



Artigo / Artículo / Article

O ouvido dançante: a música popular entre swings e cangotes¹

Allan de Paula Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

allan74oliveira@gmail.com

Resumo

Este ensaio apresenta uma reflexão teórica sobre formas de escuta da música popular. Tendo como pressuposto que a música popular se constitui como objeto a partir de análises que valorizam um tipo de escuta intelectual, o ensaio convida o leitor a pensar uma escuta mais aberta ao corpo e à dança, capaz de compreender de forma mais ampla diferentes significados atribuídos à música popular. Dessa forma, pretende-se contribuir tanto para etnografias da música popular quanto para análises de sua história.

Palavras-chave: música popular, corpo, dança

El oído danzante: la música popular entre el swing y el cangote

Resumen

Este ensayo presenta un análisis teórico de la forma de escucha de la música popular. Tomando como punto de partida la idea de que la constitución de la música popular como objeto de análisis se ha dado relacionado a un tipo intelectual de escucha, el ensayo invita al lector a una reflexión sobre una escucha más abierta a aspectos como el cuerpo y la danza, y que sea capaz de comprender de una forma más amplia diferentes significados de la música popular. Así, el ensayo pretende hacer una contribución tanto a las etnografías de la música popular cuanto a sus análisis históricas.

Palabras clave: música popular, cuerpo, danza

¹ Versões preliminares deste texto foram apresentadas no I Congresso de Música, História e Política (segundo semestre de 2012) e no II Seminário Internacional de Sonoridades (segundo semestre de 2013), ambos na cidade de Curitiba, Brasil. O texto também foi comentado em reuniões de grupos de pesquisa na Universidade Federal de Santa Catarina e Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Agradeço aos colegas que contribuíram com críticas e sugestões. Uma versão do texto foi disponibilizada nos anais do I Congresso de Música, História e Política, com o título de “Grooves, Cangotes e Swings: dança, amor e música popular”. Com relação àquela versão, o texto apresenta muitas alterações.



The Dancing Ear: Popular Music between Swings and *Cangotes*

Abstract

This essay presents a theoretical analysis about the popular music listening. From the idea that the popular music is studied from an intellectual kind of listening, the essay invites the reader to think about other kinds of listening, which would be more related to the body and dance, offering a broader comprehension of different meanings of popular music. So, the essay aims to contribute to ethnographies of popular music and to its historical analysis.

Keywords: Popular music, body, dance

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: abril 2015

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: mayo 2015

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2015



A cena é antológica. O ano é 1940. Paris. Um salão de baile e algumas pessoas, homens e mulheres. Olhares e flertes, casais se estudando: baile. Um par se forma enquanto outro, desajeitadamente, tenta acertar o passo de dança. Eis que chegam dois homens ao salão. Um francês e um alemão. Um, subserviente, pensando no seu cargo em Vichy, abre caminho para o outro, aprumado em seu uniforme nazista. A chegada de ambos é percebida em todo o baile. O francês tenta arranjar uma mulher para dançar com o alemão. Todas se recusam. Na ausência de uma parceira, dá-se o inusitado: o francês se oferece para dançar com o alemão. Dançam um tango, no qual o alemão conduz a dança.

Esta cena faz parte de “O Baile” [*Le Bal*], produção franco-italiana-argelina, lançada em 1983 e dirigida pelo italiano Ettore Scola. Narrativa sem nenhum diálogo, o filme todo se passa num salão de baile e retrata momentos da história francesa no século XX: o governo, de orientação socialista, da Frente Popular (1935-1936); a Segunda Grande Guerra, com a derrota francesa em 1940 e sua libertação em 1944; a influência da cultura norteamericana a partir dos anos 50; a violência subterrânea que marcou a época de independência da Argélia em 1962; a efervescência de maio de 1968. Todos esses momentos são narrados sem diálogos e o indício deles é dado pelas músicas, pelo figurino dos personagens, pela interações, enfim, pelo baile².

A representação da história francesa através de um baile não tem apenas o valor de experimento cinematográfico. De fato, “O Baile”, enquanto filme, chamou a atenção pela sua forma narrativa e o consequente trabalho de direção de atores que exigiu, bem como pelo trabalho com a música e os figurinos. Além disso, o filme tem o valor de uma reflexão sobre a própria narrativa historiográfica, na qual a história pode ser contada por aquilo que é considerado menor, desimportante. O que me chama a atenção em “O Baile”, no entanto, é a centralidade do evento em si: a ideia de que muito da vida social no século XX é sintetizada em um salão dançante, onde casais se enlaçam ao som de inúmeros gêneros musicais.

Olhar para um baile significa atentar para fenômenos importantes no decurso do mundo moderno nos últimos 200 anos: a constituição de uma esfera pública pautada por ideais de igualdade e liberdade, o estabelecimento do lazer como um domínio particular da vida social (em oposição ao trabalho), novas formas de sociabilidade, formas de expressão das relações amorosas e de expressão pública do corpo. Para além disso, danças de salão aparecem, ao longo dos últimos dois séculos, como formas poderosas de referência a identidades nacionais. A representação da Argentina, por exemplo, aos olhos europeus exige a compreensão da “tangomania” que se espalhou pela Europa nos anos 20 (Pujol 2011: 59-82). O mesmo vale para a importância do maxixe e do samba na construção da imagem do Brasil na Europa (Menezes Bastos 2007). É conhecida a história dos *swing kids*: os jovens alemães que, na Alemanha nazista, cultuavam o *swing* norteamericano, com suas coreografias acrobáticas, como o

² O filme pode ser visto na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=EPg-9yIFXrU>. A cena da dança entre o alemão e o francês ocorre a partir do minuto 49.

jitterburg e o *Lindy Hop*³. Antropólogos interessados no estudo da velhice e das formas de sociabilidade a ela relacionadas têm em bailes um de seus principais eventos etnográficos (Alves 2004). Em suma, diversas questões –geração, identidades, corpo, amor, política– podem ser analisadas sociologicamente tendo um baile como elemento de observação.

Mas um baile também oferece importantes questões para o historiador ou cientista social interessado no estudo da música popular. Refiro-me ao fato de que muitos dos gêneros musicais englobados sob o termo “música popular” surgiram e se popularizaram profundamente relacionados à dança. Tango, bolero, son, jazz, maxixe, samba, dentre outros: todos eles cristalizaram-se e foram reconhecidos como gêneros tendo a dança como elemento central. Nesse sentido, estudá-los –sobretudo em suas origens– dissociados desse fato dificulta a plena compreensão dos significados que diferentes sujeitos lhes atribuíram. Este ensaio, de cunho teórico, tem como objetivo convidar o leitor a pensar a escuta da música popular a partir da dança, no sentido de uma compreensão mais ampla do quadro de expansão e popularização dos gêneros de música popular no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Ou seja, para além de um “ouvido pensante” ele convida o leitor a pensar na necessidade de um “ouvido dançante”: alguns gêneros exigem, para uma compreensão de seus significados mais amplos, sobretudo para seus agentes diretos, a consideração do fato de serem dançados. Nesse sentido, é preciso pensar sobre a forma como a música popular foi percebida como um fenômeno social.

De certa forma, essa percepção da música popular como um fenômeno no seio da sociedade acompanha o desenvolvimento da industrialização e da urbanização a partir da segunda metade do século XIX. Pode-se afirmar que a música popular é também um produto da “Era do Capital” e da “Era dos Impérios”, para usar as expressões consagradas por Eric Hobsbawm como referência ao período que vai de 1848 a 1914. A música popular, nesse sentido, é percebida como mais um produto da sociedade industrial e este fato foi central na forma como ela foi pensada enquanto categoria. O famoso quadro tripartite “música erudita ou alta/folclore/música popular, baixa ou popularesca”, pelo qual autores como Mário de Andrade ou Bela Bartók formularam suas teorizações sobre música, tem na relação com a indústria um dos seus critérios classificatórios. Em suma, assim como o cinema e a fotografia, é pela idéia de produto industrial, e o valor simbólico aí atribuído –negativo para alguns, positivo para outros– que a música popular se torna um problema, um fato propício à reflexão.

