revista **opus n.6**
outubro 1999
issn 1517-7017

Brega, Samba, e Trabalho Acústico: Variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia.

Samuel Araujo, UFRJ (*)

RESUMO: Busca-se empreender uma reflexão conceitual sobre o campo da etnomusicologia, tomando-se como ponto de partida dois universos de comunicação sonora não-verbal – brega e samba -- estudados pelo autor. O conceito de trabalho acústico, elaborado a partir de certas formulações do campo da filosofia da linguagem, é assim proposto como instrumento eficaz para a superação de certos impasses e dicotomias recorrentes na pesquisa etnomusicológica

A assimilação pela etnomusicologia de temas comumente associados à chamada, música popular urbana pôs em discussão os fundamentos que norteavam aquela disciplina até então. Aqueles complexos entroncamentos de culturas, surgidos, em muitos casos, do anonimato e nele, em última instância, dissolvidos, causaram ao etnomusicólogo uma perturbadora sensação de fluidez, uma vez impossibilitada sua visão holística das múltiplas relações sociais subjacentes ao fazer música, teoricamente possível na observação das assim chamadas "sociedades simples". Superada a antipatia crônica pelos produtos musicais dessa realidade a cada dia mais abrangente (e também refletindo a emergência da antropologia urbana), procurou-se uma espécie de conciliação teórica entre uma etnomusicologia mais "clássica" e aquela dedicada a estudos urbanos, tomando-se alguns daqueles produtos--não todos--ora como reelaboração de tradições estabelecidas, ora como criação de novas tendências expressivas de comparável significação para seus criadores. Como formulado por Nettl,

> *Longe de virarmos nossas costas a estes resultados das desventuras da poluição, nós deveríamos estar atentos a eles porque constituem o grosso da experiência musical não ocidental, e porque nos fornecem a oportunidade de observarmos, em primeira mão, o produto musical da interação cultural . (Nettl 1983:346)*

Embutido em tal esforço, vinha uma espécie de mensagem de alívio à humanidade supostamente ameaçada por total homogeneização cultural: a progressiva urbanização das populações do globo sob a hegemonia capitalista continuava a produzir diversidade em abundância, o que

parecia afastar os perigos do *musical grey-out* antevisto por Lomax (1968). Convenientemente, no entanto, permaneceu excluída dessa literatura toda a esfera de músicas que, ignorando a boa vontade dos etnomusicólogos, pareciam continuar a comprometer a diversidade; isto é, provavelmente, a parte majoritária da produção/recepção em termos globais hoje.

Com este trabalho, procuramos apresentar uma perspectiva teórica por nós construída em razão de dois estudos de práticas musicais no contexto brasileiro que poderiam ser caracterizadas, em um primeiro momento, como urbanas. As duas primeiras partes consistirão de uma descrição concisa de cada uma dessas práticas e de alguns problemas por elas colocados; já a terceira parte discute o trabalho de elaboração conceitual que passou a ocupar-nos a partir dos estágios conclusivos de nossa tese de mestrado (Araújo 1987). Nela tratávamos de uma questão sui generis dentro do conjunto da música brasileira: todo um setor da produção comercial, a chamada música **brega**, tido pela crítica jornalística como de mau gosto e repleto de clichês, e que, embora responsável pelo crescimento inusitado do mercado do disco no Brasil, permanecia quase que absolutamente ignorado pela literatura acerca da música brasileira. Inúmeras questões emergiram de tal estudo, mas talvez a principal delas consistia em entender por que nossos compêndios limitavam-se a traçar uma linha evolutiva compreendendo uns poucos gêneros e estilos populares, como a modinha, o lundú, o samba ou a bossa-nova, reservando um lugar marginal, se tanto, a outras formas de expressão. O critério de representatividade obviamente não a respondia de modo satisfatório, nem tampouco o de enraizamento na tradição passada, ou o de uma análise musical mais ortodoxa. Talvez suas fontes, formas de utilização e taxonomia, comentadas mais adiante, fossem por demais escorregadias, sem que se pudesse apontar categoricamente o que caracterizaria o gênero ou estilo, ou mesmo se haveria afinal algum gênero ou estilo definível.

