexuais e letras que abandonam o duplo sentido para adotar a literalidade.

Estas associações entre brasilidade e sensualidade/erotismo acabam por criar um sistema discursivo gerador de alteridade em relação aos países desenvolvidos, firmando que “aqui”(no Brasil) somos todos sensuais, instintivos, mesmo “primitivos”, enquanto “lá”, no primeiro-mundo, estariam os que pensam, os racionais, enfim os “civilizados”. Esta distinção ratifica a temática da divisão intelectual do trabalho entre primeiro e terceiro mundo nos mesmos moldes apresentados por Lucas a propósito dos sistemas discursivos criados pela mídia internacional quando esta se refere à intuição musical do brasileiro e à mistura étnica responsável pelo exotismo sonoro que domina corpos e almas (ver Lucas). Estas discursividades se assemelham a um ritual de troca entre nós e eles onde, sabendo o que esperam de nós, lhes damos o que querem, e em troca podemos existir no mundo através da mídia, com nossa marca registrada: o “exotismo-excitante”. Isto de certa forma redimensiona e atenua as teses do imperialismo da mídia e do “colonialismo cultural” tal como foram formuladas no âmbito da teoria da dependência (ver Ortiz,1988:187-188), que apontam para uma “aniquilação da autonomia política dos menos poderosos”(Stam,1995:124), restando para estes o papel de meros consumidores alienados .

“Há fortes correntes contrárias a uma globalização unilateral na medida que alguns países do Terceiro Mundo (México, Brasil, Índia, Egito) dominam alguns setores de seus próprios mercados, tornando-se inclusive exportadores culturais” (Stam,1995:127).

Assim, não pretendo tratar a presença do erotismo na música brasileira de forma a incorrer naquilo que Walser chama de uma tradição ocidental de suspeita racionalista a respeito da sensualidade (Walser,1993:48), mas sim salientar a incorporação e utilização desta dimensão humana pela mídia a serviço da formação de uma “memória coletiva internacional-popular”. Na minha visão, a interdependência entre música popular e mídia, bem como a presença do erótico na cultura brasileira representam nexos que nada têm de “apocalíptico”, ao contrário, são fatores que enriquecem tanto a música quanto a identidade brasileira: é através da música que o Brasil transmite uma imagem positiva e criativa no cenário global, e é através de sua inserção na mídia internacional que a música brasileira se estimula e se realimenta. O repúdio ao erotismo reflete o temor de seu efeito “feminizador” e o desprezo pela importância do corpo e da emoção na construção de conhecimento, tendo suas raízes nas grandes cisões da cultura ocidental -mente/corpo, arte/vida, indivíduo/sociedade.

No entanto, a situação atual da música popular brasileira vai além da questão da erotização: há uma pluralidade de gêneros musicais novos que participam ativamente da construção de várias identidades nacionais fazendo frente às grandes mudanças da pós-modernidade. Estes gêneros contemporâneos estão fortemente vinculados a etnicidades particulares e regionalismos que têm emergido com vigor nas últimas décadas. Como mostra Oliven, “à medida em que o mundo se torna mais complexo e se internacionaliza, a questão das diferenças se recoloca e há um intenso processo de construção de identidades” (Oliven,1992:135). Se no contexto da invenção do samba como música nacional havia uma idéia de unificação nacional que era contrária à manutenção de diversidades regionais e culturais, atualmente “o mundo está em parte assistindo justamente a afirmação das diferenças” (Oliven,1992:135).

O gênero samba se sofisticou muito, tanto musical quanto simbolicamente, e hoje consolida-se com base sólida (mas não única) para a identidade/musicalidade brasileira. Surgem sub-gêneros como o **pagode**, que associa-se à atmosfera dos quintais da periferia, aos encontros de fim de semana, à celebração de alguns ícones da brasilidade, como a cerveja. Mais recentemente associou-se a este sub-gênero, em sua versão bahiana, uma temática explicitamente sexual, que envolve a elaboração de técnicas corporais específicas (ver pg.27). Este sub-gênero do samba, chamado de “sexo-música” (Masson,1997) ,obteve uma resposta significativa do público brasileiro, representando um grande sucesso de vendas. No entanto é necessário cautela para julgar este fenômeno, pois ali estão inscritos símbolos que degradam a imagem da mulher, apontando para sua coisificação completa, como deixa claro este trecho de uma canção do grupo “Tchan”: *Tudo o que é bonito a gente pega pelo braço/Joga lá no meio, mete em cima, mete em baixo/E depois de nove meses você vê o resultado*. Além disso, é preocupante o fato de que a mídia veicula a “sexo-música” maciçamente direcionando-a ao público infanto-juvenil. Com estas características, o pagode em sua versão bahiana torna mais complexa a discussão sobre o campo identitário brasileiro, trazendo à tona de forma crua fatores marcantes da brasilidade: o corpo, a sensualidade, o sexo.