É neste ponto que a figura de Theodor Adorno se torna referência central na história dos estudos sobre música popular no século XX. Adorno significou o julgamento da música popular a partir de um ponto de vista muito específico: as teorias estéticas produzidas pelo Iluminismo e pelo Romantismo, na primeira metade do século XIX. É o caso, por exemplo, de Hegel, que em sua *Estética* elevou a música a uma condição privilegiada no sistema das artes –o filósofo alemão a situava como a “segunda entre as artes românticas” (a primeira era a poesia) devido, entre outras coisas, a sua não materialidade– e à qual Adorno conferiu um *status* de arte

³ Uma representação cinematográfica da história desses *swing kids* está no filme *Swing Kids*, de 1993, do norte-americano Thomas Carter. Ver também Kater (2003).

relacionada diretamente à natureza humana⁴. Não devemos descartar o peso destas idéias, por mais que pareçam distantes no tempo. Quando ainda hoje, no senso comum e também para além dele, se vê restrições a determinados gêneros musicais, acusados de “serem feitos para vender”, percebe-se aí um conjunto de representações sobre a arte, a música, o consumo e a monetarização que, de certa forma, tem uma forte conexão com estes ideais filosóficos. No caso da arte, em específico, as teorias estéticas do final do século XVIII e início do século XIX –Kant e Hegel, particularmente– têm um peso considerável como fontes destas representações⁵. A elas, juntam-se representações ainda mais antigas, de matiz judaico-cristão, relacionadas à negação do dinheiro, como apontam Douglas e Isherwood (2004).

Adorno, nesse sentido, significou uma resposta desta estética romântica diante de um processo que ocorria sob seus olhos: a inserção da música no universo da produção industrial. Este processo era totalizante, não respeitando gêneros ou estilos musicais: de Bach a Billie Holiday (para citar uma cantora que lançou seus primeiros discos justamente na época em que Adorno escrevia), passando por músicos africanos de *juju music*, conjuntos de *son cubano* ou bandas de pífano no nordeste brasileiro, tudo estava sendo gravado e distribuído via fonogramas⁶. Naquilo que as estéticas românticas sugeriam uma experiência de singularidade, de elevação espiritual, a fonografia introduzia a produção em série, o número, a quantidade, a repetição. Nisto reside a denúncia de Adorno, segundo o qual a imbricação da arte com processos industriais de produção rebateriam, no plano da experiência estética, as alienações presentes no plano da produção econômica. E mais: para um contemporâneo e, posteriormente, sobrevivente do nazismo, a idéia de série, número, quantificação –inerentes à produção industrial– estava diretamente relacionada à tragédia do Holocausto. A questão para Adorno não era somente a mensagem, mas também o meio.

A crítica adorniana à forma como a música fora apropriada pelo capitalismo se desdobrava assim em três níveis. O primeiro era este: a sua materialização e transformação em um produto vendável e produzido em série, ou seja, uma crítica no nível da produção material⁷. O segundo

⁴ Nas palavras de Hegel: “Este desaparecimento total [da materialidade], esta absorção completa da alma por si mesma, tanto sob o aspecto da expressão exterior quanto do sentimento mais íntimo, se verifica na música, a segunda das artes românticas” (Hegel 1946: 144. Tradução minha). Nas palavras de Adorno: “...a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas do instinto humano” (Adorno 1975: 173).

⁵ Para uma introdução às teorias estéticas de Kant e Hegel, cf. Rosenfield (2006).

⁶ O *juju* é um gênero musical desenvolvido a partir dos anos 30, com a urbanização e modernização de gêneros musicais tradicionais da região da Nigéria. Junto com o *highlife*, outro gênero musical urbano da região, constitui um dos elementos centrais na paisagem sonora de toda a África Ocidental. Para uma história de ambos, cf. Waterman (1990). Para a paisagem sonora da África Ocidental, cf. Bender (1991).

O *son* constitui um dos gêneros musicais mais tradicionais de Cuba, sendo uma das bases da rumba. Originalmente acústico (sem instrumentos elétricos), sofreu, ao longo do século XX, um processo de modernização e urbanização. Para uma história do *son* e suas características musicais, cf. Roy (1998: 115-139) e Robbins (1990).

⁷ Trata-se do estranhamento do objeto “disco”. Um estranhamento da mesma ordem, mas de teor completamente distinto, aparece num depoimento de outro nome que sempre assumiu que sua sensibilidade musical tinha mais a ver com os séculos XVIII e XIX do que com o século XX, Lévi-Strauss: “[Os discos] provocam outro tipo de ansiedade: não mais espacial, mas temporal. A idéia de que giram ao meu lado, de que se aproximam do fim, de que é preciso levantar para mudar de disco...” (Lévi-Strauss e Eribon 2005: 252).

nível é o da própria composição, ou ainda, o da produção da obra. Este nível aparece em um texto escrito em 1941 sobre a standardização da música, no qual Adorno desmonta as fórmulas de produção da canção vigentes na *Tin Pan Alley*, a mítica cadeia nova-iorquina de escritórios de editoras de música (Adorno 1994)⁸. Observando com atenção como as canções de sucesso produzidas nestes escritórios eram padronizadas em termos de duração, arranjos e formas musicais, Adorno tece uma crítica a estes processos de padronização que operam ao nível da formatação e da composição musicais. Produto serializado enquanto objeto físico e enquanto forma, a música deixara de atender o propósito estético preconizado por Adorno: o da experiência da singularização. Em ambos os níveis, Adorno critica a música por seu caráter de produto padronizado.

O terceiro nível da crítica adorniana é o da própria audição. Ficou célebre a sua idéia de que a modernidade assistiu a uma “regressão da audição” (Adorno 1975), devido ao que ele chama de “excitações bacânticas”. Este é um ponto bastante profundo do texto adorniano, que remete o leitor a concepções específicas sobre o indivíduo, a modernidade e a alienação –e que escapam aos objetivos deste texto. A tese da “regressão da audição”, consagrada em 1963 (Adorno 1975), já aparecia no texto, de 1941, sobre música popular (Adorno 1994). Neste, Adorno sugere uma infantilização do discurso, presente na forma como a propaganda lida com o ouvinte– ademais, o próprio recurso a canções infantis, rearranjadas e com novas letras, era uma prática denunciada por Adorno como “sintoma” deste processo (Adorno 1994: 128-129). Adorno cita como exemplo dessas canções infantilizadas a “A-tisket a-tasket”, uma melodia popularmente conhecida nos EUA desde o século XIX como canção de ninar e gravada com uma letra adaptada por Ella Fitzgerald em 1938 (foi o primeiro grande sucesso da cantora)⁹. Há, neste texto, o que Adorno chama de “teoria do ouvinte” (Adorno 1994: 130-136), no qual ele procura compreender a forma como a música é recebida por aquele que a escuta. Adorno centra sua análise na idéia de reconhecimento e aceitação, se perguntando como os ouvintes da música popular dos anos 30, nos EUA, ouviam os *hits* tocados no rádio –questão que gerou um trabalho de pesquisa sobre rádio e música desenvolvido pelo autor¹⁰.

O argumento central de Adorno, nesta teoria do ouvinte, pode ser resumido na idéia de que o reconhecimento e a aceitação de um *hit* diz respeito a seu caráter de popularidade –“aceita-se porque outros aceitam”. O *hit* aparece como um codificador social capaz de inserir o indivíduo

⁸ Os escritórios da *Tin Pan Alley* controlavam a edição de músicas em partituras, as quais, ao longo do século XIX, com a popularização da prática musical (que teve como índice a popularização do piano), tornaram-se o centro de uma mercantilização intensa, justamente no período de internacionalização do capital, ou seja, um mercado que se pretendia internacional. O poder da *Tin Pan Alley*, sobretudo no mundo anglo-saxão, só declinou a partir dos anos 20, com o surgimento do rádio e a popularização da fonografia. Para um estudo sobre a *Tin Pan Alley*, cf. Horowitz (1993). É importante observar que a *Tin Pan Alley* representou a percepção nova de um mercado musical em dimensões inéditas. A novidade aí estava em outra invenção do século XVIII e aperfeiçoado ao longo do século seguinte, o *copyright*. Para análises do *copyright* na música, inclusive com a história deste conceito, v. os artigos reunidos em Frith (1993).

⁹ Para a canção, ver a performance com a própria Fitzgerald em um filme de 1942, chamado “Ride’Em Cowboy”. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=SrDx7uVyP38>.