Tais questões poderiam parecer inerentes apenas ao tratamento de rótulos do mercado do disco, sem aparente ligação com um grupo social específico--daí ser o **brega** um tema até então negligenciado pelos etnomusicólogos e folcloristas musicais. Todavia, logo ao iniciarmos nosso projeto de tese de doutorado sobre o **samba** na cidade do Rio de Janeiro (Araújo 1992), um dos elos-chave da linha evolutiva a que nos referimos acima e organicamente ligado à população afro-brasileira da cidade, já antecipávamos a interferência dessas questões, uma vez que desde o começo de sua história conhecida podemos detectar a utilização do **samba** como mercadoria pela indústria do entretenimento. Como lidar com tais simultaneidades e principalmente com a interação--muitas vezes tensa--entre a expressão comunitária do samba e seu aspecto comercial nos surgia, portanto, como uma questão teórica de dimensões mais sérias do que poder-se-ia pensar em princípio. Seria, de algum modo, possível a retroalimentação via indústria de valores e aspirações coletivas caros às comunidades que cultivam o **samba** (o chamado **mundo do samba**), ainda que não fosse esse, evidentemente, o objetivo? Como entender e, quem sabe, influir positivamente em tal processo?

BREGA

Em meados dos anos 80, discutiu-se pela primeira vez na chamada grande imprensa o retumbante sucesso comercial de todo um espectro de cantores populares rotulados, segundo as notícias iniciais, como **brega**. Essa súbita ressonância devia-se, em grande medida, à publicidade em torno do disco Brega-chique, chique-brega (1984) do cantor, pianista e compositor Eduardo Dusek. A farta exploração de tal "descoberta" não conseguia, no entanto, explicar uma série de questões. O próprio termo era uma delas. Em nossa recoleção pessoal, ele era aplicado

pejorativamente por setores da classe média do Rio de Janeiro ao universo das empregadas domésticas--i.e., seus gostos, hábitos, pertences--por volta da década de 70; em sentido mais amplo, a tudo aquilo que se procurasse caracterizar como de mau gosto. Mas os dicionários não registravam tal verbete e as muitas definições então colhidas pela imprensa eram as mais díspares, muito embora nelas estivesse quase sempre presente algum elemento depreciativo.

Instado a comentar o assunto, o pivô da polêmica, Eduardo Dusek, apontava alguns dos rebatimentos do "fenômeno": muito além do preconceito contra as empregadas, também seriam **brega** a elitista e anti-democrática política brasileira e o vazio cultural a ela correspondente. Nesta última acepção, segundo ele, o termo também ter-se-ia estabelecido na indústria do disco, como designação genérica de um amplo e estilisticamente diversificado repertório, que, como já apontado acima, responderia pela esmagadora maioria de discos (em número de unidades) vendidos no Brasil como um todo.

É interessante ressaltar que nossa visão subjetiva à época em que tal debate veio à tona era a de que pelo menos aqueles exemplos apontados pela imprensa por nós reconhecidos mais imediatamente nos pareciam "mal-acabados", aborrecendo-nos sua audição; seu sucesso, pensávamos, estaria associado intrinsecamente a massivas execuções em rádios e outros veículos populares e a uma suposta vulnerabilidade do gosto popular, privado de amplo acesso aos bens culturais e do cultivo de manifestações próprias, i.e. "autênticas". Tais impressões, assumidamente superficiais, apresentavam pontos comuns às primeiras descrições da música **brega** pela mídia. Segundo elas, um número expressivo de canções teriam "letras ingenuamente românticas" ou conteúdo "escatológico", "grotesco", ao que se acrescentaria o uso abundante de clichês musicais. A acreditar nessas mesmas fontes, os artistas mais representativos dessa tendência seriam originários dos extratos mais baixos da hierarquia social: trabalhadores rurais, motoristas de caminhão, trabalhadores de baixa renda do setor de serviços, lúmpen-proletariado.

