

PMC 2 – Práticas musicais urbanas contemporâneas

Introdução

Você já percebeu que, hoje em dia, para todo lugar que você vá, você encontra alguém ouvindo ou fazendo música? Tudo bem, atualmente é mais comum ouvir música do que fazer ou ouvir alguém fazendo música. Mas, já houve uma época em que, para se ouvir música, era preciso saber cantar ou tocar um instrumento. Se ninguém em sua casa ou família soubesse cantar ou tocar um instrumento, você poderia passar dias ou semanas sem ouvir uma simples melodia. Nesses casos você dependeria de sua memória para ficar lembrando daquela música que você ouviu na igreja, ou na festa da semana anterior.

Desde o início do século XX, com o advento do rádio e do gramofone, tornou-se possível ouvir música sem ter nenhum músico por perto. Bastava ter um aparelho para ouvir os músicos profissionais que tocavam ao vivo nos programas de rádio, ou um reproduzidor de disco ou fita, para ouvir a gravação que alguém fez ontem ou há dez anos atrás, na sua cidade ou do outro lado do planeta.

Dessa forma, o desenvolvimento tecnológico permitiu que a execução musical independesse do local ou da época em que se executa(ou) a música. Agora, podemos ouvir música em qualquer lugar, a qualquer momento. Basta ligar um rádio, uma televisão, acessar sites na internet, ou plugar o fone no telefone. Mas será que essa facilidade de acesso às músicas teve algo de negativo?

Em nossa cultura urbana ocidental, cuja origem nos remete à burguesia europeia da Idade Média, assim como muitos outros produtos culturais, a música também se tornou um produto mercadológico, comercializável. Há muito tempo nos acostumamos com a ideia de existirem músicos profissionais para compor e executar uma música que nem todos se sentem capazes de fazer. Isto é, em certo momento de nossa história social houve uma separação entre um pequeno grupo de pessoas que acreditou-se possuírem uma habilidade musical e um grande grupo de pessoas que apreciam a música mas acreditam não serem capazes de realizá-las.

Em 1973, John Blacking escreveu um livro fruto de sua pesquisa com a sociedade Venda na África do sul, e já refletia sobre essa diferença de relação com a música:

Se, por exemplo, todos os membros duma sociedade africana são capazes de executar e escutar de maneira inteligente a sua própria música indígena, e se é possível demonstrar que essa música ágrafa, quando se a analisa no seu contexto social e cultural, se baseia em processos intelectuais e musicais, e produz nas pessoas uma gama de efeitos semelhantes aos que se encontra na chamada música 'artística' da Europa, é preciso que perguntemos por que habilidades musicais aparentemente gerais deveriam ser restritas a uns poucos eleitos, nas sociedades vistas como culturalmente mais avançadas. Será que o desenvolvimento cultural representa um avanço real na sensibilidade e habilidade técnica da humanidade, ou será mais um passatempo para

as elites, um instrumento da exploração de classes? Será que, para que uns poucos possam ser vistos como mais ‘musicais’, é preciso que se considere a maioria como ‘anti-musical’? (BLACKING, 1974, p. 4)

Essa crença de que algumas pessoas são mais musicais do que outras, em geral, está relacionada à capacidade de reproduzir um estilo musical que está associado à uma alta cultura, ou de ter passado por um estudo formal, acadêmico (numa escola, conservatório), de música. No caso da cultura ocidental, podemos dar como exemplo a chamada música clássica, o Jazz e, no Brasil, a MPB. Isto é, pessoas que são capazes de tocar uma música de Tom Jobim, ou uma sonata de Mozart, são considerados “músicos”. Vários são os instrumentistas de grupos de samba, por exemplo que, apesar de terem passado grande parte de sua vida fazendo música ou até mesmo vivendo profissionalmente da música, que não se consideram músicos por não terem estudado em um curso formal ou por não tocar um repertório considerado “melhor” ou “mais importante” que os demais.

Todavia, é preciso estar ciente de que numa determinada sociedade não existe uma só prática musical. Existem vários tipos de música acontecendo em espaços diferentes e essa hierarquia entre estilos e repertórios cria uma série de preconceitos em relações a determinadas práticas musicais, preconceito esse que às vezes não está relacionado exatamente à música em si, mas ao grupo que a produz. Ou seja, se eu tenho preconceito em relação à determinado grupo social existe uma forte tendência que esse preconceito seja transferido à sua prática musical, mesmo que eu apreciasse uma música que fosse semelhante mas produzida pelo grupo sociocultural que eu esteja inserido.

