

# À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva

Jeder Silveira Janotti Jr.

As relações entre gêneros midiáticos e o consumo dos produtos culturais, que circulam nos meios de comunicação, estão tão entranhadas em nosso cotidiano que raramente notamos como elas delimitam uma parcela importante dos processos de produção de sentido inscritos na comunicação e cultura contemporâneas. O próprio modo como arrumamos nossas estantes e distribuimos nossas coleções de discos e livros, mostra muito sobre valores que interiorizamos e sobre aquilo que consideramos positivo no mercado cultural contemporâneo. Não por acaso, há um certo frezei quando vamos receber algum convidado em nossas casas e, minutos antes da chegada dessa pessoa, corremos apressados para decidir que livros, que discos, enfim, quais objetos devem estar visíveis e quais devem ser escondidos. Isso para não falar, do grande momento em que nosso ilustre visitante irá ter acesso aos preciosos bens que compõem nossas bibliotecas e discotecas.

Mas, essa arrumação e as taxonomias que envolvem o consumo cultural não estão situadas somente no campo da recepção. Uma rápida olhada pelos guias de TV e pelos catálogos musicais permite perceber que uma parte importante da circulação e do consumo dos bens culturais midiáticos está diretamente ligada não só às classificações efetuadas pelas críticas e resenhas, mas ao próprio modo como essas “classificações” permitem ao consumidor organizar e reconhecer suas valorações dos produtos culturais. Quem não experimentou um certo desconforto, quando diante das prateleiras de uma locadora encontrou distinções que não parecem adequadas ao processo “tradicional” de arrumação desses produtos?

Assim, esse artigo parte de um pressuposto que parece simples, mas bastante controverso, a idéia de que grande parte da apropriação da música popular massiva é efetuada à partir de sua “classificação genérica”. Desse modo, um questionamento fundamental estará presente, como uma sombra incomôda, durante todo o percurso aqui apresentado: quais são as linhas que demarcam a validade dos produtos musicais em suas especificidades, por exemplo como uma canção, se uma parte de seu consumo é efetivada por elementos externos à audição musical particular? Ou seja, até que ponto a delimitação por gênero não “pré-figura” as formações de sentido das obras individuais? Questões complexas, que não tenho a pretensão de resolvê-las neste artigo, mas devem servir de alicerces permanentes tanto para a

análise dos gêneros musicais no processo de consumo da música, como para a análise de canções particulares. Não por acaso, e de maneira tensa, essa questão será tratada na primeira parte deste artigo. Na segunda parte, o artigo dedica-se a analisar a canção “Vai Vendo”<sup>1</sup> do cantor Marcelo D2.

### DAS CATALOGAÇÕES

De acordo com Simon Frith (1998), nós temos uma tendência a “naturalizar” as apropriações musicais efetuadas pelas divisões dos gêneros midiáticos. Nós só notamos esse processo, quando, por exemplo, vamos a uma loja de discos e verificamos que a distribuição dos CDs nas prateleiras não obedece aos padrões assimilados como “normais”. Diante das estruturas dos “shoppings culturais”, que procuram interferir o mínimo possível no acesso direto dos consumidores aos produtos expostos, chamar um vendedor, mostrar-se neófito em relação aos modos de apresentação dos produtos pela loja, seria reconhecer-se como um “incompetente” no cenário musical. Até porquê a catalogação por gêneros está presente não só nos modos que a indústria fonográfica utiliza para direcionar certos produtos para o consumidor potencial, como é parte essencial dos julgamentos de valor que perpassam o consumo musical.

Esses pressupostos implicam o reconhecimento de que os gêneros da música popular massiva não podem ser descritos e compreendidos apenas por seus componentes econômicos. Mas, não se pode deixar de reconhecer que, por outro lado, parte dos aspectos mercadológicos são fundamentais para o entendimento do gênero como modo de direcionar os produtos musicais para os consumidores potenciais. Desta forma, vale lembrar que gênero é:“(…) um modo de definição da música em relação ao mercado, do potencial mercadológico presente na música” (FRITH, 1998, p.76).

Seguindo esse caminho, pode-se partir do princípio de que o lançamento de um produto musical envolve estratégias de divulgação que abarcam pelo menos duas questões: 1) com que se parece esse som? e 2) quem irá comprar esse tipo de música? Mas essas perguntas não são tão óbvias, não é uma simples questão de definição de gênero e pronto, vendagem imediata. Nas perguntas colocadas acima entra em cena uma constante negociação entre a indústria fonográfica, as rádios, as lojas de disco a imprensa especializada, fanzines, promotores de shows e fãs.