Face ao verdadeiro mosaico de estilos apontados pela imprensa como inclusos na mesma categoria, resolvemos empreender um estudo exploratório de um conjunto de gravações representativas, i.e., segundo o sucesso comercial tornado público durante o período em que o debate irrompeu. Procuramos basicamente atentar para as possíveis articulações de elementos, gêneros e estilos musicais na delineação de um campo musical mais amplo, mas homogêneo o bastante para justificar sua inclusão sob uma categoria geral comum. As fontes musicais identificáveis nos discos mais representativos eram, no entanto, bastante heterogêneas e fluidas. Variavam de ***rancheras*** invocando o estilo dos *mariachi* mexicanos, mas cantadas em português, a **lambadas** de algum modo evocativas do **merengue** dominicano (adaptação popular no norte do país desde pelo menos os anos 70); de uma aparente sub-espécie de **samba** denominada **samba-romântico** a derivações brasileiras do rock britânico e norte-americano dos anos 60 (uso de alguns clichês do chamado "iê-iê-iê"). Tal diversidade era costurada, por assim dizer, por procedimentos musicais a que dificilmente poderíamos atribuir uma origem mais precisa.

As possibilidades abertas por essa pesquisa nos pareceram bastante interessantes, ainda que nos intrigassem. **Brega** aparecia como uma forma de juízo negativo vigente em uma formação social específica, a brasileira. Inviabilizava uma operação taxonômica ou uma análise musical tradicional, pois cada termo era ambíguo, o mesmo podendo dizer-se da maioria dos elementos musicais. Seus limites eram, portanto, impalpáveis, bastando haver uma diferenciação real ou imaginária entre o enunciador e um objeto qualquer para que a designação pudesse ser aplicada (e.g., "Villa-Lobos tinha um gosto **brega",** frase a propósito de certas preferências do ilustre

compositor, entreouvida pelo autor durante um colóquio no Rio de Janeiro). Mas o que nos parecia mais provocante era a perspectiva de tempo que se delineava através do estudo em questão, fundindo sincronicamente **estados** que costumam ser idealizados como **momentos** diacronicamente distintos:

> 1- uma "pré-modernidade" perceptível nas atitudes das elites--que continuam a decrescer em números proporcionais--em relação à crescente pobreza, levando a relações políticas inaceitáveis no mundo dito moderno;
>
> 2- uma "modernidade" alimentada pela continuidade da luta de classes;
>
> 3- uma "pós-modernidade" expressa em aspectos como (a) um senso de identificação intenso com produtos culturais pré-fabricados, (b) a implosão do "local" em vértices de trajetórias globalmente circulantes e (c) a inserção num mercado global de mercadorias rotuladas como "culturais" que são apropriadas, intercambiadas, ou mesmo roubadas, segundo as circunstâncias.

Nos parecia claro, portanto, que a caracterização da chamada **música brega** como urbana implicava o relacionamento intrínseco desta urbanidade ao contexto de um país capitalista dependente. Apesar de ser gerada nos grandes centros urbanos e interagir com diversas tradições locais, isso ocorria (e continua a ocorrer) num momento em que era freqüentemente problemático determinar-se o que é "típico" ou "característico" em quaisquer tradições, devido ao constante influxo de música comercial por elas absorvido. Em suma, impunha-se enfatizar as relações subordinativas entre centro e periferia ao invés de uma dicotomia cultural ou comportamental idealizada pelo observador.