Um exemplo simples é a chamada “música brega” ou o atual “brega pop”, com artistas como a banda Calypso. Por estar relacionada com uma classe social de baixo poder aquisitivo, esse gênero musical acaba sendo considerado por muitos como uma música de menor valor social. Todavia, alguns cantores da antiga música brega, tais como Odair José e Sidney Magal, por conta do distanciamento temporal, acabam alcançando um status diferenciado, e sendo considerados “cult”.

Outros exemplos que podemos levar em consideração seria o trio de forró “pé-de-serra” e o forró elétrico, ou a música sertaneja e a música caipira. Indo mais longe no tempo, basta lembrar que, por conta de suas letras de duplo sentido e das danças sensuais, o maxixe e o lundu do século XIX, foram alvo de preconceito semelhante à banda “É o Tchan”¹.

Portanto, o objetivo dessa disciplina “Práticas Musicais da Cultura 4” é propor uma reflexão sobre as diferentes práticas musicais presentes em nosso dia a dia, vivenciando pessoalmente as várias práticas musicais que existem em sua cidade e, nesse processo, aprender a aceitar a diferença e as formas diferentes de ver e viver o mundo.

Para que alcancemos esse objetivo, alguns conceitos-chave são muito importantes. Vamos tentar entendê-los.

1 Em sua resenha do livro de Mônica Leme, Luís Coelho faz a seguinte análise: “Indo na contracorrente de avaliações preconceituosas e, por assim dizer, “mercado-fóbicas”, Mônica Leme logra indicar, com fundamento, alguns importantes nexos sociais e simbólicos da música do É o Tchan, inserindo-a simultaneamente numa “vertente maliciosa” da música popular brasileira – cujas origens remontam, pelo menos, ao lundu do século XVIII – e numa lógica contemporânea do mercado fonográfico globalizado, revelando algumas amarras, atualizadas aqui na música do É o Tchan, do local e do global.” (COELHO, 2005).

Etnocentrismo

De acordo com Everardo Rocha,

Etnocentrismo é uma visão do mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos através dos nossos valores, nossos modelos, nossas definições do que é a existência. No plano intelectual, pode ser visto como a dificuldade de pensarmos a diferença; no plano afetivo, como sentimentos de estranheza, medo, hostilidade, etc. (ROCHA, 1984, p. 5)

Desde que nascemos nós participamos de nossa cultura e somos bombardeados de informações sobre o que é certo ou errado. Seja em relação ao comportamento, à forma de se vestir ou até mesmo a alimentação. Por exemplo, nós temos os cachorros como animais de estimação e muitas pessoas os consideram um membro da família. Todavia, na China é comum comer cachorro. Logo, o tipo de comida que comemos é, em grande parte, uma escolha cultural. Uma atitude etnocêntrica, portanto, seria acreditar que comer cachorro (ou qualquer outro animal ou inseto) é uma coisa primitiva, errada. Se assim fosse, os indianos poderiam achar que somos uma cultura inferior, pois comemos carne de vaca, que é um animal sagrado para eles.

Relativismo cultural

Hoje em dia é muito comum as pessoas falarem “tudo é relativo”, mas não têm exata noção do significado dessa frase. De acordo com Kaplan e Manners, “o relativismo como tese ideológica sustenta que cada cultura é uma configuração única com seu próprio sabor especial, seu estilo e espíritos próprios” (2000, p. 19). Uma atitude relativista seria, portanto, contrária ao etnocentrismo. Seria reconhecer que as pessoas escolhem formas diferentes de vivenciar o mundo, e leva em consideração as razões pelas quais as pessoas tomam determinadas atitudes.