O caso das lojas de CDs é um bom exemplo da complexidade que envolve o endereçamento dos produtos musicais aos seus consumidores potenciais. De acordo com Frith:

As lojas de disco são instrutivas em relação a esse contexto por várias

razões. Uma fã comprometida com universo musical logo achará, por exemplo, que ela está interessada em sonoridades que parecem se adequar a diversas categorias de uma só vez e que diferentes lojas, colocam os mesmos discos em diferentes prateleiras e diferentes categorias (FRITH, 1998,p.77)

Gostaria de citar dois exemplos que dão conta da dificuldade de uma classificação definitiva dos produtos nas prateleiras das lojas. Em que lugar ficaria melhor colocar os CDs de Cássia Eller e Raul Seixas, “cantor e cantora nacionais” ou “pop/rock brasil”? E o que dizer de Ozzy Osbourne? Heavy metal? Ou será que é melhor, por precaução, colocar alguns exemplares na sessão “cantores internacionais”? Esses exemplos mostram que algumas das divisões comerciais, antes de se basearem em gêneros musicais, são efetuadas por padrões temporais, gêneros sexuais e/ou feixes linguísticos/geográficos.

Do que foi dito até aqui parece possível inferir que as cartografias dos gêneros musicais são, em parte, produzidas para tentar dar conta do modo como diferentes setores da economia midiática influenciam na constituição dos gêneros. Essas negociações envolvem tensões com fãs, músicos, críticos e produtores, envolvendo fatores que muitas vezes não parecem, pelo menos em um primeiro momento, vinculados diretamente ao mercado da música. Durante o processo de pesquisa para o desenvolvimento de minha tese (JANOTTI, 2003) notei, não sem surpresa, que em algumas lojas de disco dos *shoppings centers* de Porto Alegre havia uma divisão nas prateleiras entre heavy metal e rock; divisão inexistente nos *shoppings* de Salvador. Na verdade, esse modo de “disponibilizar” os produtos musicais está diretamente ligado a realidade local, uma vez que, já há algum tempo, o *pop rock* é um dos principais produtos musicais do Rio Grande do Sul, o que pressupõe um contato íntimo com uma arqueologia do rock; uma divisão mais rígida e tensiva dentro do próprio rock. Já o mercado musical de Salvador, fortemente marcado pelas músicas do carnaval baiano, não apresenta tais divisões, uma vez que, para praticamente todas as formas de expressão roqueiras da cidade, o grande contraponto continua sendo a chamada “axé-music”.

Um outro fato que deve ser destacado nesse processo é que, muitas vezes, devido ao valor positivo das novidades e da avidez por novas informações por parte dos consumidores, uma boa parte das catalogações das lojas é construída ao redor das prateleiras que oferecem os “últimos lançamentos” ou as “promoções”. Em geral essas divisões não obedecem qualquer critério de gênero e, sim, critérios de “temporalidade” e “preço”.

Pode-se então concluir que um passeio pelo modo de oferta das lojas de discos é bastante instrutivo em relação não só aos gêneros, mas também na observação

das tensões globais e locais que fazem parte do consumo musical. Seguindo Frith, podemos afirmar que o gênero musical “ (...)é uma conversa silenciosa que acontece entre o consumidor, que sabe asperamente o que quer, e o vendedor, que trabalha copiosamente, para imaginar o padrão dinâmico dessas demandas” (FRITH, 1998, p.77). Essa é uma negociação tensiva e complicada. Quantos de nós não se sentem completamente perdidos, para não dizer traídos, quando encontramos nossas lojas preferidas rearrumando o modo de catalogação dos discos? Se essa questão não envolvesse expressões identitárias e emocionais seria muito mais fácil. Talvez os fãs de música passassem a adotar a ordem alfabética e não ficassem tanto tempo discutindo se a banda Led Zeppelin fica melhor situada ao lado de roqueiros antigos como Jimi Hendrix e Cream ou na estante dedicada ao *heavy metal*.

Nesse sentido, um importante mediador do consumo musical é a crítica. Mas, vale lembrar que, ao contrário do que se possa imaginar em um primeiro momento, grande parte das comparações e classificações exibidas pela crítica musical são frutos dos *releases* enviados por gravadoras, produtores culturais e assessores de imprensa. Quando a indústria fonográfica utiliza as classificações de gênero para tornar o processo mercadológico mais eficiente, ela, na verdade, está assumindo que há uma relação negociável entre o rótulo musical e o gosto dos consumidores.