SAMBA

Com uma de suas estrofes mais famosas, o compositor Dorival Caymmi diagnosticou certa vez uma patologia, segundo ele, das mais sérias:

Quem não gosta de samba
Bom sujeito não é
É ruim da cabeça
Ou doente do pé

("Samba da minha terra")

Nos dias de hoje, o profundo envolvimento afetivo de indivíduos de todos os grupos étnicos e classes sociais com o **samba** no Rio de Janeiro pode dar a enganadora impressão ao observador leigo de confirmar a propaganda oficial de que conflitos **não** são uma marca característica da sociedade brasileira. No entanto, uma das muitas coisas que a história do **samba** nos mostra de modo exemplar é justamente a maneira peculiar de administração de conflitos profundos e até hoje latentes no seio daquela mesma sociedade. Basicamente, essa

história tem como marco práticas de música e dança cultivadas em torno da virada do século no âmbito das classes trabalhadoras e do lúmpen-proletariado, com uma população de ascendência predominantemente africana. Reprimido enquanto manifestação voltada essencialmente ao grupo social que o criou, o **samba** encontrou, marcadamente a partir da década de 30, alguns espaços de maior tolerância através do mercado do disco, do rádio--em ambos, como gênero de música popular--e dos desfiles carnavalescos, com a criação das escolas de samba--mantendo estas alguns elementos coreográficos de origem. Principalmente estas últimas foram escolhidas, por assim dizer, pela ditadura do Estado Novo (1937-1945) como protótipos de organizações de massa urbanas que simbolizassem o novo estágio de unidade política, econômica e cultural pretensamente atingido pelo país[1]. Esse impulso ao **samba** como símbolo nacional teria rebatimentos até mesmo a nível internacional, como exemplificado pela trajetória de Carmen Miranda, mas seu principal efeito interno seria o de legitimar as escolas de samba do Rio como "autêntica" expressão de brasilidade.

Resumidamente, o que se seguiu foi a afluência massiva de setores da classe média durante a década de 60, quando, sob a égide de uma nova ditadura (militar, 1964-1985), teve lugar uma investida maciça rumo à internacionalização econômica e cultural da sociedade brasileira. Como alternativa aos Beatles, Rolling Stones e seus discípulos brasileiros, sustenta a cientista política Alison Raphael (1980), aqueles setores (que incluíam parte da esquerda) teriam buscado produto nacional à altura. Daí para a transformação da escola de samba em uma espécie de micro-empresa, bastou que o espírito competitivo das escolas as levasse ao encontro do patronato do chamado jogo-do-bicho. Os chefes desta espécie semi-clandestina de loteria milionária logo viram nas agremiações de samba uma possível fachada legal para seus negócios, e foi na qualidade de presidentes de tais agremiações que chegaram algumas vezes a ser recebidos oficialmente pelas autoridades que teoricamente deveriam combatê-los. Os resultados da mentalidade empresarial dos novos patronos do samba podem ser constatados hoje na hegemonia de valores, padrões visuais e coreográficos derivados do *show business* e na escalada crescente de exploração turística dos desfiles das escolas de samba, onde, numericamente, os sambistas de verdade são hoje minoria. Uma leitora de um prestigioso jornal diário resumiu de modo indireto, mas exemplar, as transformações por que passaram as escolas de samba (e, pode-se dizer, o próprio **samba** como um todo) tal e qual esboçadas pela literatura acadêmica: "Sou admiradora da Mangueira [uma das escolas de samba mais tradicionais] desde a década de 70 quando ela era ainda considerada 'brega' e 'ultrapassada'" [sic] (*Jornal do Brasil*, 26/02/94, p.12). A escola, prosseguia a missivista, teria renegado este ano seu passado de resistência, excluindo a participação efetiva de sua comunidade, aderindo à estética predominante e deixando-se "embriagar por um conceito perigoso chamado marketing (ibidem)".

Ressalta-se acima, portanto, a história reconstruída em grandes traços, uma história de cooptação e, mesmo, usurpação de uma manifestação cultural de um grupo social assaz expressivo demograficamente, mantido à margem das benesses sócio-econômicas da industrialização, à margem até mesmo de suas representações originais. Uma impressão extremamente negativa advinha de tais leituras, mas permanecia, através delas, uma lacuna intrigante: aquela que era considerada pelos cientistas sociais como a peça-chave de todo o universo de articulações entre os cultivadores do **samba** (ou do chamado **mundo do samba**), a música, era apenas descrita superficialmente, em contraste com as discussões elaboradas de seu contexto. Seria irrelevante o seu estudo ou ela teria sido deixado de lado por limitações dos pesquisadores? Uma perspectiva etnomusicológica sobre o fazer **samba** em suas múltiplas facêtas e articulações confirmaria o pessimismo latente nos estudos anteriores? Ou tornaria

possível chegar-se dialeticamente a uma outra postura que contivesse, talvez, um embrião de distanciamento crítico no presente e de reapropriação coletiva da trajetória da manifestação?

