

## “Isto Não é Música!”: dissensos, política e polícia na música popular massiva<sup>1</sup>

Jeder Silveira JANOTTI JÚNIOR<sup>2</sup>

Mário A. O. M. ROLIM<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### RESUMO

Neste artigo, partimos da ideia de que os aspectos políticos das performances musicais ou escutas de música são geralmente negligenciados na Comunicação, abordados sem dar muita margem para discutir contradições ou de maneiras que abrem pouco diálogo com teorias do campo da política. Após apresentarmos nossas divergências em relação a esses modos mais frequentes de se tratar a relação entre música e política, acionamos o pensamento de Rancière e sua distinção entre política e polícia para propor uma forma distinta de se tratar a política nos estudos sobre música. Dentro dessa proposta, focamos nas polícias de gênero, nos policiamentos em torno do que é ou não é música, e nos dissensos e coreografias que envolvem as performances musicais políticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** música; política; estética; Rancière; comunicação.

### INTRODUÇÃO:

As relações entre música popular massiva e política sempre foram, apesar de estreitas, observadas de modos contraditórios. A partir da observação de distintas abordagens é possível notar como a música engendra discussões ditas políticas sobre imaginários que configuram a ideia de nação (VIANNA, 2004); relações entre categorizações musicais, raça e demografia (BRACKETT, 2016; OLIVEIRA, 2016; ROSE, 1994); questões políticas que envolvem criatividade, instituições e indústrias da música (DIAS, 2000; VICENTE, 2014); contracultura, subcultura e resistência política (DUNN, 2009; HEBDIGE, 1979); gêneros musicais, territorialidades e identidades (ARAÚJO, 2005; HERSCHMANN, 2000; GUERRA, 2015; JANOTTI, 2014; TROTTA, 2011; SOARES, 2017); música e cotidiano (DENORA 2000); som e música (WISNIK, 1989); atravessamentos entre gênero e gênero musical (ALCANTARA; JANOTTI JR, 2018; MARCUS, 2010); enfim, um imenso cardápio acionado pelos enredamentos dos diversos aspectos de expressões políticas materializadas em expressões musicais.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música E Entretenimento (DT 6), XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. Pesquisador com Bolsa Produtividade CNPq, e-mail: [jederjr@gmail.com](mailto:jederjr@gmail.com).

<sup>3</sup> Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e-mail: [marioaugusto199301@gmail.com](mailto:marioaugusto199301@gmail.com).

Boa parte das produções em que o termo política aparece nas discussões sobre música está ligada à categorização rock, onde é possível observar altercações que irão apontar desde os aspectos alienantes da cultura juvenil, passando pelas discussões sobre apropriação cultural da musicalidade negra por músicos brancos, contendas em torno de valores como autenticidade e conservadorismo, alinhamento com visões progressistas ou tradicionais, e disputas em torno de gostos e valores das sonoridades ditas musicais (FRITH, 1996; GROSSBERG, 1992; HESMONDHALGH, 2013).

Como se pode observar há um amplo espectro que parece, de algum modo, perpassar as relações entre música e política. Mas antes de dar por certo a presença da política na música, tomamos como norte deste artigo a ideia de que são primeiramente os litígios em torno do reconhecimento da qualidade ou desqualificação de certas organizações sonoras reconhecidas (ou não) como música que fundam o caráter político das expressões musicais. Entre inúmeros exemplos que poderíamos elencar aqui, começamos por observar uma comunidade do *Facebook* intitulada “Isso Não é Música”<sup>4</sup>, cujo alvo é a desqualificação do funk com *posts* baseados em *memes*, como um envolvendo a imagem do personagem Chaves com as mãos nos ouvidos que traz a seguinte afirmação: “Por que Esta Merda Chamada Funk é Classificada como Música? Nunca Vou Entender”; ou o *post* reproduzido abaixo na mesma comunidade:

Imagem 1 – *Post* na página “Isso Não É Música”



Fonte: Reprodução/*Facebook*

Apesar da baixa aderência da comunidade “Isto Não é Música”, que possuía apenas 15 seguidores quando escrevemos este artigo, o processo de desqualificação do funk através do seu não-reconhecimento como música evidencia uma série de preconceitos em relação a um gênero produzido inicialmente em bairros estigmatizados

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/Issonaomusica>>. Acesso em: 23 jun. 2019.

do Rio de Janeiro, como já realçado por Micael Herschmann (2000), Simone Pereira de Sá e Simone Evangelista Cunha (2017). Além disso, este tipo de chacota mostra como há um policiamento em torno daquilo que é reconhecido por certos grupos não só como música, bem como música dita “de qualidade”.