Os gêneros musicais não descrevem somente quem são os consumidores potenciais, mas o que esses produtos significam para eles. Os críticos de música geralmente descrevem os discos a partir de paralelos com outros intérpretes e/ou sonoridades, o que significa que, para a crítica, rotular através dos gêneros implica em comparações, ou seja, conhecimento histórico e genealógico. Não por acaso, “rótulos genéricos” estão entre as ferramentas essenciais da prática crítica. Como podemos verificar nos exemplos abaixo, a catalogação do álbum e/ou intérprete pretende organizar o próprio processo de audição do consumidor. No caso, uma banda quase desconhecida, “Pullovers”, é apresentada ao leitor da *Revista Zero* através de um percurso que permite imaginar qual é a sonoridade da banda, e seu gênero implícito, o *indie rock*. É quase como colocar a audição como um complemento da “rotulação genérica”:

Cantando em inglês e despejando uma série de novos hits undergrounds em potencial, o Pullovers carimba seu passaporte definitivo para o seletivo e minúsculo rol das grandes bandas nacionais dos anos 00. Os músicos paulistanos ainda amplia o leque de influências dos bons sons. Fãs confessos de *Pavement* e *Sonic Youth*, respectivamente no vocal desleixado e nas guitarras furiosas, os Pullovers ainda esbarram na tangente de *Guided By Voices*, *Vaselinas* (há o dueto entre Luiz e a baixista Ana Carolina em várias faixas!), *Superchunk*, fase *On the Mouth*, psicodelismo e *Lou Reed*

pós-*Velvet*. Grande disco para um pequena grande banda nacional (Smith, 2003, p.53).

Já no caso de um gênero mais conservador, em relação às misturas e inovações, como o *heavy metal*, nota-se, já no início da crítica, referências diretas e precisas aos subgêneros e as bandas que caracterizam o percurso do grupo brasileiro *South Cry*, cujo próprio nome remete a um gênero musical (rock sulista): “Hard rock setentista, com ecos de *Grand Funk* e *rock sulista* em geral (*Lynyrd Skyrnd*, 38 *Special*, etc.) misturado com muitas citações de *stoner rock* e *stoner metal*, é o que vem no disco de estréia dessa grata surpresa chamada chamada *South Cry*” (MONTEIRO, 2003, p.30).

Não é difícil notar que os exemplos escolhidos tratam de bandas novas e/ou desconhecidas, o que tornaria o exercício comparativo praticamente inevitável. Mas uma rápida olhada nas críticas de álbuns de intérpretes famosos nos mesmos números de *Zero* e *Rock Brigade* permite notar que a comparação se mantém, só que, nesse caso, o exercício valorativo é centrado na própria obra dos músicos, já que se supõem que as questões de gênero, nos casos citados abaixo, já estão “enraizadas”:

Depois da decepção com *Strange Little Girls* (2001), uma coleção de covers atípica da dona da voz mais emocional dos EUA, a torcida era grande por um lançamento que lembrasse mais discos cheios de raiva e amor, como o maravilhoso *Little Earthquakes*. Ao saber que o próximo lançamento de *Tori Amos – Sacarlet’s Walk* – era uma ‘história’ em forma de música sobre seu país natal após a tragédia de 11 de setembro (quem ainda aguenta esse assunto?), perdi as esperanças. (Mitchelle, 2003, p.54).

Pra começar, que fique claro: O *Deep Purple* jamais vai gravar outro disco como *Machine Rock* ou *In Rock*. Os tempos são outros, os caras já estão sessentões e, mais importante, eles já gravaram esses discos. Então, apesar de a comparação ser inevitável como tudo na vida, é um princípio errado ter álbuns como esses na mente na hora de se ouvir o mais novo disco do quinteto, que leva o estranhíssimo nome de *Bananas*. (Monteiro, 2003, p.28).

Como se pode perceber nas críticas musicais, a idéia dos gêneros na música popular massiva está ligada a vários processos de mediação presentes no consumo musical, mas que desde já, mostra-se muito mais complexo do que sua conexão com a exploração comercial dos gêneros pelas grandes indústrias de comunicação. Em meio a esse processo, por exemplo, não se pode esquecer que o florescimento de gêneros musicais entre fãs, produtores, músicos e críticos estão, muitas vezes, ligados a uma espécie de senso de exclusividade, conhecimento e

familiaridade com uma espécie de “arqueologia musical”. De fato, pode-se até pensar que um gênero musical só é claramente definido (tem todos os seus segredos revelados) no momento em que cessa de existir, no momento em que não é mais exclusivo.

Na maioria dos produtos midiáticos que trabalham com esse senso de exclusividade, como parece ser o caso de grande parte dos gêneros de rock e da música eletrônica, a autenticidade acaba se tornando um valor crítico fundamental. De acordo com Frith:

Para as pessoas que estudam gênero, as questões são retrospectivas: como essas decisões foram tomadas, o que esses discos tinham que permitiu serem rotulados do mesmo modo, o que eles têm em comum? As repostas são muito mais formais: blues ou punk ou rock progressivo são descritos em termos da linguagem musical que eles empregam, discos são excluídos de suas definições porque não se adaptam tecnicamente – possuem a estrutura, batida ou orquestração erradas. (FRITH, 1998, p. 89).