¹⁰ Intitulado “Radio Project”, foi desenvolvido em conjunto com Paul Lazarsfeld para a Universidade de Princeton. Este projeto, que durou 3 anos (1938-1941), rendeu textos que constituem uma das primeiras análises teóricas sobre a relação entre o rádio (popularizado uma década antes) e a música.

num todo mais amplo: a massa. De certa forma, este texto prenuncia com muita antecedência teorias que a sociologia desenvolveria apenas nos anos 70. Refiro-me aqui à idéia de distinção, central na análise de consumo promovida por Pierre Bourdieu em diversos textos (Bourdieu 2008)¹¹. Ou seja, Adorno prende-se nos rótulos envolvidos no consumo musical e observa-os enquanto codificadores de processos de redução da autonomia do indivíduo.

O que eu gostaria de sugerir aqui é o fato de que Adorno escreve a partir do que ele considera uma **forma ideal de escuta**. Esta escuta ideal está relacionada, conforme apontei acima, a teorias estéticas específicas, e é centrada na idéia de totalidade, onde a obra é escutada como um todo. Esta totalidade, por sua vez, tem um caráter, no texto adorniano, intelectualista¹². Os passos do reconhecimento do ouvinte –descritos por Adorno (1994: 132) nas etapas de “vaga recordação”, “identificação efetiva”, “subsunção por rotulação”, “auto-reflexão no ato de reconhecer” e “transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto”– revelam que “ouvir”, para Adorno, é, antes de tudo, um exercício do intelecto, do pensamento, da razão.

Se no primeiro nível da crítica adorniana, o da objetificação, é possível pensar na produção musical do século XX como um todo, haja vista que a sua industrialização engloba todos os gêneros musicais, nos outros dois níveis a música popular aparece como a principal acusada, sendo nestes níveis localizadas as diferenças entre o que Adorno chama de “música séria” e a música popular. É a partir daquilo que Adorno entendia como música popular, na segunda metade dos anos 30, que a sua crítica é construída, de tal forma que este autor tornou-se uma referência com a qual muito do que se escreveu e ainda se escreve sobre este objeto de estudo acaba dialogando. Em certa medida, Adorno deu o tom a partir do qual os estudos de música popular tendem a se situar. Ora a referência é o caráter de objeto industrializado –uma concepção materialista– ora a referência é o caráter intelectualista da escuta da música.

*

Embora ainda figure como importante referência nos estudos sobre música produzidos em áreas como a filosofia e comunicação, Adorno foi bastante revisto no âmbito das ciências sociais. Mesmo análises da música popular feitas em textos sociológicos com tintas marxistas – observáveis na centralidade dada à categoria “classe social”– produzidos a partir dos anos 70, fugiram da perspectiva negativa com a qual Adorno observou a música popular. Não se tratou de renegar suas análises, mas de observar a positividade, em termos sociológicos, envolvida em torno da música popular, capaz de oferecer um eixo sobre o qual são expressas ou produzidas relações de gênero, identidades nacionais e regionais, valores geracionais, posições políticas, discursos religiosos¹³. Ao invés de mirar a música popular pelo que lhe falta, sociólogos,

¹¹ Para uma leitura comparada de Adorno e Bourdieu, tendo como centro as suas análises sobre cultura e música, cf. Oliveira (2009: 120-157).

¹² Sobre este ideal de escuta em Adorno, cf. Hullot-Kentor (2004).

¹³ Um ótimo índice da forma como Adorno foi lido, utilizado e criticado, por uma ciência social mais recente é a leitura de Middleton (1990: 34-63). Para uma leitura atual que mantém as premissas do autor alemão, inclusive com suas críticas à música popular, cf. Menezes (2011).

antropólogos e historiadores começaram a observar o que ela cria.

No entanto, permanecem ainda nas análises as concepções ora materialistas, ora intelectualistas, da forma como a música popular é recebida pelos seus ouvintes. Quando procura estabelecer as bases de definições da música popular, Middleton (1990: 11-16) retoma a idéia de produção industrial, já presente nas análises adornianas dos anos 30. Esse é um ponto que as ciências sociais (a História incluída), de um modo geral, absorveram: só é possível falar em música popular no contexto de um mercado de cunho internacional, constituído em torno de modos industrializados de registro e reprodução musicais (fonografia). O ganho, aí, é imediato: é possível situar temporalmente a música popular como sendo uma “invenção” do final do século XIX e começo do século XX, potencializada a um nível mundial ao longo deste último século.

Neste sentido, a primeira novidade da música popular é atrelada à sua objetificação: o cilindro e o gramofone, o disco e o fonógrafo. “Comprar música” significa, neste quadro de análise, comprar objetos. Ouvir música é uma experiência diretamente relacionada a objetos. E, de fato, os testemunhos, em escala mundial, de todos que se deparavam pela primeira vez com as “máquinas-falantes” (*talking machines*) revelam o primeiro contato que os ouvintes tiveram com a fonografia, contato este que era da mesma ordem de relação com os produtos que a tecnologia produzia no final do século XIX –o telefone, por exemplo. Trabalhos como o de Katz (2010) ou Chanan (1995), dentre outros, têm revelado como estes produtos tecnológicos foram recebidos e como marcaram a audição das pessoas. Katz (2010: 10-55) explora as conseqüências da fonografia, descrevendo algumas características que ela anexou à música (tangibilidade, portabilidade, visibilidade, possibilidade de repetição, nova temporalidade, abrangência em termos de gravação sonora, possibilidade de manipulação)¹⁴.

Percebe-se, portanto, como a agenda adorniana é mantida, embora –faça-se justiça aos trabalhos citados acima– de modo invertido. Onde Adorno viu alienação, trabalhos como o de

¹⁴ Uma perspectiva analítica que pode ser interessante no estudo deste caráter material dado à música popular é aquela relacionada a atuais estudos de antropologia da arte e da antropologia do consumo. Nelas, enfatiza-se como os objetos de arte criam relações entre pessoas, no ato mesmo de sua troca e circulação –invertendo-se, portanto, a perspectiva de que os objetos são meros produtos da troca para uma visão dos objetos como produtores de relações entre pessoas, ou seja, a agência dos objetos. No caso dos estudos sobre arte, esta perspectiva vem sendo relacionada ao nome de Alfred Gell. Sobre este autor, cf. Lagrou (2003). Quanto à antropologia do consumo, um passo similar é dado à medida que se procura observar as mercadorias e os objetos como pontos nodais de relações sociais. Sobre isto, cf. Appadurai (2008). Frise-se que no caso da música popular –e da música de um modo geral– a experiência da objetificação pode se dar em dois níveis. O primeiro seria um no qual se enfatiza a *música* contida no objeto. Isso transparece, por exemplo, na atual prática de lançamento, no mercado fonográfico, de “takes alternativos” de canções ou peças musicais. Relançamentos de clássicos do jazz, por exemplo, atualmente vem adotando este procedimento: junto do repertório original vêm adicionados *takes* não utilizados quando do primeiro lançamento – alguns praticamente idênticos entre si, com diferenças mínimas, na maioria das vezes só perceptíveis por aficionados. Em outros casos, estes *outtakes* são precários do ponto de vista técnico ou correspondem a ensaios ou reuniões informais entre os músicos. No final dos anos 90, por exemplo, os Beatles lançaram CD’s com estes *takes* alternativos, nos quais se escutam ensaios, interrupções, conversas entre os músicos. Nesses casos, o que interessa são as variações mínimas na *música*, mais do que o objeto em si. No segundo nível, o próprio *objeto* (LP, fita, CD, 78 rpm) é enfatizado, muitas vezes mais que a própria música que ele veicula. É o que ocorre, por exemplo, entre colecionadores de vinis. Para muitos deles ter edições diferenciadas (com capa, encarte) de um disco como *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (para os fãs de rock) ou *A Kind of Blue*, de Miles Davis (para os fãs de jazz), é o que aparece como eixo central de sua prática. A diferenciação, nestes casos, está mais no próprio objeto do que na música em si –pode-se ter muitas edições diferentes da mesma gravação.

Katz prescrevem a possibilidade de agência e de produção de novos significados. Em seu livro, este último autor mostra como a fonografia foi central no estabelecimento de procedimentos estéticos no *jazz*, de recursos de interpretação da música erudita (novas formas de vibrato, por exemplo) ou, ainda, de composição (caso de sua análise das batalhas entre DJ's de *hip hop*). No entanto, o caráter material da música popular ainda ocupa o primeiro plano –aliás volta-se exatamente para o estudo dos efeitos deste caráter sobre a música.