No contexto da releitura contemporânea das tradições afro-bahianas, há um papel essencial da música do Oludum, que veio a receber a designação genérica de **Axé Music**. O universo Axé inclui a consciência política da necessidade de uma ação direta na sociedade bahiana, o Axé sendo ao mesmo tempo um gênero musical e um projeto de apoio e educação para as crianças de rua. Na música há pulsações fortes sem síncopas, mas ricas em acentuações nos tempos fortes. A performance da Axé music é inseparável da coreografia dos instrumentistas de percussão, invariavelmente

negros e fortes, com o peito nu, evocando força e orgulho da negritude bahiana. A sensualidade aqui é expressa de forma diferente que no pagode e na lambada: se nos últimos os movimentos soltos inspiram-se na performance feminina em relações sexuais, na Axé os movimentos são mais duros, masculinos, mais “pregados” no solo, trabalhando menos a cintura e mais os ombros. Já que a Axé music se projeta de forma crescente no mercado internacional da música, a consciência e a identidade negra que a Axé constrói remodelam a imagem do Brasil.

Outro gênero que se define em sua relação com a comunidade negra é o **funk**, que obviamente não é uma música de origem brasileira, mas encontrou aqui, principalmente na periferia dos centros urbanos, um público cativo. Vianna (1988) nos mostra que na Grande Rio, os bailes funk reúnem por volta de 1 milhão de jovens todo fim de semana e isto já a quase vinte anos. Em torno desta música, uma série de elementos como roupa, vocabulário, danças se fundem no que é chamado de *hip hop*. Este gênero teve sua origem norte-americana nos anos 60, tendo a questão do “orgulho negro” como ponto central. Vianna observa contudo, que nos bailes cariocas de hoje, esta temática praticamente desapareceu -diferentemente dos bailes de *reggae*, onde o público usa trajes e penteados de influência africana e há uma militância política anti-racista mais acentuada. A música nos bailes funk é exclusivamente mecânica e o papel do artista é desempenhado pelos DJs que, segundo as explicações nativas, são os responsáveis por “captar o desejo das massas” (*op.cit.*:44). Os próprios DJs reconhecem sua responsabilidade e a importância que os bailes têm na vida deste público, como “válvula de escape para as frustrações de uma vida semanal estafante e sem perspectiva”(*op.cit.*:45). O fato é que os bailes funk na realidade estão aglutinando os elementos de uma identidade suburbana carioca, não uma identidade étnica mas de classe social, que possa dar ao grupo mais integridade frente aos

dilemas e confrontos com a comunidade burguesa da zona sul carioca, habitantes da “cidade maravilhosa” que todo o mundo conhece.

A **música sertaneja** sempre teve grande penetração no mercado de discos voltado para o interior do Brasil e para as classes humildes urbanas (desterritorializadas do campo) sendo que a mídia principal era exclusivamente o rádio. À medida que a televisão se estabelece como mídia mais penetrante e poderosa no Brasil e um contingente expressivo das populações rurais migram para os centros urbanos, a música sertaneja ganha a audiência urbana e ao mesmo tempo passa a se articular com o universo do *western* e da *country music* norte-americana, tornando-se um fenômeno de alcance impressionante em termos populacionais, inclusive conquistando grande parte da audiência adolescente das classes média e alta. É interessante notar que as produtoras de música sertaneja, que até aqui voltam-se apenas para o mercado nacional, parecem arquitetar uma expansão na América Latina gravando canções em língua espanhola, seguindo a trilha aberta pela música romântica e pelos programas infantis. Apesar do abandono da moda de viola, da adoção de instrumentos eletrônicos e de um formato mais “pop”, resultante da aproximação em relação à canção norte-americana, alguns nexos originais se mantiveram: as duplas masculinas cantando intervalos consonantes em registro agudo, com uma técnica vocal específica em termos de timbre e vibrato. Um fato notável é que o simbolismo articulado pela música sertaneja satisfaz o imaginário tanto dos “sem-terra” quanto dos grandes latifundiários, podendo ainda encher as prateleiras de CDs das classes média e alta urbanas. Esta música reconstrói a identidade rural do brasileiro, que passa de “Jeca” ignorante e desnutrido, para “peão” forte e bonito, orgulhoso do universo sertanejo.