Os prazeres proporcionados pela música popular massiva, os valores, gostos e afetos que ela comunica, em geral, estão relacionados com “estórias” que elas contam sobre os consumidores potenciais dos diversos gêneros que compõem o cenário do consumo musical na cultura contemporânea. Assim, quando examinamos o modo como os elementos musicais produzem sentido (o som, a voz, as letras, o ritmo), nós não podemos deixar de relacioná-los com os códigos de gênero: os prazeres da cultura popular massiva são prazeres inscritos (parcialmente) nos gêneros midiáticos.

Diante do que foi apresentado até agora, pode-se perceber que quando falamos de gênero no âmbito da música popular massiva, estão em jogo aspectos mercadológicos, sociológicos e semióticos; assim, é possível realçar três campos fundamentais para a análise da música popular massiva:

1- Regras econômicas que envolvem as relações de consumo (e os endereçamentos presentes nesse circuito) nos processos de produção, difusão e audição do produto musical.

2- Regras semióticas que abarcam as estratégias de produção de sentido e às expressões comunicacionais do texto musical, além da conformação de valores ligados ao que é considerado autêntico em detrimento da música “cooptada”, ao modo como as expressões musicais se referem a outras músicas e como diferentes gêneros trabalham questões ligadas aos modos de enunciação, às temáticas e às letras.

3- Por último, e não menos importante, regras técnicas e formais; como convenções de execução do *punk* ou do *rap*, habilidades que cada gênero pressupõe dos músicos, quais instrumentos são necessários ou tolerados, ritmos, alturas sonoras nas relações entre voz e instrumentos, entre palavras e música.

O principal problema do modelo de abordagem dos gêneros musicais aqui esboçado está ligado ao fato de que as “regras genéricas” parecem fixar determinadas fronteiras, quando na maioria das vezes, os gêneros, e a difusão de diversos subgêneros no *heavy metal* e na cena eletrônica parecem comprovar essa hipótese, estão em constante mutação. Os gêneros não são demarcados somente pela forma ou “estilo” de um texto musical em sentido estrito e, sim, pela percepção de suas “formas” e “estilos” pela audiência através das performances pressupostas pelos gêneros. Daí a afirmação de que todo gênero pressupõe um consumidor potencial. Ainda de acordo com Frith (1998), para se mapear um gênero musical deve-se estar atento para o seguinte percurso: convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê), convenções de mercado (como uma música é embalada) e convenções sociais (quais valores e ideologias são incorporadas em determinadas expressões musicais). Isso significa que as mercadorias, os produtos musicais, só estão aptos ao consumo porque elas carregam consigo sentidos potenciais, ou seja, porque músicos, produtores, distribuidores, críticos e consumidores estão entrelaçados em uma rede de expectativas presentes nos gêneros musicais. Compreender a estética da música popular massiva é compreender também a linguagem na qual julgamentos de valor são articulados e expressos e em que situações sociais eles são apropriados.

Assim, parte da comunicação dos sentidos e valores expressos pela música popular massiva estão inscritas na codificação de gênero, ou seja, os gêneros musicais, determinam, em parte, diferentes tipos de julgamentos estéticos, competências diferenciadas para que se construam determinados quadros de valor em relação a certas expressões musicais.

## **PERFORMANCE E CORPO**

Um dos campos privilegiados para se abordar a materialidade do sentido na música popular massiva é a observação das performances que envolvem não só a configuração dos gêneros musicais, bem como as características individuais dos diversos intérpretes. Nesse sentido, a performance aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da execução musical. Esse percurso minimizaria em parte a idéia de que os gêneros seriam pré-determinantes no processo de produção de sentido da música popular massiva. Assim, parte-se do pressuposto de que a performance envolve não só a execução e a participação da platéia nos shows, bem como videoclipes e o próprio ato privado de ouvir música. Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical. Assim, a performance define um processo de produção de sentido e conseqüentemente, de comunicação,

que pressupõe regras formais e ritualizações partilhados por músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais da cultura contemporânea. Os corpos presentes em uma performance não envolvem somente tensões entre aspectos subjetivos e objetivos (máscara, persona), mas também, conflitos que envolvem o que é público e o que é privado; como a tradicional imagem do fã de *heavy metal* tocando sozinho em seu quarto uma guitarra imaginária (“*air guitar*”). As performances produzem sentido quando conectadas de alguma forma ao cotidiano, mas as performances se caracterizam, justamente, por revelar algo estranho ao cotidiano, como, por exemplo a dança e a partida de futebol.

Não por acaso os atos performáticos da música popular massiva estão diretamente conectados ao universo dos gêneros. Ser um astro do cenário *heavy metal* ou da música eletrônica exige relações com a audiência que seguem as especificidades dessas expressões musicais. Do mesmo modo que uma canção é ao mesmo tempo a música e sua respectiva performance, a audiência não consome somente as sonoridades, bem como a performance virtual inscrita nos gêneros. A relação entre ouvir música e responder corporalmente a determinada sonoridade é uma questão de convenções que, muitas vezes parecem “naturalizadas” pelos consumidores de um gênero.