O segundo ponto da análise adorniana, o de uma escuta intelectualista, mais preocupada com o reconhecimento de estruturas formais da música, sua correlação, é ainda mais arraigado. Caberia aqui um debate com estudos sobre o que significa “ouvir” e suas representações no pensamento ocidental¹⁵. Que tipo de conhecimento advém do “ouvir”? Qual o estatuto deste conhecimento? Como se ouve?¹⁶ De um modo geral, nesta tradição ocidental, “ouvir” assume a forma de um reconhecimento intelectual das estruturas musicais, ou ainda, de uma interação cognitiva com diferentes elementos da música –a melodia, o ritmo, a harmonia, as letras. Um bom exemplo disto são trabalhos voltados à relação entre música e política ou análises, em diferentes contextos, das chamadas canções de protesto. Tais trabalhos tendem atribuir às letras das canções um lugar privilegiado na escuta, colocando-as em primeiro plano. Ocorre uma naturalização do processo de escuta musical e do próprio discurso político, cuja eficácia tende a ser reforçada em torno de um elemento discursivo específico, a letra. Em outros casos, o elemento a ser enfatizado é a melodia, analisada em termos de “motivos” ou “frases”.

Não é meu objetivo aqui inverter ou negar este quadro. De fato, em vários contextos musicais as letras assumem um lugar preponderante na escuta. São apontadas, no próprio discurso dos ouvintes, como o eixo central da escuta. Teixeira (2007), em um trabalho sobre a idolatria em torno da figura de Raul Seixas, mostra a relação de seus fãs com as letras de suas canções. O mesmo ocorre na análise que fiz, em outro texto, de um tipo de desafio cantado no interior de São Paulo (Oliveira 2007)¹⁷. Por sua vez, Piedade (2013) tem mostrado como frases e encadeamentos motivicos podem ganhar significado expressivo enquanto tópicos centrais na

¹⁵ Expressões como “pensamento ocidental” ou termos como “Ocidente” aparecem aqui em um sentido relacional, com o intuito de demarcar diferentes formas de pensamento. Por estes termos refiro-me à tradição filosófica desenvolvida na Europa a partir dos finais da Idade Média e que gerou uma episteme que se tornou hegemônica – representada, por exemplo, numa separação muito específica entre natureza e cultura. No caso da música, ela é representada pela emergência do canto gregoriano e por uma específica forma de racionalização da produção musical. Isto não significa, porém, que dentro dessa tradição não haja dissenso e uma diversidade de práticas e representações. É claro que não existe algo chamado “pensamento ocidental” ou “música ocidental”, como se fosse um bloco único, homogêneo. No seu interior, pode-se vislumbrar inúmeras dissensões e pontos de fuga. No entanto, ele é passível de ser descrito assim quando levamos em conta a possibilidade de outros pontos de vista que ao longo da história se mantiveram alheios ou distantes ao “Ocidente”. Tomo como exemplo as formas de pensar dos povos ameríndios: diante delas, distantes, a polissemia de “Ocidente” se dilui.

¹⁶ Cf., sobre esta epistemologia da escuta, Ingold (2000: 157-171). Blacking (1973: 3-32) e Menezes Bastos (1995) tecem importantes considerações sobre este ponto. Nesse sentido, uma perspectiva comparativa que, atenta à forma como outras culturas pensam o “ouvir”, nos desse outros pontos de vista sobre o tema, ou ainda, outros pontos de escuta, seria útil. Como exemplo, cf. Menezes Bastos (1999: 101-107) sobre o “ouvir” e o “compreender” em uma sociedade das Terras Baixas da América do Sul ou Feld (1990: 217-238) sobre o lugar do som no sistema estético de uma sociedade das Terras Altas da Nova Guiné. O clássico de Murray Schafer (1991), por sua vez, pode ser lido como uma nova proposta para o “ouvir” do Ocidente.

¹⁷ Para uma análise do repente nordestino, também uma forma de desafio, cf. Travassos (2000).

retórica musical, dando ao ouvinte referentes espaciais e temporais. Em outros contextos, o ritmo aparece como eixo da escuta –como no caso dos discursos de violeiros sobre os diferentes sub-gêneros da música sertaneja (Oliveira 2009: 37-72). Em suma, a escuta, de fato, muitas vezes se guia pelo reconhecimento de elementos estruturais da música.

A questão, no entanto, é que estes elementos geralmente são tomados da tradição ocidental a qual, por si só, constitui um recorte e uma combinação específica dos sons. O que o Ocidente chamou de “escala diatônica” é apenas uma combinação possível de diferentes sons, o que equivale dizer que, “diferentes culturas, diferentes escalas”. O mesmo vale para um conceito como harmonia: uma ferramenta historicamente construída para dar significados ao som. Privilegiar, na análise de uma prática musical alguns destes elementos, pode, por vezes significar uma não-percepção de como ouvintes desta prática a experimentam. Isto não é novidade para campos como a antropologia da música ou a etnomusicologia –vide o texto e a bibliografia de Menezes Bastos (1995) ou Blacking (1973). Porém, sugiro –e este é o objetivo deste texto– que ainda não levamos às últimas conseqüências este caráter polissêmico da escuta musical. E isto nos impede de compreender de forma mais ampla os códigos de apropriação da música, sobretudo a música popular. Imbuídos de conceitos estéticos específicos, tendemos a enfatizar determinados elementos na música e negligenciar outros. Nem sempre os ouvintes escutam motivos melódicos. Nem sempre escutam harmonias ou letras. Podem até dar alguma atenção a estes elementos: porém, muitas vezes, a música pode os afetar por outros meios. E, no caso da música popular, historicamente, a dança ocupa um lugar central ainda pouco explorado. Muitos dos gêneros da música popular no Ocidente –samba, tango, rumba, mambo, salsa, jazz, cumbia, highlife, bolero, polca, habanera– popularizaram-se como danças. Podemos falar de motivos, tópicos, ritmos; podemos analisar letras e objetos físicos: tudo isto, em alguns contextos, é secundário para aquilo que a música serve, a dança. A invenção do fonógrafo, antes de tudo, permitiu o que muitos desejavam: “podemos tocar o disco de novo para dançar mais uma vez”. Em suma: estou sugerindo aqui que mais do que uma mercadoria, um objeto, a música popular surge como uma prática musical voltada para um fim específico: dançar. Adorno podia não gostar de dançar –não sabemos– mas muitos dos seus contemporâneos estavam mais interessados nas “excitações bacânticas” do que no objeto disco ou na forma padronizada de algum elemento estrutural da música. O que estou tentando fazer aqui é convidar o leitor a pensar no peso destas “excitações bacânticas” –a expressão é precisa– na história da música popular e de seus muitos gêneros. Em suma, gostaria de convidar o leitor a pensar numa escuta musical centrada no corpo, e mais do que isso, no movimento.

*

Esta escuta cinética e mais aberta à corporalidade coloca uma série de desafios para qualquer pesquisador interessado em música. Porém, nada há de novo aqui. Nas ciências sociais, nas últimas três décadas, pesquisas sobre uma gama diversa de objetos têm se aberto às dimensões carnis e sensuais da experiência humana¹⁸. Noções como afeto (Faavret-Saada 2005)

¹⁸ Nunca é demais fazer referência ao fato de Marcel Mauss, em texto de 1935 sobre as “técnicas corporais”, ter

ou *habitus* (Wacquant 2002) têm sido conceitualizadas e permitido aprofundamentos na prática etnográfica, bem como na própria construção da etnografia enquanto texto¹⁹. Wacquant, numa etnografia sobre o aprendizado do boxe numa academia do *South Side* de Chicago, produziu um experimento etnográfico no qual a imersão do pesquisador em campo, no intuito de apreender os fundamentos do aprendizado de uma prática altamente corporal, um esporte, é problematizada. Registre-se que Wacquant aplica num caso concreto formulações teóricas que lhe são anteriores (Bourdieu 2003 e 2004). Todavia, a despeito de muitas críticas que seu trabalho tem sido objeto, gostaria de “isolar” aqui a forma como a sua etnografia sobre o boxe oferece modos de inserção e de registro etnográfico sobre o aprendizado de uma prática corporal²⁰.