Reforçando o lugar de onde ocorre essa desqualificação do funk, a foto do perfil da comunidade mostra uma garotinha branca com uma camisa da Harley Davison (motocicleta emblemática do imaginário roqueiro) com as mãos tapando os ouvidos e uma expressão de desgosto. Já a foto da capa mostra um rapaz branco cercado por duas caixas de som simulando extremo desconforto com o som que o atinge. Dois outros *memes* completam as pistas sobre o lugar de origem da desqualificação do funk como não-música: a) uma foto do ator Gene Wilder em sua atuação no filme “A Fantástica Fábrica de Chocolates” onde lê-se “Você Funkeiro Que se Acha Mais Inteligente Que os Outros Conte-me: Como é ter parado na 5º série do Ensino Fundamental?”; e b) sob um fundo preto lê-se “No Pagode, Yes Rock”. Os *memes* por si só evidenciam os preconceitos de raça e de classe que balizam aquilo que pode parecer aos mais desavisados simples disputas de gosto no universo da música, mas demonstram um amplo aspecto de camadas que entram nos conflitos políticos que perpassam diferentes formas de circulação, escuta, produção e apropriação da música. Assim, evidencia-se um ponto que nos parece crucial nas relações entre música e política: as interpelações entre aspectos estéticos e éticos na experiência estética, tal como apontou Simon Frith.

Primeiro, é claro que nós precisamos dos conceitos de música boa e ruim mesmo sabendo muito bem que não seremos capazes de concordar em como os rótulos devem ser aplicados. A rotulação de algumas faixas, gêneros musicais e artistas como sendo “boas” e outras como “ruins” parece ser uma parte indispensável do prazer e uso da música popular massiva; é uma maneira em que estabelecemos nossos lugares nos vários mundos da música e utilizamos a música como um código de identidade. “Bom” e “ruim” são palavras-chaves porque sugerem que os julgamentos estéticos e éticos estão amarrados conjuntamente: não gostar de um disco não é somente uma questão de gosto; é também uma questão de moralidade (FRITH, 1996, p.72).<sup>5 6</sup>

---

<sup>5</sup> First, it is clear that we need concepts of good and bad music even if we know full well that we won't be able to agree on how the labels should be applied. The marking off of some tracks and genres and artists as “good” and others as “bad” seems to be a necessary part of popular music pleasure and use; it is a way in which we establish our place in various music worlds and use music as a source of identity. And “good” and “bad” are key words because they suggest that aesthetic and ethical judgments are tied together: not to like a record is not just a matter of taste; it is also a matter of morality.

<sup>6</sup> Todas as traduções cujos textos constam nas referências em suas línguas originais são de responsabilidade dos autores.

Nesta direção, quando Trotta (2019, p. 4) afirma que “a palavra ‘música’ define não apenas um tipo de experiência sonora, mas um processo complexo de avaliação e classificação de sons na vida cotidiana”, ele está assinalando o foco da proposta deste artigo: antes da política da música se afirmar de modo homológico nas articulações entre gêneros musicais, classe, gênero, nação e raça, a política emerge na música como modos diferenciados de ocupação das espacialidades e temporalidades sonoras através das incorporações musicais. Parodiando Rancière, pode-se dizer que na música há as pessoas que são ouvidas e aquelas que são silenciadas; há escutas da ordem do *logos*, das pessoas que supostamente dominam a linguagem musical, e há negações de formas de “habite-se” do mundo da música; práticas que silenciam gêneros que não são reconhecidos por alguns como música, e sim como ruído. Mas esse jogo não é da ordem da fixidez, afinal ao se impor como trilha de outros Brasis, o funk, por exemplo, instaura o dissenso ao mesmo tempo em que é policiado, pensando em dissenso não como conflito não “de ideias ou sentimentos”, e sim “de vários regimes de sensorialidade”, ou como uma operação de “reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2014, pp. 59-63).

Reconfigurando a ideia de política, propomos que a política sonora da música está relacionada à violência, mas não por associar-se a escutas intrusivas, ruídos e barulhos ou sons experimentais, e sim porque a emergência da política na música se faz através daquilo que instaura o dissenso, chamando-nos a repensar lugares pré-estabelecidos dos julgamentos de valor e das escutas amaciadas formatadas pelas patrulhas do “bom gosto”. Neste sentido, a política na música permite juntar às noções de vínculo e partilha os aspectos dissensuais da comunicação musical, afinal “comunicação não é um fenômeno que precisamos domesticar; ao contrário, é de seu caráter ‘selvagem’ que iremos extrair a experiência do novo” (MARCONDES FILHO, 2010, p. 94).