Toda expressão musical da “cultura pop” indica modos de específicos de corporificação, que incluem, claro, determinados modos de dançar. Dança aqui não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação presente na própria música, mesmo para os gêneros musicais que pressupõem uma audiência passiva em termos de movimentos corporais. Quando dançamos (pelo menos em se tratando de danças codificadas socialmente), sujeitamos os movimentos de nossos corpos a regras musicais, o que revela um senso físico da produção de sentido diante da música. Dançar, como demonstram as danças de uma rave ou o *break*, é um modo codificado de processar a música.

Mas, para se tentar ir um pouco mais longe deve-se chegar ao intérprete e questionar: qual a voz que canta (ou fala)? Ou no caso de alguns subgêneros da música eletrônica: qual os corpos que tocam e dançam a música? Quem está tocando, falando e/ou cantando?

A performatividade da voz ou do ato de “tocar” descrevem um senso de personalidade, um modo peculiar de interpretar não só determinada música como as próprias convenções de gênero, um modo característico de corporificação das expressões musicais. Assim, a vocalização e a interpretação de uma certa canção são “encorporações musicais”. Ouvir música é “encorpar” não só as vozes, bem como os instrumentos harmônicos e percussivos. Só para citar um exemplo, vozes masculinas

e femininas, mesmo quando interpretados a mesma canção, são definidas de maneira estrutural, como sons ouvidos de maneira interdefinida com outras sonoridades que, nesse caso, não estão, necessariamente restritas ao campo musical. Nós ouvimos e vivenciamos vozes masculinas e femininas, e suas respectivas “corporificações”, de acordo com nossas preferências e prazeres. Esses processos de produção de sentido também dependem de determinadas institucionalizações. Isso nos permite pensar que além das questões que envolvem a corporificação do feminino e do masculino nas expressões musicais da cultura popular massiva, deve-se atentar para outros aspectos como a idade, a etnicidade e as classes sociais, fatores que, se em um primeiro momento parecem exteriores ao campo musical, acabam sendo incorporados como partes importantes das expressões musicais.

### DA ANÁLISE

O segundo CD solo de Marcelo D2, vocalista do grupo de rock *Planet Hemp* foi lançado pela Sony Music em 2003 e chama-se “À procura da batida perfeita”. Basicamente todas as faixas podem ser enquadradas no gênero musical *rap*, apesar da peculiaridade do disco que desde o título até a sonoridade procura um diálogo intertextual com o samba. Vale lembrar que apesar do gênero *rap* está intimamente associado ao movimento *hip hop*, dificilmente os integrantes desse grupo aceitariam Marcelo D2 como um membro do *hip hop*<sup>2</sup> devido a alguns fatos estruturais como o contrato com exposição massiva de sua personalidade e dos videoclipes, bem como, talvez, pouca inserção no cotidiano desse movimento. De qualquer modo, a audição do CD deixa claro sua relação com a musicalidade *rap*.

Uma das características essenciais do gênero *rap* é a tensão permanente entre o local de origem de seus intérpretes, a vida dura nos guetos e favelas, e a visibilidade que alcançada, sendo que hoje vários cantores de *rap* frequentam regularmente as paradas de sucesso nos EUA. Isso acabou criando um estado de conflito permanente entre a idéia de autenticidade vs cooptação. Um outro ponto polêmico do *rap* está intimamente associado à misoginia que alguns *rappers* expressam em canções e atitude. Mas, sem sombra de dúvidas, parte do sucesso do gênero está ligado ao modo como o *rap* serve de veículo engajado para a expressão de insatisfação dos jovens, em geral negros, da periferia em relação às dificuldades e durezas do cotidiano nos guetos das grandes cidades. O surgimento da cultura *hip hop* é creditado ao músico Afrika Bambaata que na década de 70 formou o grupo “The Zulu Nation” como uma tentativa de canalizar a raiva dos adolescentes do Bronx diante do processo de realocação de casas e ruas previstos no plano de reurbanização de Nova Iorque.

Em um primeiro momento, a falta de condições econômicas e técnicas

para se tocar um instrumento tradicional como guitarra, baixo e bateria, acabou gerando uma qualidade urbana única ao *rap*, a reinvenção da música à partir de bases prontas de antigos discos de vinis, dando ênfase desse modo à figura do DJ (Disk Jockeys) não mais como aquela/aquele que toca música, mas que a reinventa para o “proseado melódico” do *rapper*. De uma maneira generalista, pode-se dizer que *Rap* é um modo de expressão musical ligado à poesia oral tendo como base um ritmo criado sobre uma batida 4/4 tocada de modo reiterativo. Essa batida é forjada no encontro da mixagem dos vinis com as bases rítmicas. O DJ acabou se afirmando na cultura musical contemporânea como um músico bricoleur.