Faavret-Saada, por sua vez, oferece um movimento ainda mais profundo. Ao estudar a feitiçaria entre camponeses franceses, a autora coloca em questão a sua própria percepção do fenômeno, diluindo aí a fórmula canônica do “eles acreditam em algo e eu não”. “Afeto”, nesse sentido, aparece como um codificador –tão corporal quanto cognitivo– que põe em relação os sujeitos em jogo: o pesquisador e o pesquisado. O resultado é uma abertura para uma

chamado atenção para este ponto. O leitor repare que esta última frase equaliza “corpo” e “carne” (carnal), questão que merece desenvolvimento –mas que foge às dimensões desse texto– em face de reflexões produzidas tanto na filosofia (penso aqui em Merleau-Ponty) quanto nas ciências sociais (trabalhos de David Le Breton, por exemplo).

¹⁹ Ambos os casos estão englobados num movimento teórico mais amplo, em torno da noção de “prática”. Sobre esta noção nas ciências sociais, marcadamente na antropologia, cf. Ortner (2011).

²⁰ Uma das críticas, bastante pertinente a meu ver, refere-se ao que Fonseca (2006) chamou de “recusa etnográfica” (expressão cunhada pela antropóloga Sherry Ortner) e relaciona-se a uma postura “paternalista” (termo meu) que Loïc Wacquant adotou em alguns de seus trabalhos, sobretudo na forma como descreve a situação de miséria dos habitantes dos guetos norte-americanos. De fato, em textos posteriores, como a descrição que fez de um casamento no gueto ou sua intervenção no trabalho coletivo organizado por Pierre Bourdieu, “A Miséria do Mundo”, Wacquant assume uma postura de “redução do sujeito” (expressão minha), no qual o pesquisador aparece como uma espécie de redentor, capaz de falar pelo outro. Talvez, aqui, a orientação mais sociológica do que antropológica dos trabalhos de Wacquant seja um fator a ser levado em conta. Tendo a concordar com a crítica de Cláudia Fonseca, mas tendo também a ver em “Corpo e Alma” uma exceção no conjunto das pesquisas levadas a cabo pelo sociólogo francês. Observe que o próprio autor admite isto na introdução de seu livro ao comentar o caráter accidental da sua etnografia: o boxe era uma porta de entrada para o universo do gueto, seu principal interesse. Mais do que a posição na qual se coloca perante o grupo que estuda, me interessa no texto de Wacquant sua atenção a um processo de aprendizado corporal.

Por se tratar de uma etnografia de um aprendizado prático, Wacquant sugere uma inversão da tradicional fórmula da “observação participante” por uma “participação observante”, na qual o pesquisador deve experimentar “na carne” a prática a ser aprendizada, sendo esta uma condição para o aprendizado e posterior objetivação dos esquemas cognitivos e corporais da prática em questão. É preciso, no entanto, observar os limites disto. É o que sugere Zaluar (2009) ao tratar de etnografias produzidas em contexto de violência urbana. Aqui, tal crítica deve se estendida para algo mais próximo do objeto desse texto. Tal postura etnográfica de Wacquant perante o boxe, projetada em estudos sobre música, não nos remeteria à ideia de “bimusicalidade”, proposta por Mantle Hood (1960)?

A questão aqui é a ideia de condicionalidade. Estou sugerindo que Wacquant ofereceu um bom exemplo para inserções no campo dos aprendizados práticos, o qual pode ser útil em estudos sobre dança, música, esportes e quaisquer atividades nas quais o corpo aparece como vetor central do conhecimento. É preciso, porém, cuidado em não transformar esta forma de inserção no campo em uma regra, em uma condição para a reflexão antropológica. Nesse sentido, aprendo com Wacquant tanto sobre o boxe quanto com um escritor como Norman Mailer, por exemplo (que não lutou e que escreveu textos sobre a “nobre arte”). A “bimusicalidade” se torna um problema quando se transforma numa condição da apreensão antropológica: só é possível de fato apreender uma prática praticando-a. E assim, como na comparação entre Wacquant e Norman Mailer acima, aprendemos sobre jazz, por exemplo, tanto na leitura de um autor como Howard Becker (sociólogo e músico) quanto na leitura de um cronista como Ralph Ellison (autor de crônicas clássicas sobre o jazz). Minha sugestão é que são apreensões distintas e que, de forma alguma, são excludentes entre si.

transformação da própria narrativa etnográfica e que, aqui, me interessa à medida que oferece também uma possibilidade para textos sobre a música popular mais atentos às dimensões corporais desta²¹.

O uso que autores têm feito de noções como *habitus* e afeto, podem abrir caminhos para a pesquisa de dimensões corporais, carnis, cinestésicas, de muitos fenômenos sociais, dentre eles a música popular. Um exemplo notável disto está sintetizado na expressão *engendered feelings*, com a qual Keil (Keil 1994) aponta para aspectos da prática musical não contemplados na análise musicológica mais clássica: improviso, performance, aspectos motores, gestual, ou ainda, a própria resposta imediata à música (mais do que um significado deferido a posteriori). Keil –e Steven Feld, pois se trata de uma obra conjunta– estão preocupados neste caso em dar conta mais da produção musical do que da escuta, ou ainda, estão mais interessados no ponto de vista dos músicos. A primeira parte de seu livro, neste sentido, tem um título que diz muito: *Participation in Grooves*. Esta última palavra é um ótimo exemplo de uma dimensão da música extremamente difícil de apreender apenas de uma forma intelectual. Podemos defini-la num dicionário, explicá-la. Porém, sua conotação de experiência, extremamente central em seu próprio significado, é difícil de apreender em termos lingüísticos. *Groove* é um daqueles termos que antropólogos, quando em campo, têm dificuldade de questionar os seus interlocutores, porque a sua formulação em termos verbais de saída exclui muito de seu significado.

Há muito de intuição em *groove*. Ou seja: ele é momentâneo, efêmero, não se dá nem a *priori*, nem a *posteriori*. Exatamente por isto sua apreensão em termos verbais, racionalizados, conscientes, se torna difícil. O mesmo vale para outra palavra central no universo da música negra nos EUA e, por extensão, em toda a música pop no século XX: *swing*. O que é o *swing* de um músico? São termos difíceis de apreender intelectualmente e a sua eficácia, por assim dizer, está na própria ação. Talvez isto explique a outra palavra do título da parte do livro de Keil e Feld: *participation*. Esta palavra abre para os pesquisadores a possibilidade de apreender de forma mais ampla improvisos musicais, ou ainda, aprofundar a análise de técnicas de execução musical extremamente vinculadas ao seu caráter coletivo, como o *jazz*. Conforme afirmei acima, Keil e Feld estão muito mais interessados em apreender a produção da música do que sua audição apenas. No entanto, seus apontamentos oferecem exemplos valiosos para uma análise do fenômeno musical mais atenta ao corpo, à carne²².

²¹ Observe que o trabalho de Faavret-Saada (centrado, sobretudo, no seu livro de 1977, *Le Mots, la mort et le sorts*) representou com relação ao seu objeto – feitiçaria – um diálogo e uma crítica à abordagens mais racionalistas do mesmo tema. Seu texto tem sido citado frequentemente como exemplo de abordagem onde as dimensões intersubjetivas da pesquisa antropológica são levadas extremamente a sério, resultando daí textos onde a relação “nós-eles” –um grande divisor– é, de fato, problematizada. Mais do que isso: politicamente, isto tem um efeito profundo ao diluir hierarquias cognitivas (como a que opõe ciência e magia).

²² Vale observar que o termo usado por Keil e Feld, *participation*, tem uma história bastante marcada nas ciências sociais e na filosofia. Ela é central nas formulações desenvolvidas por Lucien Lévy-Bruhl, no começo do século XX, a respeito do que ele chamou de “mentalidade primitiva”, caracterizada por seu caráter pré-lógico. É útil observar que Lévy-Bruhl está denotando exatamente este aspecto mais intuitivo do que racional, mais ligado ao momentâneo do corpo do que à conceitualizações a *posteriori*. É óbvio que as colocações de Lévy-Bruhl tinham conotações evolucionistas, devido mesmo à época de sua formulação. Esse dado foi determinante para sua avaliação

E há também as etnografias e as análises que, nos últimos anos, voltaram-se para eventos dançantes, sejam eles salões de baile, onde se dança em par, sejam eles eventos onde a dança envolve outras formas de contato entre os corpos, como as *raves* de música eletrônica. Carozzi (2011) é um exemplo do primeiro caso: uma coletânea de trabalhos onde a dança ocupa o primeiro plano na análise e onde inevitavelmente o corpo aparece como um dos códigos centrais nas socialidades descritas. Este é só um exemplo de um campo já vasto de produções voltadas para a antropologia da dança e que nos ensina a olhar para músicas totalmente subordinadas ao ato de dançar. Lenarduzzi (2012) e Ferreira (2008), por sua vez, oferecem exemplos relacionados à música eletrônica de pista, uma tópica musical que se cristalizou nos últimos trinta anos e que nos coloca diante de formas de fruição da música extremamente corporais. Todos estes trabalhos, citados aqui apenas à guisa de exemplos de uma bibliografia cada vez maior, apontam para as possibilidades de apreensão de dimensões corporais da música. Mais do que isso, são trabalhos que operam totalmente fora da autonomia pela qual a música foi pensada “classicamente”. Aqui se está muito longe de Adorno e de qualquer autonomia da arte musical.