### **DIVERGÊNCIAS TEÓRICAS:**

Antes de prosseguir, sentimos necessidade de nos debruçar sobre algumas tendências frequentes no campo do Comunicação (ou em estudos sobre música de áreas “próximas”) quando se trata de analisar o caráter político de performances musicais, no intuito de esclarecer como a noção de política aqui proposta nos permite repensar alguns dos lugares comuns das articulações entre música e política. Dentro desses apontamentos, iremos priorizar algumas querelas em torno do rap, com a justificativa dele ser um dos gêneros musicais mais analisados por sua aparente indissociação entre música e política.

A primeira destas tendências é uma das mais usuais nos estudos sobre rap, e consiste em associar o *modus operandi* da performance musical política às concepções do que Rancière (2014, p. 52) chama de regime mimético ou representativo das artes<sup>7</sup>, onde a arte é considerada política quando “mostra os estigmas da dominação” ou “ridiculariza os ícones reinantes”, supondo que “a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes [...] e nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento [dele]”. Geralmente, trabalhos que seguem essa tendência utilizam como evidências da eficácia política das performances a análise de letras de canções, das relações entre elas e o contexto da época de sua produção, ou entre as letras e a parte sonora das canções. Exemplo disso é a afirmação de Bailey (2014, p. 70) de que “é só na análise das letras [e] no exame das [...] expressões contidas nelas que se pode saber se [...] fala um ser humano livre demonstrando os elementos da raiz do hip hop ou um mero autômato de interesses corporativos<sup>8</sup>”. Não estamos negando que uma canção dentro desse molde possa ajudar a gerar subjetivações políticas a partir de determinadas experiências estéticas. Contudo, vemos problemas na ligação direta que essa abordagem faz entre a (suposta) intenção do artista e a recepção do ouvinte, ignorando a multiplicidade de interpretações próprias à experiência estética; e na falta de consideração de aspectos ligados ao corpo, à dança e à performance como parte do processo de subjetivação política associado à música.

Uma segunda tendência associa o fazer político na música a uma certa ocupação dos espaços hegemônicos realizada por indivíduos ou grupos sociais marginalizados ou subalternos (SOARES, 2017). No entanto, geralmente não se consideram detalhadamente as funções dos corpos dentro desses espaços, as contradições e possíveis reforços de estruturas de opressão em torno dessas ocupações, ou a relação dessas ocupações com processos de subjetivação política agenciados pela música.

---

<sup>7</sup> O regime mimético é o segundo regime de identificação das artes delineado por Rancière. O primeiro é o regime ético, ao qual pertencem “a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas”, com a questão fundamental sendo “saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*” (RANCIÈRE, 2009, p. 28-29). Já no regime mimético “é a noção de [...] *mimesis* [ou seja, em resumo, a imitação ou representação de algo “real”] que organiza” as “maneiras de fazer, ver e julgar as artes”, e “é o *feito* do poema, a fabricação de uma intriga que orquestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do *ser* da imagem, cópia interrogada sobre seu modelo” (RANCIÈRE, 2009, p. 30-31). O terceiro regime seria o estético, fundado na modernidade e que desobriga a “arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”, afirmando “a absoluta singularidade da arte” e destruindo “todo critério pragmático dessa singularidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34).

<sup>8</sup> Do original: “It is only in the analysis of the lyrics, in the examination of the authentic thoughts, feeling, and expressions contained therein that one can know whether through those headphones speaks a free human being espousing hip-hop’s core elements, or a mere automaton of corporate interests.”

Essa segunda tendência está frequentemente associada a cálculos de “representatividade”, sendo por isso próxima à terceira tendência, mais puxada para questões de representação. Nela, a música seria política quando apresenta representações de grupos minoritários que vão contra as representações hegemônicas, contribuindo para que elas se transformem e se atrelem a novos significados. Exemplo disso é a afirmação de Tate (2005, p. 66) de que “em seu coração, o hip hop se mantém uma empreitada radical e revolucionária por nenhuma razão além de tornar pessoas afrodescendentes qualquer coisa além de invisíveis, esquecíveis e dispensáveis<sup>9</sup>”. Entretanto, não parece haver um consenso em torno de qual tipo de contestação de regime de representação seria de fato o tipo político, levando em consideração os três tipos de contestação de estereótipos delineado por Hall (2016) em “O Espetáculo do Outro”: a) a inversão dos estereótipos, com os símbolos associados ao oprimido passando a ter conotação positiva, iniciativa que não sai do binarismo próprio dos estereótipos; b) a substituição de imagens “negativas” por imagens “positivas”, que desafia os binarismos mas não necessariamente os desloca; c) ou o uso subversivo dos desejos e ambivalências despertados pelos tropos do fetichismo. Ou se se todos os três tipos seriam políticos, afinal de contas.