Outro ponto que merece ser destacado na trajetória do *rap* são seus aspectos cosmopolitas, talvez devido a sua gênese e sua base tecnológica, a sonoridade *rap* está intimamente ligada à arquitetura urbana das grandes cidades, tanto que hoje, ninguém se surpreenderá se encontrar como trilha sonora das favelas cariocas ou dos guetos norte-americanos uma base *rap*, pelo contrário, essa parece ser um caminho sonoro já assimilado pelo imaginário musical contemporâneo. Só que esses aspectos cosmopolitas não significam, necessariamente, abrir mão das particularidades sonoras e linguísticas presentes nas apropriações locais do *rap*. Ao contrário de gêneros musicais como o *heavy metal* ou o *psychobilly*, as diversas apropriações do *rap* ao redor do globo, como na França, no Quebec ou em Cuba, alimentam-se da língua e das gírias locais, criando modos característicos de corporificar um gênero musical globalizado. Isso não quer dizer que gêneros que se valem da língua inglesa, independentemente do local em que se manifestam, não se valem de negociações com a cultura local e, sim, que no *rap* esse é um fator essencial, ressaltado pelas diferentes línguas que são utilizadas ao redor do globo.

Uma rápida olhada pela capa do segundo CD de Marcelo D2 permite ao ouvinte inferir que se trata de um produto que procura estabelecer relações entre uma tradição musical e os elementos cosmopolitas do *rap*. Não há delongas, além do desenho estilizado do rosto de Marcelo D2, observa-se um pandeiro, uma cuíca, um atabaque, uma *pick up* (toca-discos) e uma mesa de som. Isso sem contar todo apelo gráfico do universo “grafiteiro”, que como já foi sublinhado é parte integrante da cultura *hip hop*. O CD traz inclusive uma sobrecapa que pode ser utilizada como uma máscara<sup>3</sup> para se “grafitar o logotipo D2. A parte de traz da sobrecapa traz ilustrações explicativas em quatro etapas sobre o modo de utilização da máscara. Outro aspecto que merece destaque na parte gráfica é a ilustração do personagem pertencente ao grupamento *hip hop* na contracapa que, além de estar aplicando a máscara para “grafitar”, é imediatamente reconhecido pela mochila e o “moletom” com capuz característico da vestimenta utilizada pelos fãs da sonoridade *rap*.

Para a análise musical optou-se pela faixa 3 “VaiVendo”<sup>4</sup>, como toda seleção de material para análise, a escolha possui traços arbitrários. Pelo menos em teoria todas as 11 faixas dos CDs poderiam ter sido analisadas em suas especificidades. Mas como a audição do CD demonstrou que quase todas as canções tratam do encontro entre a batida do samba e a levada *rap*, a escolha de “Vai Vendo” é justificada por ser uma canção em que essa temática e os diálogos entre elementos da sonoridade *rap* e do samba são utilizados como *leitmotiv* dos sons e das letras.

(...) a canção vai além de todas estas linguagens e informações específicas, realizando-se como um artefato cultural que não é nem música, nem poesia (nos sentidos tradicionais), nem pode ser reduzida a um reflexo singular de totalidade que a gerou (da sociedade, da história, do autor ou do estilo musical). (NAPOLITANO, 2002, p.97)

Logo na introdução da canção nota-se o percurso tenso e dialógico que irá caracterizá-la. No caso, a voz de um sambista, com a ambientação sonora de uma roda de samba apresenta Marcelo D2, que, por sua vez, apresenta a canção, que, assumindo a postura do MC (Mestre de Cerimônias) de *rap* anuncia: “você<sup>^</sup>s estão prontos para um rolê<sup>^</sup>? (...) Um rolê por qualquer banda, do *hip hop* ao samba”. Em termos sonoros a contraposição, ou sobreposição, da batida tradicional do samba em uma garrada com a batida 4/4 direta do rap fornece o corpo rítmico da canção. Não é difícil notar que os referidos “Versos à procura da batida perfeita” que abrem a canção, citando o título do álbum, explicitam o encontro entre *rap* e samba. A própria voz de Marcelo D2, sonoridade *rapper*, masculina, incorpora uma espécie de malandragem de rua, poesia oral característica tanto do samba, bem como da cultura *hip hop*. A voz de Marcelo D2 transforma-se em um instrumento musical, uma mídia que expressa um corpo afro-brasileiro estabelecido na tensão entre o local (samba) e o global (*rap*). A repetição de uma base “funkeada”, próxima ao chamado “samba-rock”<sup>5</sup>, oferece um alívio melódico em relação à repetição que caracteriza a expressão vocal do *rap*, marcada por melodias quase faladas, reforçadas pela base rítmica.