Procuramos, então, desenvolver nosso trabalho sob um ângulo simultaneamente sincrônico e diacrônico. Por um lado, examinamos criticamente e cotejamos as fontes bibliográficas e discográficas existentes sobre a história do **samba** no Rio de Janeiro, inventariando concordâncias, discrepâncias e, principalmente, restabelecendo a sincronia observada entre os diversos usos do mesmo enquanto gênero musical. A outra fase do trabalho consistiu numa etnografia musical que buscou, fundamentalmente, trazer à tona o discurso dos compositores e percussionistas de **samba** sobre as diversas transformações ocorridas em seu meio e sobre a situação que ora se delineia. Nossa conclusão foi a de que pelo pelo menos três configurações se apresentavam simultaneamente: 1) uma expressão aglutinadora dos grupos sociais subalternos da cidade, ainda hoje de ascendência predominantemente africana; 2) representação do cotidiano desses grupos direcionada a outros extratos sociais; e 3) mercadoria inicialmente valorizada pelo seu conteúdo exótico e, de maneira complementar, por seu potencial como forjador de uma identidade. Mas para procurar entender as articulações entre esses três aspectos, ou compreender como um sambista ou mesmo uma escola de samba podiam ser tachados de **brega** tanto ao optar pelo despojamento e fidelidade a valores tradicionais quanto por renegálos (o que não nos surpreenderia), um esforço de elaboração conceitual tornava-se necessário.

TRABALHO ACÚSTICO

Como destacamos mais acima, nossa preocupação em caracterizar melhor as articulações e distinções entre os diversos campos que parecem constituir a música brasileira hoje nos levou a buscar alguns marcos teóricos que nos permitissem unir perspectivas sincrônicas e diacrônicas de maneira mutuamente esclarecedora. Isso se devia ao fato, já transparente na pesquisa sobre a música **brega**, de se constatar uma interação ampla e inúmeros pontos de identidade entre práticas mais longevas e aquelas tidas como mais recentes. Tornava-se difícil, assim, caracterizar as primeiras como menos suscetíveis a inovações, contrastando marcadamente com as tendências mais novas. Em que medida, por exemplo, um **samba-romântico** deveria ser considerado um resquício de um estágio anterior da "evolução da música popular" ou, como produto pré-fabricado, um aspecto fundamentalmente novo da mesma? O primeiro passo, pensamos, seria tomar um conceito de tempo que pudesse transcender a visão evolucionista predominante em compêndios de história da música brasileira (mas, é claro, não apenas neles), notadadamente da música popular, sem deixar inteiramente de lado uma compreensão da trajetória de cada um desses gêneros. Conceito com tais características nos surgiu da leitura de Henri Bergson (1910), com sua distinção entre **tempo qualitativo--**estado de consciência em que estágios presentes e passados, bem como projeções de estágios futuros, configuram-se simultânea e interpermeavelmente--e **tempo quantitativo--**operação lógica que distingue aqueles estágios como pontos sucessivos projetados no espaço. O metafísico Bergson já alertava, de maneira surpreendentemente próxima a Marx (ver Adorno 1973), para o perigo de alienação [ou "controle de uma conduta", em seus termos] corrido ao reduzir-se o conceito de tempo exclusivamente a sua definição quantitativa.