Em suma, nada há de novo em sugerir uma escuta da música popular mais atenta ao corpo. Desenvolvimentos recentes das ciências humanas, campos como a antropologia da dança ou mesmo a etnomusicologia, têm oferecido exemplos de trabalhos onde a experiência social é diretamente relacionada a sua corporalidade e aspectos cinestésicos. Meu diálogo aqui é muito mais com as tentativas de apreensão da música popular numa suposta autonomia, determinante na forma como o próprio objeto “música popular” foi apreendido ao longo do tempo. Um exemplo marcado por esta autonomia talvez nos sirva de exemplo.

*

Atualmente, o termo *jazz* denota um gênero musical dotado de um valor simbólico específico: é um gênero relacionado a idéias como improviso, liberdade formal e criatividade individual. Ao mesmo tempo, ao longo do século XX, o jazz ganhou status enquanto gênero musical e viveu um progressivo retraimento de seu público²³. Uma cantora do jazz atual como, por exemplo, Cassandra Wilson, nem de longe goza da popularidade que tiveram nos anos 30 e 40 divas como Billie Holiday ou Ella Fitzgerald.

No entanto, esse caráter particularista do jazz é recente, datando da segunda metade dos anos 40, com o desenvolvimento do *bebop*, estilo de jazz consagrado por músicos como Dizzie Gillespie, Charlie Parker, Bud Powell, dentre outros. A imagem estereotipada que muitos têm do gênero, tocado por músicos negros de smoking em um pequeno clube esfumaçado, vem dessa época. De fato, o *bebop* representou uma “retração” do jazz, onde se passou a valorizar formações instrumentais menores (quartetos e quintetos) e, em grande medida, o improviso individual – em contraposição à valorização dos arranjos. É mais importante: em relação ao que

crítica. No entanto, sua atenção aos aspectos intuitivos da experiência humana tem sido valorizada e retomada em estudos mais recentes, desprovidas de direcionamentos evolucionistas. Sobre isto, cf. Goldman (1994).

²³ Para narrativas sobre a história do jazz, cf. Billard (1990), Berendt (1975), Hobsbawn (1990) e Burns (2006). Todas estas obras foram importantes como referências para as informações históricas usadas sobre o gênero neste texto.

havia antes o *bebop* não abria espaço para a dança. E o que havia antes? Estilos dançantes: jazz era, antes de tudo, algo para dançar. Seus estilos anteriores, *swing* nos anos 30, *ragtime* nos anos 20, estavam profundamente imbricados com a popularização de danças como o *charleston*, o *foxtrot* e o *cake-walk*. Foi com relação a estas danças, a estes estilos dançantes, que o jazz se popularizou nos EUA e no mundo todo e muito da forma como as pessoas deram significado ao jazz passava pela dança. É com relação a estas danças que compreendemos a expressão “virada para a música”, com a qual Stan Levey, baterista que acompanhou Charlie Parker no final dos anos 40, se refere ao *bebop* (Burns 2006). Essa “virada para a música”, ou ainda, sua separação da dança, foi tão profunda que marcou a própria forma como a história do jazz é contada: como se o fim fosse a autonomia, a transformação do gênero em algo no qual, de novo, a escuta fosse marcada por um ato de concentração mental. No entanto, para os ouvintes do começo do século XX, não era dessa forma concentrada, autônoma, que o jazz era escutado.

“Meus sentidos foram capturados contra a minha vontade pela música, que parecia ser produzida por um pequeno exército de demônios... De repente, descobri uma agitação nas pernas. Elas começaram a se mexer como se levassem choques, revelando um desejo forte e perigoso de me lançarem pra fora da cadeira”. Esse é o depoimento de Gustave Kuhl, um alemão que estava visitando os EUA em 1903, e assistiu a um “baile de negros” onde se tocava *ragtime* (Kuhl 2002). Referindo-se ao *swing*, estilo de jazz popularíssimo nos EUA entre 1934 e a primeira metade dos anos 40, Lorraine Gordon, proprietária de clubes de jazz em Nova York, comentou: “A música tinha um ritmo incrível. Fazia você sair de si mesmo, e você dançava com quem estivesse ali. Era divertido requebrar ao som daquele ritmo” (Burns 2006).

Depoimentos como esses são interessantes porque nos convidam a observar como a percepção e a representação do jazz nos seus primórdios estava longe de uma música voltada para o improviso instrumental, conforme passou a ser visto nos anos 1940. Pelo contrário: jazz nos seus primórdios foi ouvido pelo seu elemento rítmico, dançante, e muitos textos apontavam para o seu caráter sincopado como sendo sua principal característica. Adorno, sempre ele, escreveu em 1953: “O jazz é uma música que combina a mais simples estrutura formal, melódica, harmônica e métrica com um decurso musical constituído basicamente por síncopas de certo modo perturbadoras, sem que isso afete jamais a obstinada uniformidade do ritmo quaternário básico, que se mantém sempre idêntico” (Adorno 1998: 117). Num texto de 1921, escrito para uma revista voltada para a boa educação feminina, uma autora reconhece que a síncopa não era privilégio do jazz, mas acusa o gênero de “colocar o pecado na síncopa” (Faulkner 1999)²⁴. Os exemplos são inúmeros e apontam para o fato de que, antes de tudo, o jazz era pra ser dançado. É a centralidade deste tipo de percepção da música popular que sugiro ser central neste texto, uma percepção, ou ainda, um afeto, que passa pelo corpo, pela conexão entre música e dança. Ela não acompanha apenas o jazz, mas sim todo o desenvolvimento de inúmeros gêneros de música popular, cuja história não pode ser dissociada da história de espaços e

²⁴ Aqui abre-se uma vereda interessantíssima para muitos outros textos: as representações, ao longo do tempo, da síncopa –procedimento musical que, no Ocidente, é registrado desde o século XVII, pelo menos. Há diversas análises do uso da síncopa em diferentes gêneros musicais e suas origens– cf., como exemplo, Van der Merwe (1989). No entanto, seria interessante uma análise histórica de suas representações e valores.

momentos de sociabilidade relacionados à dança.

Valsa, habanera, polca, *danzón*, maxixe, tango, *schotisch*, bolero. Esses foram termos que entraram no uso corrente a partir da segunda metade do século XVIII e ao longo do século XIX, denotando danças e espaços de sociabilidade ligados à popularização de salões e casas de baile em todo mundo ocidental. Esse fenômeno envolveu um profundo movimento de circularidade cultural, no qual práticas de estratos sociais mais baixos foram apropriados por estratos sociais mais elevados e vice-versa²⁵. Dessa forma, danças como a habanera –surgida a partir de conexões entre Espanha e Cuba, e popularizada em toda a costa do Atlântico– ou a polca –surgida no leste europeu e difundida por todo o mundo ocidental a partir de 1840– sofriram modificações e transformações à medida que eram apropriadas por diferentes estratos sociais e, neste processo, fundamentaram o estabelecimento da dança como atividade e um mercado da esfera pública. A idéia de “sair para dançar”, como atividade de lazer realizada em espaços pautados por um ideal de mercado –onde se pagava para entrar– popularizou-se no século XIX, de tal forma que alguns historiadores falam em uma revolução nas formas de entretenimento musical (Scott 2008). E esta popularização está diretamente relacionada com as transformações e o desenvolvimento de uma relação específica entre esfera pública e esfera privada²⁶.