Em termos sonoros as estrofes reiteram a base *rap* enquanto o refrão sugere um alívio, uma pausa para “respirar” anunciada pelo naipe de metais sampleado. Em termos gerais pode-se perceber que “Vai Levando” é caracterizada pela polifonia e pela repetitividade característica dos cenários urbanos contemporâneos.

A letra é um jogo constante entre a “incorporação” e “excorporação” das sonoridades, da ambientação e da tensão que caracterizam o encontro *rap/samba*<sup>6</sup>. “Pau que nasce torto se endireita” e a citação e o reconhecimento da família de Marcelo D2 são expressões da bipolaridade “força de vontade vs meio ambiente”. O

predomínio do “querer” é reiterado na transcendência do meio “Nem Mané Galinha, nem Zé pequeno” (personagens ligados ao tráfico no filme Cidade de Deus). Uma das características do *rap*, e também comum no samba de roda, é a nomeação de quem está falando, “Marcelo D2 boné ou cabelo black”, localizando não só quem fala, como também a vestimenta e a filiação à cultura negra. Tal como no samba tradicional, o *rap* também valoriza a citação de sua linhagem. Assim, Vai Levando mistura desde nomes tradicionais do samba, “Candeia”, intérpretes contemporâneos “Seu Jorge”, com o “personalidades” do *rap*, “De Mos Def a Bambatta”. Reconhecendo os traços comuns que caracterizariam a improvisação e a “versificação” dos encontros de *rappers* e de sambistas: “Partideiros, repentistas, versadores”. Mas esses encontros permanecem tensivos, tal como foi apontado na base rítmica e melódica, o refrão reforça que Marcelo D2, aquele que personifica esse encontro, sente-se deslocado: “Eu vim com o pesadelo do Pop”, o não-reconhecimento e a desconfiança da cultura *hip hop*, afinal além de elementos “pop” como o refrão, Marcelo D2 é contratado de uma mega-gravadora, a Sony Music. Por outro lado, a letra também expressa a desconfiança dos sambistas em relação ao universo *rap*: “Eu sei que no samba eu represento o *hip hop*”. Esse corpo em trânsito é reforçado pela referência ao local que se desliga do peso excessivo da tradição, traço configurado na citação de duas importantes estações de trem no Rio de Janeiro e em Nova Iorque: “Da Central do Brasil à Penn Station”, dando idéia de trânsito e interconexão. Desse modo, a mistura, o tensivo e a bricolagem acabam sendo reconhecidos como “positividades”, realçando a mistura entre a tradição e a novidade: “Não tem parada que não pode”.

“Vai Levando” dá expressão a um corpo que transita pelo ritmo constante e aberto configurado na processualidade dos sons percussivos e da base *rap*. Assim, a canção apresenta uma “narratividade” que remete tanto ao *rap* como à inspiração da tradição, “No samba de raiz onde eu me inspiro e posso buscar, minha rima e até meu iaiá iaiá”. A melodia acaba se apresentando como a possibilidade de expressão dos paradoxos e potenciais das tensões e apropriações entre os traços globais e locais. “Come down the selector”, as misturas de linguagens e sonoridades se transformam em possibilidades de vivências no tecido cosmopolita.

Desse modo, o caminho em espiral que vai da caracterização dos gêneros da música popular massiva à produção de sentido localizadas na análise de uma canção específica indica que parte do prazer do consumo musical está diretamente ligada ao modo como jogamos com as estratégias textuais “genéricas”, ao modo como respondemos às sonoridades e às vozes que nos são endereçadas (discordando, concordando ou desautorizando). Mas, também, nas negociações que envolvem à incorporação dessas “vozes”: cantando sozinho, gritando com a audiência e/ou

respondendo corporalmente.

Há um jogo entre o corpo presente no gênero e sua “corporificação” particular, entre o personagem que protagoniza a canção, os personagens citados implicitamente e o próprio endereçamento do produto musical. Na análise da música popular massiva trabalha-se com camadas de interpretação, textualidades que se sobrepõem. As canções constituem expressões que envolvem o corpo, o aparato técnico-midiático, a performance e os personagens envolvidos nesse jogo. Assumindo a complexidade desse processo, o pesquisador estará apto a reconhecer tanto os limites do trabalho interpretativo, bem como a importância desse processo para a compreensão de uma dimensão importante de nossas vivências diante da comunicação e cultura contemporâneas.

JEDER SILVEIRA JANOTTI JR é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia e autor do livro *Aumenta Que Isso Ai É Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade* (Editora E-Papers, 2003).