Quase cem anos mais tarde, criticando os efeitos mais radicais da rejeição teórica ao tempo quantitativo (no caso, o estruturalismo lévi-straussiano), Pierre Bourdieu afirmava que:

> *O efeito destemporalizador...que a ciência produz quando ela esquece a transformação que ela impõe às práticas inscritas no tempo presente, isto é, destotalizado, simplesmente totalizando-o, nunca é mais pernicioso do que quando exercido sobre práticas [como as musicais, acrescentaríamos nós] definidas pelo fato de que sua estrutura temporal, direção e ritmo são constitutivas de seu significado. (Bourdieu 1977:9)*

Parecia, portanto, justificada a nossa relutância em estudar apenas sincronicamente uma prática musical qualquer, como se a entendêssemos aprioristicamente como imutável, desprovida de uma história. Por outro lado, restava encontrar um caminho de abordagem em que tal história não se limitasse a demonstrar uma "evolução" (e.g., de uma menor a uma maior racionalidade, da gênese à extinção), encontrar um meio de inscrever as possíveis manifestações de uma prática determinada em seu próprio tempo, relacionando-as, sempre que possível, a expressões passadas, presentes e futuras. O que sustentaria, digamos, a divisão da música popular brasileira em dois campos, um legitimado e incluso nas reconstruções históricas, outro simplesmente excluído? Seria este último totalmente isento de relações com o primeiro, daí sua exclusão? (Caso contrário, como descrever e analisar tais relações?) Que critérios eram usados para definir os limites de cada campo? Quem os escolheria e por que?

Pensamos encontrar uma promissora alternativa a impasses como esses na proposta de semiótica marxista de Ferruccio Rossi-Landi (1985). Nela, o autor discute a linguagem como uma categoria específica de trabalho humano, por ele denominado trabalho lingüístico. Estudando criteriosamente a homologia entre a produção de bens materiais e a de bens simbólicos sugerida por Marx (principalmente nos primeiros escritos deste autor), Rossi-Landi argumenta que o uso da linguagem é tão pseudo-natural quanto o de um automóvel ou um sapato, permanecendo eliminado o pensar um trabalho anterior, a não ser quando a linguagem torna-se inoperante, disfuncional. A linguagem, portanto, enquanto trabalho, seria geradora de um valor de uso--referente a seu potencial comunicativo--e de um valor de troca--refletindo a posição de uma em relação às demais unidades de uma língua determinada. Este último, por sua vez, nos permitiria caracterizar um mercado lingüístico compreendendo as relações de subordinação, complementaridade e oposição entre as diversas unidades já mencionadas.

Mesmo estando a par das freqüentes simplificações geradas por apropriações indevidas de contribuições teóricas advindas de campos como a lingüística (ver Feld 1974), próximos, mas nem por isso idênticos, à música, percebíamos no trabalho de Rossi-Landi algo além da consideração exclusiva do domínio da linguagem. Era patente que suas proposições mais gerais teriam necessariamente reflexos, sob os mais variados aspectos, sobre o campo da semiótica como um todo, abrangendo de algum modo a música. Reconhecer o caráter de trabalho "por trás" das diversas práticas musicais, nos parecia, tem sido até hoje e continua sendo, direta ou indiretamente, o objeto de estudo da etnomusicologia, nos permitindo mesmo falar de uma disciplina, acima de seus eventuais paradigmas. Entender essa forma de trabalho, que propusemos denominar **trabalho acústico,** tem implicado em desvelar dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer música, bem como as demais relações subjacentes a esse fazer e as noções de valor que o permeiam, em compreender o uso dos instrumentos de trabalho mais diversos, das unidades mais simples de um determinado código musical aos instrumentos mais propriamente materiais de produção sonora.

Tendo o **trabalho acústico** como objeto, o etnomusicólogo recupera precisamente a noção qualitativa de tempo a que aludimos acima--tentando apresentar integradamente os condicionamentos, meios e intenções que conduzem ao fazer música--e possibilita a superação

de uma visão alienada de seu objeto, i.e., que se esgote em seus dados mais imediatos como a audição e mero cotejo com a experiência particular do ouvinte.

