



## **A Canção como Antropologia**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

*Allan de Paula Oliveira*

*Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)*

*allan74oliveira@gmail.com*

**Resumo:** Este texto apresenta a proposta de uma reflexão sobre o papel da canção enquanto articulador entre unidade e diferença - por isso, o título. Tomando como exemplo o surgimento do samba-canção e do tango-canção, bem como da forma como gêneros da música caipira foram incorporados, na forma de canções, ao universo da fonografia, o texto procura convidar o leitor a observar como “canção” significou a redução de aspectos coreográficos envolvidos em manifestações tradicionais, em prol de um formato único, que pressuponha uma unidade.

**Palavras-Chave:** Canção. Diferenças. Modernidade.

### **The Song as Anthropology**

**Abstract:** This text presents a proposal of a study about the weight of the song as a means that articulates unity and difference - because of this, the title. From the example of the birth of the *samba-canção* and of the *tango-canção*, and of the way as musical genres of *musica caipira* were englobed, in the songs format, to phonography, the texto aims to invite the reader to observe as the “song” meant the reduction of coreographic aspects in traditional musics, and aimed a unique format, that means a unity.

**Keywords:** Song. Differences. Modernity.

## **Introdução**

Em sua narrativa sobre a história da música nos últimos 250 anos, Tim Blanning (2012) chama a atenção do leitor para a onipresença da música na vida moderna. Exatamente por esta razão, o título de seu livro é o “Triunfo da Música”: o que se observa nestes dois séculos e meio é o alargamento e a expansão cotidiana da experiência musical, em um nível inaudito. Blanning dá a sua narrativa o índice de uma redenção. O leitor sai de seu livro com um certo “otimismo” em relação à forma como a modernidade - entendida como o estilo de vida no Ocidente nos últimos 250 anos - expandiu a experiência da música. Outros autores, alguns já transformados em clássicos da literatura sobre música e sociedade (SCHAEFFER, 1994; ATTALI, 2009) também desenvolveram tal tema, observando-o, contudo, de forma mais crítica e apontando aspectos negativos desta expansão cotidiana da música. Música ambiente, vinhetas em aparelhos telefônicos, propagandas, caixas de som em porta-malas de



veículos: experiências que se tornaram opressoras. De certa forma, é tal opressão que fornece o pano de fundo para a expressão adorniana de “Regressão da Audição”.

Independente do valor dado a esta expansão cotidiana da experiência musical, minha proposta neste pequeno texto é chamar a atenção para uma forma específica deste espraiamento, uma forma musical tão cotidiana, prosaica, que se tornou a base do que chamamos de “música popular” no século XX: a canção.

O escritor britânico Nick Horby, em uma obra autobiográfica intitulada “31 Songs” explora bem esse fato: como muito da memória individual no século XX está atrelada a canções. O mesmo se pode dizer da memória coletiva de um determinado grupo social ou geração. É o que transparece, por exemplo, no livro do jornalista norteamericano Mark Kulansky (2013), sobre “Dancing in the Street”, canção produzida no cenário da *soul music* em 1964 e que se tornou, junto com outras, o índice de um fenômeno importante da música popular nos EUA dos anos 60: a confluência de universos musicais até então mantidos em paralelo - o soul, o folk e o rock. Enfim, se a evocação da memória no século XIX tinha fortes apelos visuais, onde deslocamentos espaciais apareciam como tópicos destacadas nos textos (PRATT, 2005), o século XX vai introduzir o elemento sonoro nestas evocações. E, neste sentido, a forma “canção” tem um papel de destaque<sup>1</sup>.

Não cabe aqui, pelos limites deste texto, uma definição de canção, embora uma definição talvez não seja possível. Vaz (2000) define-a como “campo sistêmico” que articula diversos domínios: letra e música, a voz, certos padrões de referencialidade. Seu texto, bastante devedor de uma abordagem semiótica, nos convida a lembrar que as canções são cantadas, ou seja, devem muito de seu estatuto ao fato de serem emitidas por alguém. A mesma ideia, também relacionada a leituras semióticas, aparece como central na abordagem, bastante influente no Brasil, de Luiz Tatit (1996). Menos devedores das ideias de Charles Peirce, mas muito atentos também à fato da canção ter na voz cantada um ponto central de sua prática, outros autores apontam na “performance” como categoria central de compreensão de significados da canção - vide a coletânea organizada por Cláudia Neiva de Mattos e outros autores (MATTOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2001). Há autores que discutem o peso das letras - em geral um domínio que ganha destaque nas análises das canções, em detrimento da música (FRITH, 1989). Rafael José de Menezes Bastos, por sua vez, tenta recuperar tanto o aspecto melódico (MENEZES BASTOS, 1999) quanto o dos arranjos (MENEZES BASTOS, 2013) na produção de significados das canções. O mesmo, em grande medida, propõe Philipp Tagg em texto onde propõe uma forma de análise da música popular (TAGG, 1982). Todos



estes trabalhos operam menos por definições do que por delimitações da canção e é muito mais produtivo vê-los como complementares do que como excludentes.