Por fim, a quarta tendência considera certas performances políticas por crer que há relações de poder em tudo, e que por isso “tudo é político”, sendo um exemplo disso a ideia de Camargos (2015, p. 105) de que “o poder (e, portanto, a política e o político) é [...] uma relação que se estabelece em todas as dimensões da vida, inclusive na produção musical”. No caso do rap, essa ideia muitas vezes está ligada à noção de que o rap como um todo é político, relacionada à associação do gênero a jovens negros pobres, com as associações do rap aos negros e ao protesto se retroalimentando. Não queremos negar que exista potencial político nessa associação do rap aos jovens negros, mas pensamos que essa generalização acaba dificultando a percepção de contradições e reiterações de sistemas de opressão dentro de “coisas políticas”, a ponto de banalizar a questão do protesto. Além disso, é contraditório o fato dessa abordagem fundamentada nas ideias de Foucault assemelhar-se com a noção marxista de ideologia (como aquilo que assinala a distância entre a *falsidade* ligada à mentira política presente na aparência de qualquer fenômeno e o movimento *verdadeiro* da sociedade, a luta de classes), que por sua vez acaba levando a uma ideia de fim da política, afinal ela

---

<sup>9</sup> Do original: “[...] at heart, hip hop remains a radical, revolutionary enterprise for no other reason than its rendering people of African descent anything but invisible, forgettable, and dismissible”.

[...] é, em suma, o conceito onde toda política se anula, seja por sua evanescência proclamada, seja, ao contrário, pela afirmação de que tudo é política, o que significa dizer que nada o é, que a política é apenas o modo parasitário da verdade. Ideologia é, definitivamente, o termo que permite sempre deslocar o lugar do político até seu limite: a declaração de seu fim (RANCIÈRE, 2018, p. 100).

Assim, enxergamos que a realocação do que seja política nos permite observar melhor como a instituição do dissenso no campo da música nos ajuda a perceber as possibilidades da emergência da política na música quando se observa aquilo que é reconhecido ou não como música, ou como música “digna” de determinado gênero.

### **POLÍTICA, POLÍCIA E GÊNEROS MUSICAIS**

Para entender essa abordagem, é necessário delimitar bem a diferenciação que Rancière propõe entre polícia e política. Para o filósofo francês, polícia seria o “conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 2018, pp. 42-43), não se limitando à polícia *stricto sensu* ou ao aparelho do Estado. Colocando de outra forma, a polícia pode ser entendida também como uma “ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer”, ou “uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído” (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

Neste sentido a polícia da música emergiria não só quando não se reconhece a musicalidade nas expressões sonoras daqueles que não são contados como músicos, caso dos roqueiros que não viam no *turntablism*<sup>10</sup> o ato de se criar música e tocar um instrumento musical (ROSE, 1994); mas também nas demarcações rígidas que acontecem no interior das próprias culturas dos gêneros musicais, como observado nas obsessões que os fãs de heavy metal têm em policiar as fronteiras do que pode ou não ser reconhecido como heavy metal (JANOTTI JÚNIOR, 2004); ou nas opiniões dos sambistas tradicionais que não reconheciam o pagode dos anos 1990 como samba (TROTТА, 2011).

---

<sup>10</sup> Termo forjado dentro da cultura hip hop para designar a manipulação de sons e bases sonoras para a criação de música a partir dos toca discos e de um DJ *mixer*.