As implicações mais específicas para o nosso caso em questão, o estudo da música popular brasileira, foram significativas. Já havíamos constatado inicialmente que, com algumas exceções recentes, as reconstruções de sua história tem se fixado numa linha evolutiva que exclui a priori determinadas práticas musicais e inclui outras tantas, segundo as preferências ideológicas do autor (quase sempre, pelas correntes nacionalistas pós-1930). Esta ótica, de pretensões pedagógicas, tem obviamente mascarado diversos aspectos relevantes da trajetória das práticas musicais populares, principalmente em setores não hegemônicos no âmbito nacional. O conceito de **trabalho acústico** nos ajuda a questionar de maneira sistemática a aceitação de tal mascaramento como ponto pacífico e a identificar objetos sobre os quais muitas vezes "tropeçamos" sem nos dar conta (o **brega,** por exemplo).

Outro desdobramento do mesmo conceito, tem a ver com a dificuldade de teorização sobre o domínio escorregadio da chamada indústria cultural, muitas vezes alegada para justificar a ausência de maior produção sobre configurações mais recentes da música popular urbana. Sob tal argumento, seria supostamente menos problemático lidar com o **samba**, por ter este uma comunidade relativamente homogênea e visível de produtores (uma espécie de folclore urbano), do que com o **brega**, cujo processo de produção não parece estar intrinsecamente ligado a um grupo social ou comunidade definida. Nossa pesquisa levanta, no entanto, que: a) a comunidade de produtores identificada no caso do **samba** não esgota o universo de sua prática na cidade do Rio de Janeiro, fato este observável, pelo menos, desde o início do século e que tem levado, mesmo antes da penetração do rádio, à interação entre práticas musicais de cunho comunitário e práticas advindas de outros meios; b) há várias indicações da existência de núcleos de indivíduos dedicados ao cultivo de práticas musicais que têm sido sistematicamente assimiladas por setores da indústria cultural--principalmente o disco--caracterizados como **brega.** Assim, em ambos os casos lidaríamos com certas necessidades comunicativas (valor de uso) e um sem número de valorações (valor de troca) segundo o mercado simbólico em que tais produtos do trabalho humano se inserem. Este mercado pode ser tomado como uma comunidade que cultiva uma prática musical determinada, de maneira homóloga à que ela cultiva uma dada língua, mas pode também ser pensado como um mercado mais abrangente, global, em que diversas músicas/línguas se influenciam reciprocamente.

Por último, dentro dos limites desta reflexão, gostaríamos de comentar uma perspectiva complementar--ou, em alguns casos, alternativa--que pode ser oferecida pela etnomusicologia às ciências humanas em um mundo progressivamente urbanizado, através da assimilação de conceitos organicamente interligados como o de **trabalho acústico** e o de **tempo qualitativo**. Tal assimilação nos permite entrever fissuras em discursos que, de outro ângulo, poderiam dar ao observador a impressão de estarem conformados à realidade imediata (ou, dito de outro modo, discursos não reflexivos). No estudo do **samba**, por exemplo, alguns pesquisadores não chegam a perceber estes momentos de "inoperância" da ideologia dominante (para empregar os termos de Rossi-Landi) que trazem à tona uma possibilidade de pensamento mais reflexivo. Uma entre outras manifestações dessas sutis fissuras colhidas por nós entre os agentes do mundo do samba, encontra-se no seguinte depoimento do compositor Nelson Sargento:

> *Hoje, refletindo bem sobre todos esses anos, eu diria o seguinte: eu acho que o samba tornou tudo isso possível: a beleza, as cores, a coreografia. Mas eu*

> *tenho a impressão que essas coisas passaram à frente do samba. O samba está vindo lá atrás. Foi o samba que deu origem a tudo isso. Essas coisas são mais valorizadas hoje. E o samba ainda existe só porque não pode ficar de fora. Se pudesse eles tiravam; essa é a minha impressão. Mas se você olhar para o mundo como ele é hoje, você não teria condições de mostrar uma escola de samba com todas as suas características, sua autenticidade, porque a escola de samba era um divertimento que nasceu dos pobres para divertir os próprios pobres. (Nélson Sargento, citado em Araújo 1992:200-201)*

Apesar do tom evidentemente desgostoso com o status do **samba** nos atuais desfiles carnavalescos, poderia parecer que o compositor, ao começo de sua última frase, se conformava a uma situação incontornável. No entanto, logo fica claro que seu conceito de autenticidade perdida nada tem de conformado ou saudosista; ele não apenas mantém a postura crítica diante das transformações ocorridas no meio do **samba**, como traz à discussão--de um modo muito particular--uma questão central da problemática social no mundo contemporâneo, o papel das representações.