O que me interessa aqui, contudo, é uma outra dimensão da canção que, na falta de um termo melhor, chamarei de “antropológica”. Por ela, refiro-me ao fato de a forma canção articular, em uma unidade específica (em termos de forma e dimensão), diferentes tradições musicais. Em suma, ao fato da canção articular unidade e diferença, operando, em grande medida, uma **redução** desta última. Não é coincidência que o início do referido espraiamento da forma canção em um nível mundial tenha ocorrido de forma contemporânea ao desenvolvimento da antropologia: ambas são produto de um momento da história moderna onde o Ocidente toma consciência de si mesmo e cria mecanismos de produção, cristalização e redução das diferenças. O que este texto, de forma muito introdutória, pretende sugerir é que a forma canção é um destes mecanismos<sup>2</sup>.

### **A canção como forma moderna**

O uso da canção como forma de expressão musical tem no final do século XIX e começos do século XX um momento importante. Neste período a canção atrelou-se aos diversos gêneros de música popular que estavam se cristalizando enquanto gêneros discursivos. “Cristalizar-se enquanto gênero discursivo” significa adquirir uma certa estabilidade, reconhecida socialmente, em termos de estrutura, forma e conteúdo. Esta é a definição de “gêneros do discurso” dada por Bahktin (2003). O que a segunda metade do século XIX e as três primeiras décadas do século XX assistiriam foi este processo de cristalização de diversos gêneros da música popular: bolero, maxixe, danzón, tango, samba, son, jazz, blues, dentre outros. É importante frisar que esta cristalização nunca é um processo encerrado, o que dá a estes gêneros, internamente, uma dinâmica interna marcada por conflitos por definição. “O que é um samba?” nunca foi um consenso. Tampouco, um tango. No entanto, por volta de 1920 tanto o termo “samba” quanto o termo “tango” delimitavam uma prática musical reconhecível. Eram termos em torno dos quais a comunicação era possível. Esta possibilidade de uso na comunicação é central na compreensão do que Bahktin entende por “estabilidade” do gênero discursivo.

O caso do samba pode nos oferecer um paradigma. Cristalizado a partir de uma série de processos sociais e musicais que foram intensificados no último quartel do século XIX - processo de migração de população pobre (majoritariamente negra) liberada pela desarticulação do sistema escravista, adensamento urbano e desenvolvimento do espaço do lazer na esfera pública no Rio de Janeiro, crescimento do carnaval como festa popular urbana,



dentre outros - o samba torna-se “estável”, reconhecível de forma mais ampla, na década de 1910. Um mito das origens insiste em tomar 1917 como uma data de referência, a partir do uso do termo para denotar uma gravação musical. Não interessa o “primeiro samba gravado”, mas sim apontar a década de 1910 como o período onde o termo passa a servir como indicador de um gênero musical, um rótulo, um termo de referência para a audição e o debate público sobre a música<sup>3</sup>.

A década de 1920, contudo, traria uma novidade. Aos poucos, ao termo samba foi sendo atrelada a forma “canção”. “Samba-canção” indicava uma outra variedade do samba e, com o tempo, foi se cristalizando, tornando-se reconhecível a uma comunidade mais amplas de ouvintes e músicos. O mito de origem, neste caso, recai sobre “Ai, Iô Iô”, na gravação de Araci Cortes, em 1929. Assim como o primeiro samba gravado, a primazia de gravação do samba-canção não é a questão central aqui. Interessa observar que, ao longo da década de 1920, acompanhando sobretudo o crescimento do carnaval, o termo “canção” foi atrelado ao samba. As décadas de 30 e 40 são, geralmente, vistas como o “auge” do samba-canção e muitos dos grandes nomes da história do samba - Noel, Assis Valente, Dorival Caymmi, Ary Barroso, Custódio Mesquita, dentre outros - transitaram em torno dessa variante. Vale observar, inclusive, que “Chega de Saudade”, a mítica canção tomada como o surgimento da Bossa Nova, em 1959, era um samba-canção. O que caracterizava esta variante? A resposta a esta pergunta exige uma postura relacional. Caracterizava em relação a quê?