A polícia seria então uma “constituição simbólica do social” cuja essência estaria em “um certo modo de dividir o sensível<sup>11</sup>” (RANCIÈRE, 2015, p. 44) dentro da sociedade, dando “a cada um a parte [no sentido de propriedade ou riqueza comum disponível dentro de determinada sociedade] que lhe cabe segundo a evidência do que ele é” (RANCIÈRE, 2018, p. 41), tendo como princípio a ausência de suplemento ou vazio na contagem das partes da sociedade e na distribuição das propriedades comuns a elas, em uma pretensa igualdade. Por outro lado, a política apareceria como a “ação de sujeitos [...] inscritos como um suplemento em relação a toda conta das partes da sociedade<sup>12</sup>” (RANCIÈRE, 2015, p. 41), revelando que “existem sujeitos que são vistos como incapazes de aportar contribuições significativas para a vida comum” (MARQUES; PRADO, 2018, p. 131), sendo um “modo de manifestação que desfaz as partilhas sensíveis da ordem policial ao atualizar uma pressuposição [...] [da] pura contingência da ordem, a igualdade de qualquer ser falante com outro ser falante qualquer” (RANCIÈRE, 2018, p. 44). Desta forma, a política seria um “acidente sempre provisório na história das formas de dominação<sup>13</sup>” (RANCIÈRE, 2015, p. 43) que “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; faz ver o que não cabia ser visto, [...] faz ouvir como discurso o que era só era ouvido como ruído” (RANCIÈRE, 2018, p. 43). Para que esse “acidente” exista, são necessárias cenas de dissenso, ou seja, situações que “permitem a redistribuição e invenção de objetos e de imagens que formam o mundo comum já dado, [...] questionando uma ordem dominante” e “configurando novos sujeitos e formas de enunciação coletiva” (MARQUES; PRADO, 2018, p. 138-139).

Para Rancière, a ligação entre arte e política estaria baseada em um entendimento das duas como experiências de dissenso, onde há “uma demonstração [...] de uma lacuna no próprio sensível<sup>14</sup>” (RANCIÈRE, 2015, p. 46). Dentro desse pensamento, a arte dentro do que o pensador francês chama de regime estético das artes, que se inicia na modernidade, seria caracterizada por uma “suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um

---

<sup>11</sup> Do original: “The police is not a social function but a symbolic constitution of the social. [...] Its essence lies in a certain way of dividing up the sensible”.

<sup>12</sup> Do original: “This initial separation founds politics as the action of supplementary subjects, inscribed as a surplus in relation to every count of the parts of society”.

<sup>13</sup> Do original: “If politics is the tracing of a vanishing difference with respect to the distribution of social parts and shares, it follows that its existence is by no means necessary, but that it occurs as an always provisional accident within the history of forms of domination”.

<sup>14</sup> Do original: “Dissensus is not a confrontation between interests or opinions. It is the demonstration (*manifestation*) of a gap in the sensible itself”.

espectador e um estado da comunidade” (RANCIÈRE, 2014, p. 57). Nessa perspectiva, “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, [...] o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). Desse modo, a música, tais como a arte em sentido amplo, seria política no regime estético quando “pode contribuir para transformar o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado” (RANCIÈRE, 2014, p. 66). Contudo, a arte ou a experiência estética e a política funcionariam diferentemente:

as formas da experiência estética [...] criam [...] uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas. Não o fazem da maneira específica da atividade política, que cria formas de enunciação coletiva (*nós*). Mas formam o tecido consensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político (RANCIÈRE, 2014, p. 65).

Apesar de tanto a divisão entre política e polícia quanto a divisão entre os regimes de identificação das artes parecerem muito rígidas a princípio, Rancière ressaltou o constante borramento dessas divisões ao dizer que “nós raramente, se é que isso é possível, encaramos uma situação onde podemos dizer: essa é a política pura. Mas incessantemente encontramos situações em que temos que discernir como a política se enrosca em questões da polícia e a polícia na política<sup>15</sup>” (RANCIÈRE 2009, p. 288). Para ajudar na visualização dessas misturas dentro da discussão sobre música e política, pensamos ser vital trazer conceitos relacionadas à ideia de gênero musical.

Entendemos aqui o gênero musical como um “ponto de convergência [...] entre figura estética, comunidade musicalmente imaginada e uma formação identitária mais ampla”, com esses três elementos sendo contingentes e estando em processos de disputa constantes, considerando que os gêneros implicam mediações mútuas que envolvem não

---

<sup>15</sup> Do original: “We rarely, if ever, face a situation where we can say: this is politics in its purity. But we ceaselessly face situations where we have to discern how politics encroaches on matters of the police and the police on matters of politics.”