A popularização destas danças, concomitantemente ao desenvolvimento de uma relação específica entre vida privada e vida pública, foi tão intensa no século XIX que nações surgidas neste período tiveram nestas danças um importante elemento de construção da identidade nacional, fato que foi particularmente intenso nos países da América Central e da América do Sul. Chasteen (2004) revelou este ponto num estudo comparativo sobre o maxixe brasileiro, o tango argentino e o *danzón* cubano, mostrando como estas danças foram centrais na forma como a Europa construiu representações sobre Brasil, Argentina e Cuba enquanto nações. Isto significa que o maxixe (e, conseqüentemente, o samba), o tango, o *son* cubano, não podem ter sua história dissociada do fato de que seu surgimento se deu relacionado à atividade da dança. A forma como muitas pessoas perceberam e ouviram estes gêneros, na virada do século XIX e XX, está ligada a esta centralidade da dança. Importante aqui é frisar, uma vez mais, que tais danças eram índices de transformações nas relações entre a esfera pública e a esfera privada, com a cristalização de novas formas de sociabilidade que mesclavam elementos burgueses e elementos populares. No entanto, não era somente o ato de dançar que estava em jogo aqui. Havia algo mais.

Cheesten lembra também que estas danças estavam ligadas a uma nova forma de dançar: *dance-of-two*, a dança de dois, ou seja, dança de par. Embora já houvesse danças de par desde a Renascença, os salões de bailes do século XIX assistiram a um isolamento do casal, já que as danças renascentistas envolviam, na maioria das vezes, os pares em grupos maiores, como quadrilhas. Além disso, o século XIX trazia a novidade da forma como o par se portava na dança: com os corpos colados, *cheek-to-cheek*, face-com-face, cangote com cangote, num movimento que revelava as transformações das relações corporais que o Ocidente vivia no

²⁵ Para um exemplo de circularidade cultural, cf. Ginzburg (2006: 11-26). Para uma teorização deste tipo de processo, cf. Elias (2000: 363-448).

²⁶ Schama (1989: 119-162), num estudo para o estudo do século XVIII na França, chama a atenção para eventos e espaços que propiciavam a formação pública do cidadão. Cf., também, Hellman (1999).

século XIX²⁷. Uma gravura do maxixe, feito por Calixto Cordeiro no início do século XX, mostra como a percepção desta dança passava por uma relação erotizada dos corpos.



Ilustração 1 - Maxixe, por Calixto Cordeiro. Esta gravura mostra a percepção erotizada que muitas danças da segunda metade do século XIX e começo do século XX tinham entre o público

Essa gravura é significativa. Ela explicita uma palavra da língua portuguesa: *cangote*. O *cangote* denota uma determinada região da porção lateral do pescoço, logo abaixo das orelhas. É justamente a parte onde, em muitas danças de dois, os dançarinos têm contato. *Cheirar o cangote* é uma expressão muito comum no Brasil, denotativa de um prazer ligado à intimidade do encontro entre corpos. E assim como *groove* e *swing*, o *cangote* exige, para sua apreensão, sobretudo nas suas referências musicais (inúmeras), a percepção de que a música, antes de tudo, é algo do movimento. Mais do que os termos ingleses, contudo, o *cangote* denota a dança de dois, o contato entre os corpos –o *xenhemnhem*, como diz uma canção de Luiz Gonzaga²⁸. Corpos que dançam e que, a sua maneira, se amam.

Essa percepção da relação entre os corpos não passou despercebida pelos críticos da música popular. Pelo contrário, em várias partes do mundo, as críticas aos gêneros da música popular passavam pela manutenção da moral e dos bons costumes. Bailes de maxixe eram criticados, em jornais cariocas, por sua permissividade (Chasteen 2004: 33-50), conquanto salões de dança na Inglaterra eram vigiados pelo poder público como espaços de transgressão da ordem

²⁷ Aqui também a literatura historiográfica e sociológica sobre estas transformações é gigantesca. Cf., como índice, Corbin, Courtine e Vigarelo (2008) e Gay (2002: 85-116).

²⁸ Intitulada “O Cheiro de Carolina”, a canção –composta por Zé Gonzaga e Amorim Roxo e lançada por Luiz Gonzaga em ritmo de xote– tornou-se um clássico na obra de Luiz Gonzaga, sendo regravaada por diversos artistas. A letra faz referência ao fato de todos quererem “cheirar” Carolina durante a dança: “*eu quisera estar por lá/pra dançar contigo o xote/preu também dar um cheirinho/e fungar no teu cangote*”. Para uma audição da gravação de Luiz Gonzaga, cf. <https://www.youtube.com/watch?v=s1PraTcSrso>.

moral (Davis 1991). Ou seja, o desenvolvimento do que chamamos de música popular também está diretamente relacionado a transformações no que pode ser chamado de “economia amorosa pública”, ou ainda, na feliz expressão de Savigliano (1996), “economia política da paixão”: mudanças na expressão pública das relações amorosas, bem como das formas de expressão do corpo. A transformação dessa expressão pública do amor –um novo regime de “intimidade”– se desdobrava em diferentes fatos: em casais dançando de forma considerada imoral ou também na apropriação, por setores médios da população, de formas de expressão sexual consideradas vulgares. Neste último ponto podem ser enquadradas as relações entre a música popular e aquilo considerado de “baixo calão”, relações presentes em muitos gêneros atuais –o funk, a cumbia, o reggaeton– mas também nas primeiras gravações de música popular, na virada do século XIX para o século XX –vide uma cançoneta gravada pela Casa Edison, no Rio de Janeiro da década de 1900, chamada “A Boceta de Rapé”, que contava a história de uma velha que tinha por hábito passar o dedo em sua pequena bolsa (por isso, boceta), para cheirar rapé. Casais dançando de forma insinuante, letras com referências eróticas explícitas: o amor e o sexo estão na base do que chamamos de música popular.

Em outras narrativas, a dança dos casais em salões de baile era criticada não como forma de indecência, mas como uma forma de loucura: “Ragtime é a sincopa transformada em loucura. Quem é contagiado por essa música deve ser tratado como cães com raiva. Se vai ser uma moda passageira, uma forma de arte decadente ou uma doença vinda para ficar, como a lepra, isso só o tempo dirá”, escreveu um observador do *ragtime*, nos EUA, no início do século XX (Burns 2006). Nos anos 30, o doutor A.A. Brill, introdutor na psicanálise nos EUA, sentenciou sobre o *swing*: “O swing representa uma audição ao ‘tom-tom-tom’ primitivo, um som rítmico que agrada aos selvagens e às crianças. Age como um narcótico e faz as pessoas esquecerem a realidade. Elas esquecem a depressão e a perda de seus empregos. É como tomar uma droga” (Burns 2006). Adorno preferiu não ver estas pessoas dançando e se ateve em aspectos mais racionais e menos corporais.

Todos estes índices, apenas sumarizados neste texto, nos convidam a repensar a forma como estudamos a música popular. Mais do que uma escuta racionalizada, em busca do reconhecimento de elementos estruturais, talvez a música popular nos exija a atenção a um outro tipo de escuta, menos racional e mais cinético, mais corporal: para além de um “ouvido pensante”, também um “ouvido dançante”. Talvez só assim as ciências sociais poderão compreender porque, do baião à música eletrônica, do baile de arrocha em Salvador às aparelhagens da música brega em Belém do Pará, das gafieiras cariocas ao *reggaeton* dançado por imigrantes portoriquenhos em Nova York, do *zouk* caribenho às *cumbias villeras* de bairros pobres portenhos, as pessoas insistem em requebrar seus quadris, sozinhas ou em dupla, a despeito de seus infortúnios²⁹.

²⁹ Em outro texto, Oliveira (2014) sugeri como a música popular, exatamente por estar relacionada a estes elementos, corporais e amorosos, aponta para a necessidade de outros conceitos de política. Na verdade, esses dois textos são dois lados (A e B) do mesmo disco, ou melhor, duas partes da mesma dança.