A referência era o samba voltado para o carnaval, de andamento mais rápido e, até a década de 20, preso a formas comunitárias de produção, o que significava a ausência de uma “função autor” marcada. Muitos versos eram improvisados em torno de estrofes fixas, sem que uma autoria fosse estabelecida. Sandroni (2001) aponta como a gravação de “Pelo Telefone”, em 1917, envolveu a fixação de versos e o estabelecimento de uma autoria - e de como isto gerou protestos em ambientes marcados por um forte ethos de comunidade, como as casas de mãe de santo onde muitos dos primeiros sambas carnavalescos foram produzidos. Ao indexar “canção” ao termo samba, a referência, em termos de estabelecimento de diferença, era este samba carnavalesco, mais acelerado, improvisado e coletivo.

Neste sentido, o samba-canção se caracterizava por seu andamento mais lento, seus versos fixos, sua autoria determinada. Ademais, usava de forma mais intensa a temática amorosa, o que permitia interseções com outros gêneros musicais, tais como o bolero e o tango. Não era um samba para o carnaval. E, de fato, por volta de 1932 - momento chave na história da música popular no Brasil, à medida que foi o ano em que o Estado permitiu o uso da música na propaganda comercial, o que modificou o universo da produção musical - era



corrente a ideia de que o “samba-canção” era o “samba de meio de ano”, oposto ao samba do carnaval (e ao outro gênero musical que, naquele período, anos 20, se tornara referência na festa, a marchinha).

Gostaria de isolar, neste ponto, dois aspectos: a entrada da temática amorosa e o aspecto mais lento do samba-canção. Ambos correspondiam a movimentos mais amplos da música popular, que ocorriam em diversos locais, de forma concomitante. No caso da temática amorosa, tal movimento escapa aos limites deste texto, mas é útil relacioná-las com as transformações da expressão pública das relações amorosas no Ocidente, processo que nos remete à passagem do século XVIII para o XIX (ILLOUZ, 2007). Tais transformações estão no cerne da popularidade da modinha no Brasil e em Portugal do século XIX, na popularização do bolero e da habanera em todo o mundo atlântico e, inclusive, na cristalização de canções românticas no universo da música considerada clássica - tais como os *lieder* de compositores como Schubert e Schumann, populares em capitais européias do século XIX<sup>4</sup>. A canção, neste sentido, aparece como uma forma ideal para a expressão do amor (e, por consequência, da “dor-de-cotovelo”).

O segundo aspecto é o interesse maior desse texto. Refiro-me ao fato de o “samba-canção” ser mais lento e, por isso, não voltado para a festa do carnaval. Ou seja, **um samba não dançante**. Esse é um ponto que ainda me parece pouco apontado nas delimitações do universo cancionero: o índice de que “canção não se dança”. E tal ponto ganha relevância quando observamos que a cristalização dos gêneros de música popular está diretamente relacionada à dança. Tango, bolero, habanera, danzón, maxixe, son, jazz, cumbia: todos estes gêneros, cristalizados entre 1860 e 1930, eram dançados e de forma específica, como dança de par. O samba, por sua vez, não era dançado em pares, mas coletivamente, no carnaval. Talvez seja mais preciso confrontar o samba-canção com o maxixe, esse sim uma dança de pares<sup>5</sup>. Em suma, o universo da música popular, no final do século XIX e começo do século XX, era um universo de dança, e a sugestão que faço aqui é que **“canção” significou a supressão da dança ou da centralidade do elemento coreográfico**<sup>6</sup>.

O mesmo ocorreu com o tango e o surgimento de “tango-canção”, também na década de 1910<sup>7</sup>. No caso do tango e do tango-canção ocorreu um processo de descentramento da coreografia em prol da expressão lírica, com a valorização do texto das canções, e em favor de determinados arranjos instrumentais, tais como as orquestras de bandoneons (popularizadas a partir da década de 1930). Assim como o samba-canção, o tango-canção é antes de tudo algo para ser ouvido e não bailado. É claro que este descentramento da dança teve suas particularidades para cada gênero, ocorrendo em maior ou menor grau de acordo



com o contexto. Porém, o que os exemplos do samba e do tango nos oferecem como índices - ou seja, pequenos aspectos que podem desvelar processo mais amplos - é esta oposição entre “dança” e “canção”. “Canção” aqui aparece como o codificador para uma forma específica de escuta, centrada numa fruição não-coreográfica.