só “formações musicais [...] e formações socio-identitárias<sup>16</sup>” (BORN, 2011, p. 384), mas também aspectos “mercadológicos [e] tecnológicos”, em mediações que “pressupõem conflitos, partilhas e negociações” relacionadas a “processos de comunicação dinâmicos” (JANOTTI JÚNIOR; SÁ, 2018, pp. 14-16). Essas mediações podem ocorrer tanto dentro de um mesmo gênero quanto entre gêneros diferentes ou diferentes níveis de gênero (o rap americano, por exemplo, pode ser visto como estando dentro da música pop americana, mas também contendo subgêneros próprios<sup>17</sup>). Outra forma possível de enxergar essas mediações é considerar que elas podem ocorrer nos quatro planos de mediação social agenciados pela música delineados por Born (2011): no primeiro plano, a música produz relações sociais entre músicos através de performances, ensaios ou produções de canções; no segundo, a música anima comunidades imaginadas (agenciadas por gêneros musicais específicos ou misturas de gêneros), agregando seus ouvintes a partir de identificações musicais; no terceiro, a música é atravessada por formações identitárias mais amplas, relacionadas a fatores como classe, raça e gênero; e no quarto, a música liga-se às formas sociais e institucionais que dão as bases para que ela seja produzida e reproduzida, sejam elas a economia cultural da sociedade, transações mercadológicas ou instituições culturais. Segundo Born (2011), esses planos se relacionariam e se tensionariam constantemente. Acreditamos que a consideração desses planos de mediação ou dos níveis de gênero pode ser interessante para analisar o caráter político de performances musicais na medida em que se pensa que uma mesma performance pode ser atravessada por níveis ou planos diferentes de policiamento, ou seja, por polícias relacionadas a determinados gêneros, a determinados subgêneros ou à “sociedade como um todo”, e assim por diante. Sob essa visão, uma performance pode ser política quando se considera sua ligação com um policiamento e não com outro, ou ser política em alguns planos e condizente com a ordem policial em outro.

---

<sup>16</sup> Do original: “In sum, my discussion of genre as an assumed point of convergence or translation between aesthetic figure, musically imagined community and wider identity formation is intended to destabilize what is too often taken as smoothly conjoined. Rather than any assured linkage between music and wider social formations, it is by analysing genre as entailing a mutual mediation between two self-organizing historical entities – musical formations (on the one hand) and social identity formations (on the other) – that we can grasp the way that wider social identity formations are refracted in music, and that musical genres entangle themselves in evolving social formations.”

<sup>17</sup> Exemplos são o gangsta rap, tido como originado na região metropolitana de Los Angeles, e marcado por letras focadas em violência, ostentação, sexo e na “vida de gangster” em geral; o “rap consciente”, conhecido por ter uma sonoridade mais “dura” e por letras “de protesto” contra sistemas de opressão da sociedade, em especial o racismo e a discriminação de classe; o trap, estilo tido como tendo sido criado no sul dos EUA e caracterizado por batidas “pesadas” e que por vezes se aproximam das de certas vertentes de *dance music*, e “conteúdo” parecido com o gangsta rap, mas com menos ênfase no lirismo em si; e o pop-rap, mais dançante, de temáticas e sonoridades mais próximas do pop *mainstream*, e menos associado aos negros (americanos).

Outra forma possível de complexificar os estudos sobre música e política é trazer para eles uma abordagem mais sensorial e corporal, incorporando a distinção entre coreopolícia e coreopolítica de Lepecki (2012), que tem como base as ideias de Rancière e um entendimento da coreografia como “a disposição e manipulação de corpos uns em relação aos outros” (HEWITT, 2005, p. 11 *apud* LEPECKI, 2012, p. 46). Desta forma, coreopolícia seria a coreografia que teria como fim “desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento que, ao mover-se, cega e consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia [ou seja, dissenso]; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta” (LEPECKI, 2012, p. 54). Nessa visão, a polícia garante “a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva” (LEPECKI, 2012, p. 54). Enquanto isso, a coreopolítica “mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalcados [...]) na trama de circulação do urbano”, sendo a “revelação teórica e prática do espaço consensual [...] de circulação como máxima fantasia policial” (LEPECKI, 2012, p. 56). Assim, a coreopolítica mostraria o que “a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensorial, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil” (LEPECKI, 2012, p. 58).

## **QUERELAS E BATALHA**

Voltando ao rap, pensamos que pode ser interessante como exemplo para uma aplicação das teorias apresentadas a Batalha da Escadaria, batalha de rap realizada quinzenalmente (ou semanalmente em alguns meses) às 19h ou 20h das sextas na Avenida Conde da Boa Vista, uma das mais movimentadas do Recife, no centro da cidade. Nas batalhas, costuma ser falado pelos rappers/MCs que aquele evento é (uma forma de) “resistência”, discurso que parece estar em sintonia tanto com o público das batalhas quanto com estudos sobre rap em geral, que costumam ter esse tipo de batalha feita em lugares públicos como epítome da “essência” política do rap. Mas como poderíamos pensar essa “resistência” tendo em vista as teorias apresentadas aqui?