Outro fenômeno musical em ascensão na mídia nacional e internacional é a música do **Boi amazonense**, ou toada amazônica, generalização da música criada para a festa popular denominada Boi-Bumbá de Parintins (ver Assayag,1995). Esta festa recentemente descoberta pela mídia é embalada e legitimada pelas taurimaquias clássicas, criando um universo simbólico que conjuga elementos alegóricos do carnaval carioca com ícones elaborados a partir das leituras populares da cultura indígena -aqui estão os ingredientes básicos desta tradição inventada há cerca de 80 anos e que recentemente se transformou em “folclore”. A música do Boi exalta a herança cultural dos “antepassados indígenas”, entronizando Tupã como deus de todos os índios e celebrando a colheita da mandioca e a pescaria. Os dançarinos e dançarinas vestem cocares e plumas, os movimentos procuram seguir mais uma gestualidade indígena, se aproximando das técnicas corporais que envolvem o Axé Music. O discurso do Boi amazonense inventa raízes profundas do povo de Parintins no universo indígena amazônico, buscando ali legitimidade e tradição. Assim, as letras falam de boitatá, arco-e-flecha, força do rio, de um passado heróico de um povo guerreiro, da imaginária “Mundurucânia”. A música é marcada por tonalidades menores que evocam uma melancolia épica, havendo ainda uma curiosa “conexão andina” representada pela utilização do “charango”, e uma mistura muito particular do ritmo da Axé music e do samba.

A veiculação internacional desta música está ligada a um projeto da mídia francesa de encontrar novos ritmos e gêneros musicais latinos a cada verão, como aconteceu anteriormente com a lambada. Esta estratégia demonstra uma preocupação dos produtores internacionais em buscar novidades regionais que proliferam no Brasil, e a partir do sucesso que estes novos gêneros obtêm no exterior, a mídia nacional se volta a sua divulgação em escala nacional. O fenômeno da música do Boi

amazonense elabora os itens para a construção de uma “inérita” identidade amazônica, onde o elemento indígena é o componente central.

7. Conclusões

Procurei contribuir para os estudos sobre música e para os EC, mostrando como o campo multidisciplinar dos EC fornece as ferramentas e referenciais teóricos adequados para abordar o universo da música popular em conexão com os estudos sobre mídia, globalização e identidade nacional. Note-se que este é um estudo exploratório, pois o campo da música popular brasileira, principalmente as tendências mais atuais, tem sido pouco contemplado com estudos sob o viés dos EC ou da antropologia. Face à multiplicidade destas tendências, ficaram de fora do âmbito deste trabalho vários gêneros muito interessantes, como a lambada -que se inscreve nas tradições musicais nortistas (exceto o Boi amazônico) que se conectam com a musicalidade caribenha-, a música nordestina (acima da Bahia) e seus nexos com a música modal medieval e com a improvisação-, a música do sul do Brasil -e sua relação com o universo gaúcho e com as fronteiras-, o rock nacional -e fenômenos como o encontro do grupo de *trash metal* Sepultura com os índios Xavantes no CD “Roots”-, enfim, seria impossível abarcar em um só estudo tantas manifestações musicais e as complexidades que cada uma apresenta. Mesmo os gêneros aqui abordados foram tratados de maneira introdutória, sendo que seria interessante focalizar um dos fenômenos apresentados com o conceitual do estudos das relações de gênero ou refletindo sobre o impacto das novas tecnologias musicais. Espero que o presente estudo possa suscitar novos trabalhos, e que a música popular brasileira se firme como objeto de estudo dos EC.