Como Montaigne já havia identificado há muito tempo atrás, todo homem chama de “barbarismo qualquer prática que não seja a sua... porque não temos outro critério racional que não o exemplo e a ideia das opiniões e costumes do país em que vivemos” (MONTAIGNE *apud* GERTZ, 2001, p. 49). Porém, como nos lembra Marconi e Presotto, “a relatividade cultural ensina que uma cultura deve ser compreendida e avaliada dentro dos seus próprios moldes e padrões, mesmo que estes pareçam estranhos e exóticos.” (1998, p. 38)

Reconhecer e identificar uma diversidade de práticas musicais também requer a aceitação de que há diferentes formas de se qualificar o que é um bom exemplo dentro daquele estilo. Digamos que, se não fazemos parte do movimento Hip Hop, avaliar a qualidade de um Rap a partir do que achamos que seja bom ou ruim em uma música é o que chamamos de Etnocentrismo. Os músicos e cantores de Rap possuem critérios próprios para classificar e perceber quando um Rap é feito por um cantor experiente ou se foi feito por um iniciante.

Pesquisa de campo

A pesquisa de campo ou trabalho de campo é o momento no qual o pesquisador sai de seu ambiente de costume, e vai de encontro ao seu objeto de estudo para estudá-lo em seu *habitat* natural.

No início da antropologia, quando seu objeto de estudo eram as sociedades não ocidentais, a pesquisa de campo ocorria quando o pesquisador viajava até uma comunidade distante e exótica para observar as pessoas. Com o surgimento da antropologia urbana e o interesse em nossa própria cultura, os pesquisadores não precisam mais fazer longas viagens para encontrar seu objeto de estudo. Basta agora ir até o parque observar as relações entre crianças e adultos, ir a um concerto de uma banda de rock para observar o comportamento de jovens, ou ir para uma escola observar como se desenvolvem as culturas escolares.

Dessa forma, fala-se em pesquisa de campo para diferenciá-la das atividades realizadas dentro de um laboratório. É a diferença, digamos, de ir numa apresentação de samba, e observar a música, a dança (pesquisa de campo), ou ficar em casa e ler sobre o samba num livro e assistir vídeos na internet (pesquisa de laboratório).

Etnografia

A etnografia é um método de coleta de dados, e deve ser entendida como a descrição de um grupo cultural qualquer com intenção de compreender sua maneira de viver do ponto de vista dos nativos da cultura em estudo. Um grupo cultural pode ser desde um os habitantes de um determinado país, ou os frequentadores de um determinado bar. Tudo depende do quanto você pretende generalizar ou ser mais específico. No nosso caso, solicito que vocês escolham grupos pequenos e bastante específicos, envolvendo tanto um grupo musical quanto o local de sua apresentação.

De acordo com o dicionário Houaiss, descrever significa: 1) representar (alguém, algo ou a si mesmo), por escrito ou oralmente, no seu todo ou em detalhes; 2) fazer um relato circunstanciado de; contar em detalhes; narrar. Ou ainda, a enumeração das características próprias dos seres, coisas, cenários, ambientes, costumes, impressões etc. Dessa forma, a visão, o tato, a audição, o olfato e o paladar constituem a base da descrição.

Mas toda descrição é baseada na vivência do próprio pesquisador, e o seu olhar é influenciado por sua forma de ver o mundo. Por isso é muito importante, além da observação e da descrição, o processo de conversar, entrevistar as pessoas que fazem a música e as pessoas que ouvem e apreciam aquele gênero musical, pois somente elas serão capazes de dizer o que é importante ou não. Às vezes o que julgamos ser importante numa situação etnográfica foi um simples acaso que nada significa para aquelas pessoas.

Para deixar mais claro o processo de interpretação dos comportamentos sociais, vou transcrever um grande trecho de Clifford Geertz.