Para começar, pode-se pensar nessas batalhas como políticas pelo fato delas reunirem jovens que são, em sua grande maioria, homens negros aparentemente heterossexuais e pobres (nas batalhas, eles frequentemente se referem a seus bairros de origem, que são geralmente periféricos ou associados a pessoas pobres, como Casa Amarela, Ibura e Santo Amaro), e que muitas vezes chegam para as batalhas vindos de

seus turnos em subempregos ou empregos de baixa remuneração. Através das batalhas, esses jovens podem, ainda que de forma efêmera, se des-identificarem como parte do proletariado no sentido de “mera” força de trabalho (mal remunerado) para se mostrarem como sujeitos dotados de uma voz e de uma poética específica, capazes de produzir arte. Além disso, existe uma coreopolítica em jogo no fato deles se manterem *parados* no meio da Conde da Boa Vista, “atrapalhando a circulação” em um dos pontos de maior trânsito no Recife (muitas vezes a passagem de algum ônibus por perto torna impossível a escuta das rimas, já que os MCs não dispõem de microfones), o que deixa a batalha sob observação e ameaça frequentes da polícia (militar), remetendo à ideia de que o principal *slogan* da polícia é “circulando! Não tem nada para ver aqui!”, o que “garante que o espaço de circulação não é nada mais do que o espaço de circulação<sup>18</sup>” (RANCIÈRE, 2015, p. 45), e que não há nada de importante ou nenhuma aparição de sujeitos (políticos) a ser vista ali. No entanto, também é perceptível nas batalhas um certo policiamento que perpassa o rap como um todo, onde as vozes das mulheres são frequentemente desqualificadas ou deixadas de lado, considerando que pouquíssimas mulheres participam das batalhas *como MCs*, apesar de sempre aparecerem (ainda que em menor número) na plateia ao redor. Ironicamente, para contornar esse problema e tornar as batalhas mais igualitárias, ou seja, mais políticas no primeiro plano de mediações de Born (2011), há um policiamento dos versos, com os MCs de versos considerados machistas, racistas ou homofóbicos sendo desclassificados – não que isso anule o potencial político das batalhas.

Obviamente, esses são só alguns dos apontamentos que podem ser feitos sobre a Batalha da Escadaria, ou sobre as formas como as proposições teóricas apresentadas podem ser usadas. No entanto, pensamos que elas podem ser válidas para que, ao se abrir mais margem para perceber contradições em performances tidas consensualmente como políticas, se possa também enxergar maneiras diferentes de política a surgir na música.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propormos outros modos de se pensar os agenciamentos entre música e política estamos querendo dizer que a música faz vibrar a política quando faz emergir o dissenso em relação ao próprio reconhecimento não só do que é considerado música ou “música

---

<sup>18</sup> Do original: “It consists, before all else, in recalling the obviousness of what there is, or rather what there is not, and its slogan is: ‘Move along! There’s nothing to see here!’ The police is that which says that here, on this street, there’s nothing to see and so nothing to do but move along. It asserts that the space for circulating is nothing but the space of circulation”.

de qualidade”, mas também do que pode ou não pode ser praticado e falado dentro de certos gêneros. Não se trata então de observar relações homológicas entre música e política institucional, ou entre manifestações musicais e preocupações sociais.

Neste sentido a afirmação da política da música como da ordem da incorporação sensível de outros espaços e temporalidades, como demonstrado no caso da Batalha da Escadaria, trata da possibilidade de algumas vibrações musicais instaurarem o dissenso, em que a apropriação estética de gêneros musicais e canções “define a constituição de outro corpo que já não está ‘adaptado’ à divisão policial de lugares, funções e competências sociais” (RANCIÈRE, 2014, p. 61). Neste caso reconhece-se que a política da música trata de questões de classe, gênero, raça e nação não por relações de representação das minorias e sim, justamente, por uma reconfiguração da experiência comum do sensível, através da exigência daqueles que não são contados como partes da música de que haja uma reconfiguração da própria definição de música, pois

[...] há política porque o *logos* não é simplesmente a palavra, porque ele é sempre indissolúvelmente a *conta* que é feita dessa palavra: a conta pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como ruído que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta (RANCIÈRE, 2014, p. 65).