8. Bibliografia

- Appadurai**, Arjun (1994) Disjunção e Diferença na Economia Cultural Global, In: Mike Featherstone (coord.) *Cultura Global: Nacionalismo, Globalização e Modernidade*. Petrópolis: Vozes.
- Assayag**, Simão (1995) *Boi-Bumbá: Festas, Andanças, Luz e Pajelanças*, RJ: Funarte.
- Attali**, Jacques. (1993) *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baudrillard**, Jean (1985) “Modernité”, *Encyclopedia Universalis*, vol.12, Paris, pp.424-426.
- Blacking**, John. (1973) *How Musical is Man?* Seattle, University of Washington Press.
- Canclini**, Néstor Garcia (1991) Los Estudios Culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina. *Punto de Vista*, n° 40, pp.41-48
- Cohen**, Sara (1991) *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Costa**, Claudia de Lima *A circulação dos Estudos Culturais*, paper.
- Eagleton**, Terry (1994) *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. SP: Martins Fontes.
- Feld**, S. (1990) *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fiske**, John. (1989) *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Friero**, Eduardo. (1957) *O brasileiro não é triste*. Rio de Janeiro: MEC/INL.
- Frith**, Simon (1988) *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York, Routledge.
- Giddens**, Anthony (1991) *As Consequências da Modernidade*. SP: Ed.Unesp.
- Grossberg**, Lawrence (1989) The Circulation of Cultural Studies. *Critical Studies in Mass Communication*, vol.6, n.4, pp. 413-20.
- Hall**, Stuart. (1992) The Question of Cultural Identity, In: Stuart Hall, David Held e Tony McGrew, *Modernity and its Features*, Cambridge: Polity Press, pp.274-324.

- Hamm**, Charles (1995) *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge(UK): Cambridge University Press.
- Harvey**,D. (1993) *A Condição Pós-moderna*, SP: Loyola.
- Hernández**, Túlio (1987) Usos Teóricos y usos Comunes: Lo Popular y la investigación de la Comunicación. In: *Comunicación y Culturas Populares in Latinoamerica* (Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales), México: Ed. G. Gili, pp.51-72.
- Huyssen**, Andreas (1991) Mapeando o Pós-moderno, In: Heloísa Buarque de Hollanda, org., *Pós-modernismo e Política*. RJ: Rocco, pp.15-80.
- Jordan**, Glen and **Weedon**, Chris.(1995)*Cultural Politics in Mapping the Terrain*. Blackwell, USA.
- Kammer**, John E. (1993) *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.
- Keil**, Charles (1979) *Tiv Song: The Sociology of Art in a Classless Society*. Chicago: Chicago University Press.
- Kellner**, Douglas (1992) Popular culture and the construction of postmodern identities, In: Jonathan Friedman e Scott Lash (ed.) *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell.
- Lucas**, Maria Elizabeth. Wonderland Musical: Notas sobre as representações da Música Brasileira na Mídia Americana. Site disponível em <http://www2.uji.es/trans/trans2/lucas.html>
- Lyotard**,J.F. (1986) *O Pós-moderno*. RJ: José Olympio.
- Masson**, Celso e **Fernandes**,Manoel, (1997)“A Sexo-Música”,*Veja*,12/2/97,pp.82-85.
- Mauss**, Marcel. (1974) As técnicas Corporais, In: *Sociologia e Antropologia*, vol.II, SP:Epu/Edusp, pp.209-234.
- Menezes Bastos**, Rafael José de. (1989) “Musicologia no Brasil: hoje”. In: *Anais do Museu de Antropologia 1985/1986*. Florianópolis: UFSC.
- (1994) *A Origem do samba como invenção do Brasil: Sobre o Feitio da Oração: de Vadico e Noel Rosa*. Paper.
- (1995) Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. In: *Anuário Antropológico 93*, pp.9-73.
- Merriam**, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

- Middleton, R.** (1990) *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Oliven, Ruben .** (1992) *A Parte e o Todo: diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Ortiz, Renato** (1988) *A Moderna Tradição Brasileira*. SP: Brasiliense, pp.182-212.
- (1994) *Mundialização da Cultura*. SP: Brasiliense.
- Platão.** *Diálogos: A República*. Rio de Janeiro: Edições Ouro.
- Silva, Hélio Raymundo.** (1994) *As Raízes do Retrato*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro - UFRJ,
- Stam, Robert e Shohat, Ella** (1995) Da família imperial ao imperialismo transnacional - o consumo dos meios na era da globalização, *Comunicação & Política*, vol.2, n°4. RJ: Ed. Cebela
- Turner, Graeme** (1990) *British Cultural Studies: An Introduction*. Boston: Unwin Hyman.
- Veney, Paul** (1995) *Como se escreve a história*. Brasília: Ed.UnB.
- Vianna, Hermano.** (1988) *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Zahar
- (1995) *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ.
- Walser, Robert.** (1993) *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England,.
- Wisnik, José Miguel.** (1987) “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: Bosi, A. (org.). *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. Ática.