Tanto o samba quanto o tango são dois exemplos relacionados à desenvolvimentos urbanos. No entanto, a forma “canção” também foi usada para capturar, ou formatar, práticas musicais que, no começo do século XX, eram vistas como folclóricas ou primitivas. Foi o caso da música caipira, registrada em disco a partir de 1929 (ALONSO, 2015). Variedades tradicionais como o catira, o cururu, o cateretê foram sendo gravadas de forma que seus aspectos coreográficos fossem sendo escamoteados. O caso do cururu, que combinava dança e desafios cantados, é paradigmático: se descrições do cururu no final do século XIX enfatizavam seu aspecto coreográfico, uma descrição produzida em 1946 pelo folclorista João Chiarini referia-se à dança como “algo do passado”. E com o sucesso massivo, em 1951, de “O Menino da Porteira”, cururu-canção gravado pela dupla Luizinho e Limeira, o cururu é reduzido a uma forma de acompanhamento rítmico de canções na música sertaneja (OLIVEIRA, 2004).

Este último exemplo nos convida a pensar em como a forma “canção” aparece como uma formatação moderna daquilo que era visto como folclórico ou exótico. A canção, nesse sentido, opera como uma possibilidade de condensar (e, conseqüentemente, reduzir) diferenças em um formato comum. Estudos sobre *world music* têm chamado a atenção para este ponto: como este “gênero musical” - cristalizado a partir da década de 80 - opera pelo uso de elementos específicos (sobretudo timbres e ritmos) no formato canção (FELD, 2000; STOKES, 2012). É neste sentido que estou referindo à “canção como antropologia”: uma articulação das diferenças em uma ideia de unidade, em uma narrativa que pressuponha o comum. Em 1955, Lévi-Strauss, de forma melancólica, lembrava em “Tristes Trópicos” que o relato dos antropólogos era “o começo do fim” das sociedades estudadas por eles. É verdade que o relato era uma tentativa de “salvaguardar” as diferenças - vale lembrar o peso que a ideia de “inventário” teve em escritos lévi-straussianos - mas também era verdade que ele operava dentro dos limites impostos pela modernidade: a diferença era reduzida à experiência de uma narrativa. A canção, de certa forma, faz o mesmo: o aspecto coreográfico ou mesmo aspectos comunitários são reduzidos a uma forma que caiba em um disco, em um CD, em um arquivo de pendrive.

## Referências



- ALONSO, Gustavo. *Os Cowboys do Asfalto* - música sertaneja e modernização brasileira. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.
- ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota, 2009.
- AZEVEDO, Ricardo. *O Abençoado & Danado do Samba: um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- BAHKTIN, Mikail. “Gêneros do discurso” In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música: a ascensão dos compositores, dos músicos e sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DARTON, Robert. “Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica” In: *O Grande Massacre dos Gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 277-328.
- DEL PRIORE, Oscar. *El Tango: de Villoldo a Piazzolla y después*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- FRITH, Simon. “Why do songs have words” In: *Contemporary Music Review*, v. 5, 1989, p. 77-96.
- FELD, Steven. “A Sweet Lullaby for World Music” In: *Public Culture*, v. 12, n. 1, 2000, p. 145-171.
- HORBY, Nick. *31 Canções*. São Paulo: Saraiva, 2005.
- ILLOUZ, Eva. *Intimidades Congeladas: as emoções no capitalismo*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “O Campo da Antropologia” In: *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- MATTOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra Cantada: Ensaio sobre poesia, música e voz*.
- MENEZES BASTOS, Rafael José. “The ‘origin of samba’ as the invention of Brazil (why do songs have music?)” In: *British Journal of Ethnomusicology*, v. 8, 1999, p. 67-96.
- MENEZES BASTOS, Rafael José. “Conflito, Resignação e Irrisão na Música Popular Brasileira - um estudo antropológico sobre a *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa. Por que as canções têm arranjos?” In: *Ilha*, v. 15, n. 2, Florianópolis, 2013, p. 211-249.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *O Tronco da Roseira: por uma antropologia da viola*. 187 f. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Florianópolis. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina. 2004.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. “Pump up the Jam: música popular e política” In: FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosande e EGG, André (orgs.). *Arte e Política: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 315-348.
- PRATT, Mary Louise. *Olhos do Império: relatos de viagens e transculturação*. Bauru: EDUSC, 2005.
- SANDRONI, Carlos. *O Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SCHAFER, Murray. *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books, 1994.
- STOKES, Martin. “Globalization and the Politics of World Music” In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor and MIDDLETON, Richard (eds.). *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. London: Taylor & Francis, 2012. Kindle Edition.
- TAGG, Philipp. “Analysing Popular Music - theory, method and practice” In: *Popular Music*, n. 2, 1982, p. 37-65.