E assim, pode-se perceber o quanto dos consensos em torno de que tipo música pode ocupar os espaços urbanos, quais sonoridades são adequadas a certos gêneros musicais, que corpos possuem o “habite-se” para estabelecerem-se em certas categorizações musicais, ou o que é música de qualidade ou o que é música revelam que muito daquilo que é dito político na música está mais próximo do que Rancière chama de polícia. Sem reconhecermos que são dos dissensos que emergem os paradoxos da política na música, inclusive na constante reapropriação dos desentendimentos como novos consensos, não haveria como escutar a balbúrdia dos sons, ruídos que atravessam a música na política e a política da música.

## REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, José André; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **O Videoclipe na Era Pós-Televisiva:** questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Curitiba: Appris, 2018.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu Não sou Cachorro Não:** música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

---

BAILEY, Julius. **Philosophy And Hip-Hop**: ruminations on postmodern cultural form. 1st ed. New York: Palgrave MacMillan, 2014.

BORN, Georgina. “Music And The Materialization Of Identities”. In: **Journal Of Material Culture**, Oxford, v. 16, n. 4, 2011.

BRACKETT, David. **Categorizing Sound**: genre and twentieth-century popular music. Oakland: University of California Press, 2016.

CAMARGOS, Roberto. **Rap E Política**: percepções da vida social brasileira. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DUNN, Christopher. **A Tropicália e o Surgimento da Contracultura Brasileira**. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

FRITH, S. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GROSSBERG, Lawrence. **We gotta Get Out of This Place**. New York/London: Routledge, 1992.

GUERRA, Paula. **More Than Loud**: os mundos dentro de cada som. Porto(Portugal): Edições Afrontamento, 2015.

HALL, Stuart. **Cultura E Representação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: The Meaning of Style**. London: Routledge, 1979.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2000.

HESMONDHALGH, David. **Why Music Matters**. Oxford: Wiley Blackwell, 2013.

JANOTTI JÚNIOR, Jéder; SÁ, Simone Pereira de. **Revisitando A Noção De Gênero Musical Em Tempos De Cultura Digital**. In: Encontro Anual da Compós, 26, 2017, São Paulo. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2018/trabalhos\\_arquivo\\_P68BF9GO895W6B37YQXZ\\_27\\_6266\\_09\\_02\\_2018\\_07\\_30\\_30.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_P68BF9GO895W6B37YQXZ_27_6266_09_02_2018_07_30_30.pdf). Acesso em: 18 set. 2018.

JANOTTI JÚNIOR, Jéder. **Heavy Metal Com Dendê**: rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

\_\_\_\_\_. **Rock Me Like The Devil**: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

LEPECKI, André. “Coreopolítica E Coreopólicia”. 2012. In: **ILHA**, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun., 2012, p. 41-60.

---

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Princípio Da Razão Durante**: o conceito de comunicação e a epistemologia metafórica. São Paulo: Editora Paulus, 2010.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; PRADO, Marco Aurélio Máximo. **Diálogos E Dissidências**: michel foucault e jacques rancière. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A Cena Musical da Black Rio**: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: Edufba, 2016.

MARCUS, Sara. **Girls to The Front**: the true story of the riot girrrl revolution. London: Haper Collins. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha Do Sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo, Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_, “Afterword / The Method Of Equality: an answer to some questions”. In: Rockhill, Gabriel; Watts, Philip (Org.). **Jacques Rancière**: history, politics, aesthetics. 1st ed. Durham: Duke University Press, 2009a. Cap. 17, p. 273-288.

\_\_\_\_\_, **O Espectador Emancipado**. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_, **Dissensus**: on politics and aesthetics. 1st ed. New York: Bloomsbury Academic, 2015.

\_\_\_\_\_, **O Desentendimento**: política e filosofia. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

ROSE, Tricia. **Black Noise**: rap music and black culture in contemporary america. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

SÁ, Simone Pereira de; EVANGELISTA CUNHA, Simone. Haters beyond the Hate: Stigma and Prejudice against *Funk Carioca* on YouTube. **Journal of World Popular Music**, v. 4, p. 152-170, 2017.

SOARES, Thiago. **Ninguém É Perfeito E A Vida É Assim**: a música brega em Pernambuco. 1. ed. Recife: Outros Críticos, 2017.

TATE, Greg. “Hip-Hop Turns 30: Whatcha' Celebratin' For?”. 2005. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint**: the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 6, p. 63-68.

TROTTA, F. Som, Música e Ruído: Instabilidades Conceituais. Trabalho Apresentado no GT Estudos de Som e Música (XXVIII Encontro Anual da Compós) ANAIS da XXVIII Compós. Porto Alegre: PUC-RS, 2019.

\_\_\_\_\_, **O Samba e Suas Fronteiras**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2010.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

VICENTE, Eduardo. **Da Vitrola ao Ipod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.