O que o define [o empreendimento etnográfico] é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa”, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle. A discussão de Ryle sobre “descrição densa” aparece em dois recentes ensaios de sua autoria (ora reimpressos no segundo volume de seus *Collected Papers*) e dirigida ao tema genérico sobre o que, como ele diz, o “Lê penseur” está fazendo: “Pensando e Refletindo” e “O Pensar dos Pensamentos”. Vamos considerar, diz ele, dois garotos piscando rapidamente o olho direito. Num deles, esse é um tique involuntário; no outro, é uma piscadela conspiratória a um amigo. Como movimentos, os dois são idênticos; observando os dois sozinhos, como se fosse uma câmara, numa observação “fenomenalista”, ninguém poderia dizer qual delas seria um tique nervoso ou uma piscadela ou, na verdade, se ambas eram piscadelas ou tiques nervosos. No entanto, embora não retratável, a diferença entre um tique nervoso e uma piscadela é grande, como bem sabe aquele que teve a infelicidade de ver o primeiro tomado pela segunda. O piscador está se comunicando e, de fato, comunicando de uma forma precisa e especial: (1) deliberadamente, (2) a alguém em particular, (3) transmitindo uma mensagem particular, (4) de acordo com um código socialmente estabelecido e (5) sem o conhecimento dos demais companheiros. Conforme salienta Ryle, o piscador executou duas ações – contrair a pálpebra e piscar – enquanto o que tem um tique nervoso apenas executou uma – contraiu a pálpebra. Contrair as pálpebras de propósito, quando existe um código público no qual agir assim significa um sinal conspiratório, é piscar. É tudo que há a respeito: uma partícula de comportamento, um sinal de cultura e – *voilà* – um gesto. Todavia, isso é apenas o princípio. Suponhamos, continua ele, que haja um terceiro garoto que, “para divertir maliciosamente seus companheiros”, imita o piscar do primeiro garoto de uma forma propositada, grosseira, óbvia, etc. Naturalmente, ele o faz da mesma maneira que o segundo garoto piscou e com o tique nervoso do primeiro: contraindo sua pálpebra direita. Ocorre, porém, que esse garoto não está piscando nem tem um tique nervoso, ele está imitando alguém que, na sua opinião, tenta piscar. Aqui também existe um código socialmente estabelecido (ele irá “piscar” laboriosamente, superobviamente, talvez fazendo uma careta – os artifícios habituais do mímico), e o mesmo ocorre com a mensagem. Só que agora não se trata de uma conspiração, mas de ridicularizar. Se os outros pensarem que ele está realmente piscando, todo o seu propósito vai por água abaixo, embora com resultados um tanto diferentes do que se eles pensassem que ele tinha um tique nervoso. Pode ir-se mais além: em dúvida sobre sua capacidade de mímica, o imitador pode praticar em casa, diante de um espelho, e nesse caso ele não está com um tique nervoso, nem piscando ou imitando — ele está ensaiando. Entretanto, para a câmara, um behaviorista radical ou um crente em sentenças protocolares, o que ficaria registrado é que ele está contraindo rapidamente sua pálpebra direita, como os dois outros. As complexidades são possíveis, se não praticamente infundáveis, pelo menos do ponto de vista da lógica. O piscador original poderia, por exemplo, estar apenas fingindo, para levar outros a pensarem que havia uma conspiração, quando de fato nada havia, e nesse caso nossas descrições do que o imitador está imitando e o ensaiador ensaiando mudam completamente. O caso é que, entre o que Ryle chama de “descrição superficial” do que o ensaiador (imitador, piscador, aquele que tem o tique nervoso...) está fazendo (“contraindo rapidamente sua pálpebra direita”) e a “descrição densa” do que ele

está fazendo (“praticando a farsa de um amigo imitando uma piscadela para levar um inocente a pensar que existe uma conspiração em andamento”) está o objeto da etnografia: uma hierarquia estratificada de estruturas significantes em termos das quais os tiques nervosos, as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações, os ensaios das imitações são produzidos, percebidos e interpretados, e sem as quais eles de fato não existiriam (nem mesmo as formas zero de tiques nervosos as quais, como categoria cultural, são tanto não-piscadelas como as piscadelas são não-tiques), não importa o que alguém fizesse ou não com sua própria pálpebra. (GEERTZ, 2008, p. 4-5)

Na hora de escrever suas impressões sobre a pesquisa de campo, lembre de levar em consideração o conhecimento próprio daquele gênero, e tente se concentrar nas características musicais além das características extramusicais.

Boa sorte em sua empreitada.

Referências Bibliográficas

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1974.

COELHO, Luís Fernando Hering. Que Tchan é Esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. *Revista de Antropologia.*, São Paulo, v. 48, n. 1, June 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012005000100011&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 16 Out. 2013.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KAPLAN, David; MANNERS, Robert, A. *Teoria da cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zelia Maria. *Antropologia: uma introdução*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 1998.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, no 39, p.167-189, 2000.

ROCHA, Everardo P. *O que é etnocentrismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.