TAGG, Philipp. “Pra que serve um musema? Antidepressivos e gestão musical da angústia” In: ULHOA, Martha Tupinambá e OCHOA, Ana Maria (orgs.). *Música Popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

VAZ, Gil Nuno. “O Campo Sistêmico da Canção” In: *Opus*, n. 7, Curitiba, 2000. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/opus/opus7/gilmain.htm>>. Acesso em 22/03/2016

## Notas

<sup>1</sup> É evidente que este parágrafo - e boa parte do texto, diga-se - incorre no perigo de um alto grau de etnocentrismo, haja vista que aqui estou produzindo uma hipérbole do espaço da música naquilo que se chama de “Ocidente”. A própria referência ao livro de Tim Blanning, no primeiro parágrafo, corrobora isto: pode-se perguntar “triunfo da música, onde?”. É preciso aqui levar em conta o quê os antropólogos vêm nos chamando a atenção ao longo do século XX: isto que se chama de “Ocidente” não é tão extenso quanto se pensa (e, se dermos crédito a nomes como Marshall Sahlins ou Bruno Latour, nem tão poderoso...).

Tenho ciência deste perigo de etnocentrismo. Todavia, trata-se aqui de um recurso compreensivo: é preciso jogar com ele quando se trata de termos como “modernidade” ou “Ocidente”. Uma das possibilidades deste texto, como se verá, é exatamente “diluir” estes termos e explicitar algumas de suas linhas de força, o que possibilita sua crítica. De novo, os antropólogos: levemos à sério as categorias nativas. “Ocidente”, “modernidade” são dois exemplos delas: os “modernos” crêem em ambas. Em algum momento, contudo, deve-se colocá-las em perspectiva.

<sup>2</sup> Grifei em negrito o termo “redução” para enfatizar o termo com o qual Lévi-Strauss (1996), em uma definição do campo da antropologia, aponta para uma das conseqüências da antropologia enquanto forma ocidental de compreensão das diferenças.

<sup>3</sup> A literatura sobre samba, sobretudo neste período de sua cristalização, é extensa. Cito dois trabalhos que apontam para caminhos distintos de análise: Sandroni (2001) para questões musicais envolvidas e Azevedo (2013) para questões de discurso e ideologia.

<sup>4</sup> Darton (1986) nos oferece um excelente ponto de partida para esta reflexão ao analisar o que ele chamou de “surgimento da sensibilidade romântica”, a partir de um estudo das cartas que leitores enviavam a Rousseau no final do século XVIII. Para o historiador, ali evidenciava-se uma nova sensibilidade e uma nova forma de expressão das relações amorosas e dos sentimentos. Tal sensibilidade era exagerada e intensa. Illouz (2013), por sua vez, nos mostra como ao longo do século XIX a expressão pública dos sentimentos passa a se pautar por ideais de contenção. Minha sugestão é que a “canção romântica” desliza entre estes dois pólos.

E quanto ao peso da música popular na economia dos sentimentos no mundo moderno, vale a pena lembrar do texto de Tagg (2005) sobre o que ele chamou de “gestão musical da angústia”.

<sup>5</sup> Neste ponto, vale observar que nas casas de candomblé onde o samba se desenvolveu eram tocados maxixes e sambas. De certa forma, o que o carnaval tomou como samba, na década de 10, estava muito próximo do maxixe. Sobre isto, cf. Sandroni (2001) e Moura (1983).

<sup>6</sup> Esta supressão da dança, sobretudo a dança de par, teve conseqüências também na valoração política da música popular. Desenvolvi esta ideia de forma mais extensa em outro texto. Cf. Oliveira (2014).

<sup>7</sup> O mito de origem do *tango-canción* estabelece a gravação de *Mi Noche Triste*, por Carlos Gardel, em 1917, como o marco fundador dessa variação do tango. Cf. del Priore (1999: 62-63).