CONCLUSÃO

As configurações mais recentes surgidas na música brasileira, das quais o **brega** e as transformações recentes ocorridas no **samba** são apenas dois entre muitos exemplos significativos, impõem a crítica e a busca de alternativas aos modelos evolucionistas e/ou nacionalista-pedagógicos prevalentes na historiografia musical correspondente. Esta última, cremos, teria muito a beneficiar-se da contribuição de uma etnomusicologia urbana ou, nos termos delineados acima, de uma etnomusicologia do mercado. Em tal quadro, o conceito de trabalho acústico nos parece oferecer ao menos duas proposições fecundas:

1- manter a perspectiva de uma disciplina compromissada e, portanto, atualíssima, na medida em que fustiga a alienação do ser humano em seus próprios produtos, tentando entender estes últimos num recorte temporal integrado (i.e., percepção sincrônica de um passado, um presente e um para-além-do-presente)--a que Gilberto Freyre (1973) chamou bergsonianamente de tempo tríbio.

2- contrapor à paralisação conceitual insinuada com o niilismo, o pós-modernismo, e outras posturas eqüivalentes (ver Carvalho 1992), a necessidade de renovada atenção às técnicas coletivas e relações determinantes da produção de significado.

Longe de pretender com isso perseguir uma "nova" teoria de capacidade explanatória ou explicativa mais abrangente que outras pré-existentes, sustentamos a necessidade de buscarmos desenvolver formas de pensar reflexivamente sobre os dados mais imediatos da realidade circundante como compromisso do pesquisador que vê em sua atividade não apenas o exercício de uma mera "competência profissional", mas, igualmente, de cidadania.

(Trabalho apresentado ao seminário "As Culturas Musicais Urbanas ao Final do Século XX", Fundação Gulbenkian/Universidade Nova de Lisboa, 1994)

Nota

1 Fato que permite, portanto, paralelos com as relações entre o Estado Novo português e os ranchos folclóricos

---

Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Negative Dialectics*. Nova York: Seabury. (1a ed. em alemão, 1966). 1973.

ARAÚJO, Samuel. *Brega: Music and Conflict in Urban Brazil*. Tese de mestrado (M.M.), Universidade de Illinois, 1987.

_____. *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. Dissertação de doutorado (Ph.D.), Universidade de Illinois, 1992

BERGSON, Henri. *Time and free will*. Trad. F. L. Pogson. Londres: George Allen & Unwin. (1a ed. em francês, 1889). 1910.

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Trad. Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press. (1a ed. em francês, 1972), 1977.

CARVALHO, José Jorge de. "O lugar das culturas tradicionais na sociedade moderna". In *Seminário Folclore e Cultura Popular*, INF/Coordenadoria de Estudos e Pesquisas, Rio de Janeiro: IBAC; pp. 23-38, 1992.

FELD, Steven. "Linguistic Models in Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 1974/18:197-217,

FREYRE, Gilberto. *Para além do apenas moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LOMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture*.. Washington: American Association for the Advancement of Science, 1968.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1983.

RAPHAEL, Alison. *Samba and Social Control: Popular Cultural and Racial Democracy in Rio de Janeiro*. Dissertação de doutorado (Ph.D.), Universidade de Columbia, 1980.

ROSSI-LANDI, Ferruccio *Alinguagem como trabalho e mercado: uma teoria da produção e da alienação lingüísticas*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: DIFEL. (1a ed. em italiano, 1968), 1985.

Samuel Araújo, Doutor em Etnomusicologia pela Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, professor de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador do CNPq e da FAPERJ, e membro do conselho diretor do International Council for Traditional Music-ICTM