## NOTAS

1. MARCELO D2. *À Procura da Batida Perfeita*. Sony Music, 2003. 1 CD.

2. Além de uma forte ligação com ONGs e movimentos sociais o movimento *hip hop*, surgido inicialmente no Bronx em Nova Iorque, está ligado a quatro elementos básicos: o *break* (a dança de rua), os MCs (Mestres de Cerimônia) – os cantores e agitadores do *rap*, os DJs – ou seja, os que tocam as *pick ups* e os grafiteiros; na visão dos participantes dos movimento esses quatro elementos seriam formas de inserção dos negros em atividades culturais ligadas ao meio-ambiente de pouco poder aquisitivo de onde surgiu o *hip hop*.

3. Recorte vazado, muito utilizado com filmes de raio X, que quando apoiados sobre uma superfície permite que o grafiteiro aplique o *spray* sobre a base, fixando somente os dizeres ou desenhos vazados.

4. Faz-se necessário realçar a audição da música para a compreensão do processo analítico aqui apresentado.

5. Espécie de apropriação brasileira de elementos do funk norte-americano dos anos 70 misturados às batidas locais. Entre os músicos que mereceram esse rótulo, pode-se destacar Jorge Ben Jor, Trio Mocotó e Gerson King Combo.

6. “Versos a procura da batida perfeita/ Eu sei que pau que nasce torto se endireita/ E eu exemplo vivo continuo na luta/ Graças ao Stephan , Lourdes e Luca/ Eu tô ligado na parada e sem crocodilagem/ Safado é safado de humilde a maladragem/ Nem Mané Galinha e nem Zé pequeno/ Eu sô aquele que cê sabe o nome e vai vendo/ Marcelo d2 boné ou cabelo black/ não sei se o beck que me fuma ou sou eu quem fuma o beck/ md2 é a sigla que vem no tag/ não sei se sirvo o rap ou o rap é uem me serve/ fruto do andar criado na lapa/ do Seu Jorge a Candeia de Mos Def a Bambataa/ Declaro meu respeito a todos os rimadores/ Partideros, repentistas e claro os versadores/ Porque quem versa versa não fica de conversa/ E se tem pressa rima melhor porque se estressa/ E a minha é dessa saca só saca só/Falei que eu vim com o pesadelo do pop/ Eu sei no samba represento o hip hop Um bom partideiro só chora versando/ vai da água para o vinho e não fica se lamentando/ À procura da batida perfeita eu continuo rimando/ burn bay burn eu continuo queimando/ saca só todo mundo que eu não vou repetir/ Intelecto de rua pronto pra se divertir/ E aproveito cada instante ccom o ar que eu respiro/ Sagacidade e sem precisar resolver no tiro/ Da Central do Brasil à Penn Station/ Os mandantes que eu sigo são do Zulu Nation/ E mesmo que não me deixem e ainda que se queixem/ As portas que se abrem cumpadi nunca mais fecham/ No samba de raiz onde eu me inspiro e posso buscar /Minha rima e até mesmo meu iaiá iaiá/ Não tem parada que não pode então saca só cumpadi (...)”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENNETT, Andy. *Popular Music and Youth Culture: music, identity and place*. Cidade: McMillian Press,2000.

BERGER, Harris M. *Metal, Rock and Jazz : perception and the phenomenology of musical experience*. Hanover/London: Wesleyan University Press,1999.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusett: Havard University Press, 1998.

JANOTTI JR, Jeder. *Heavy Metal e Mídias: das comunidades de sentido aos agrupamentos urbanos*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. São Leopoldo:Unisinos, 2002 (mimeo.).

JANOTTI JR, Jeder. *Aumenta Que Isso Aí é Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: ditora E-Papers, 2003.

MITCHELL, Juliana. *ZERO. Seção Resenhas-CD´s*. São Paulo: Editora Lester, nº5, p. 54, maio 2003.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MONTEIRO, Antônio Carlos. *Rock Brigade. Seção Releases*. São Paulo: Rock Brigade, nº207, p.30, 2003.

\_\_\_\_\_. *Seção Releases*. São Paulo: Rock Brigade, nº207, p.28, 2003.

MUGGIATI, Roberto. *História do Rock*. São Paulo: Editora Três, 1983. 4v.

\_\_\_\_\_. *O Grito e o Mito*. Petrópolis: Vozes, 1973.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002.

SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music*. London/New York: Routledge,1994.

SMITH, Abonico. *ZERO. Seção Resenhas-CD´s*. São Paulo: Editora Lester, nº5, p. 53, maio 2003.

STRAW, Will. “Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes in popular music” in *Cultural Studies*. London: Routledge, v. 5, n. 3, p. 361-375, oct. 1991.

\_\_\_\_\_. “Characterizing Rock Music Culture: *The Case of Heavy metal*”. In: DURRING, Simon (ed.). *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1993. p. 368-381.

WALSER, Robert. “Power, Gender, and Madness” in *Heavy metal Music*. Hannover/London: Wesleyan University Press/University Press of New England, 1993.

WEINSTEIN, Deena. *Heavy metal: A Cultural Sociology*. New York: Lexington Books, 2000.