Bibliografia

- Adorno, Theodor. 1975. "O Fetichismo na música e a regressão da audição" En: *Benjamim, Adorno, Horkheimer e Habermas: textos escolhidos*, pp. 173-191. São Paulo: Abril Cultural.
- _____. 1994. "Sobre Música Popular" En: Cohn, Gabriel (ed.). *Theodor W. Adorno: textos selecionados. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. N. 54, pp. 115-146. São Paulo: Atica.
- _____. 1998. "Moda Intemporal – sobre o jazz". En: *Prismas – crítica cultural e sociedade*, pp. 117-30. São Paulo: Ática.
- Alves, Andréa Moraes. 2004. *A Dama e o Cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade*. Rio de Janeiro: FGV.
- Appadurai, Arjun. 2008. "Introdução: Mercadorias e Políticas de Valor" En: Appadurai, Arjun (ed.). *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*, pp. 15-88. Rio de Janeiro: EdUFF.
- Bender, Wolfgang. 1991. *Sweet Mother: modern African music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Berendt, Joachim. 1975. *Jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Billard, François. 1990. *No mundo do jazz*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Bourdieu, Pierre. 2003. "Como se pode ser desportista?" En: *Questões de Sociologia*, pp. 181-204. Lisboa: Fim de Século.
- _____. 2004. "Programa para uma sociologia do esporte" En: *Coisas Ditas*, pp. 207-220. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2008. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP.
- Burns, Ken. 2006. *Jazz*. Documentário. 15 horas. Globo Vídeos.
- Carozzi, Maria Julia (ed.). 2011. *Las Palabras y los Pasos: etnografias de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Chanan, Michael. 1995. *Repeated Takes: a short history of recording and its effects on music*. London: Verso.
- Chasteen, John Charles. 2004. *National Rhythms, African Roots: the deep history of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: The University of New Mexico Press.
- Corbin, Alain; Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello (eds.). 2008. *História do Corpo. Vol. 2: da revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Vozes.
- Davis, Tracy. 1991. "The moral senses of majority: indecency and vigilance in Late Victorian music halls". *Popular Music* 10 (1): 39-52.
- Douglas, Mary e Douglas Isherwood. 2004. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Elias, Norbert. 2000. *The Civilizing Process*. Oxford: Blackwell.
- Faavret-Saada, Jeanne. 1977. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard.
- _____. 2005. "Ser Afetado". *Cadernos de Campo* 13: 155-161.
- Faulkner, Anne Shaw. 1999. "Does Jazz put the sin in Syncopation?" En: Walser, Robert (ed.). *Keeping Time: readings in Jazz History*. Kindle Edition. Oxford: Oxford University Press.

- Feld, Steven. 1990. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ferreira, Pedro Peixoto. 2008. "Transe Maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista". *Horizontes Antropológicos* 14 (29): 198-215.
- Fonseca, Cláudia. 2006. "Classe e Recusa Etnográfica" En: Fonseca, Cláudia e Jurema Brittes (eds.). *Etnografias da Participação*, pp. 13-34. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- Frith, Simon (ed.). 1993. *Music and Copyright*. Edinburgh: The Edinburgh University Press.
- Gay, Peter. 2002. *O Século de Schnitzler: a formação da cultura de classe média 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ginzburg, Carlo. 2006. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Goldman, Márcio. 1994. *Razão e Diferença: afetividade, racionalidade e relativismo no pensamento de Lévy-Bruhl*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Hegel, G. F. 1946. *Sistema de las Artes: arquitectura, escultura, pintura y música*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Helman, Mimi. 1999. "Furniture, sociability and the work of leisure in the Eighteenth Century France". *Eighteenth Century Studies* 32 (4): 415-445.
- Hobsbawn, Eric. 1990. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra.
- Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of Bi-Musicality". *Ethnomusicology* 4 (2): 55-59.
- Horowitz, D. 1993. "The Perils of Commodity Fetishism: Tin Pan Alley's Portrait of the Romantic Marketplace, 1920-1942". *Popular Music and Society* 17 (1): 37-53.
- Hullot-Kentor, Robert. 2004. "Right listening and a new type of human being". En: Huhn, Tom (ed.). *Adorno. The Cambridge Companion*, pp. 181-197. Cambridge: The Cambridge University Press.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Kater, Michael. 2003. *Different Drummers: jazz in culture of Nazi Germany*. New York: Oxford University Press.
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How technology has changed music*. Berkeley: The University of California Press.
- Keil, Charles. 1994. "Motion and Feeling through Music". En: Keil, Charles and Steven Feld. *Music Grooves*, pp. 53-76. Chicago: University of Chicago Press.
- Kuhl, Gustave. 2002. "The musical possibilities of ragtime" En: Koenig, Karl (ed.). *Jazz in Print (1865-1929): an anthology of selected readings in jazz history*, pp. 74-76. Hillsdale: Pendragon Press.
- Lagrou, Else. 2003. "Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio". *Ilha* 5 (2): 93-114.
- Lenarduzzi, Victor. 2012. *Placeres en Movimiento: cuerpo, música y baile en la 'escena electrónica'*. Buenos Aires: Aidos Editores.
- Lévi-Strauss, Claude e Didier Eribon. 2005. *De perto e de longe*. São Paulo: Cosac&Naify.
- Mauss, Marcel. 2005 [1935]. "As técnicas do corpo". En: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*, pp. 399-421. São Paulo: Cosac&Naify.

- Menezes, Flo. 2011. “Adorno e o paradoxo da música radical” En: Adorno, Theodor. *Introdução à Sociologia da Música*, pp. 13-43. São Paulo: Editora da UNESP.
- Menezes Bastos, Rafael José de. 1995. “Esboço de uma Antropologia da Música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”. *Anuário Antropológico* 93: 9-73.
- _____. 1999. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação do Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- _____. 2007. “Les Batutas, 1922: une anthropologie de la nuit parisienne”. *Vibrant* 4 (1). Disponível em <http://www.vibrant.org.br/issues/v4n1/rafael-jose-de-menezes-bastos-les-batutas-1922/> [Consulta em Março 12, 2015]
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Philadelphia University Press.
- Oliveira, Allan de Paula. 2007. “Quando se canta o desafio: contribuições para a análise de desafios cantados”. *Revista de Antropologia* 50 (1): 313-345.
- _____. 2009. “Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja”. Tese de doutorado em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina.
- _____. 2014. “Pump up the Jam: música popular e política” En: Freitas, Arthur; Rosane Kaminski e André Egg. *Arte e Política*, pp. 315-348. São Paulo: Perspectiva.
- Ortner, Sherry. 2011. “Teoria na Antropologia desde os Anos 60”. *Mana* 17 (2): 419-466.
- Piedade, Acacio. 2013. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. *El oído pensante* 1 (1).
- Pujol, Sérgio. 2011. *História del Baile – de la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Robbins, James. 1990. “The Cuban ‘Son’ as form, genre and symbol”. *Latin America Music Review* 11 (2): 182-200.
- Rosenfeld, Kathrin. 2006. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Roy, Maya. 1998. *Musiques Cubaines*. Paris: Cité de la Musique.
- Savigliano, Marta. 1996. *Tango and the political economy of passion*. Boulder: Westview.
- Schama, Simon. 1989. *Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schafer, Murray. 1991. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora da UNESP.
- Scott, Derek. 2008. *Sounds of Metropolis: the nineteenth century popular music revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. Kindle Edition. Oxford: Oxford University Press.
- Teixeira, Rosana da Câmara. 2007. “E a gente ainda nem começou’: idolatria e culto entre os fãs de Raul Seixas”. *Ponto Urbe* 1 (1) <<http://www.n-a-u.org/pontourbe01/Teixeira.html>> [Consulta em Agosto 3, 2013]
- Travassos, Elizabeth. 2000. “Ethics in the sung duels of North-Eastern Brazil: collective memory and contemporary practice”. *British Journal of Ethnomusicology* 9 (1): 61-94.
- Van der Merwe, Peter. 1989. *Origins of Popular Style: the antecedents of twentieth-century popular music*. Oxford: Clarendon Press.
- Wacquant, Loïc. 2002. *Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de

Janeiro: Relume & Dumará.

Waterman, Richard. 1990. *Juju Music: a social history and ethnography of an African Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Zaluar, Alba. 2009. “Pesquisando no Perigo: etnografias voluntárias e não acidentais”. *Mana* 15 (2): 557-584.



Biografia / Biografía / Biography

Allan de Paula Oliveira é antropólogo e professor da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Brasil. Doutor em Antropologia Social (Universidade Federal de Santa Catarina), tem desenvolvido estudos sobre música popular brasileira a partir de uma conexão entre antropologia e história.

Como citar / Cómo citar / How to cite

Oliveira, Allan de Paula. 2015. “O ouvido dançante: a música popular entre swings y cangotes”. *El oído pensante* 3 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: DATA].