
Sobre o valor dos gêneros musicais: desvelando as encenações do rockcentrismo na axiologia das categorizações musicais¹

Jeder Janotti Junior²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

O artigo se propõe a (re)pensar criticamente as bases teórico-conceituais dos estudos dos gêneros musicais, observando o papel que o rockcentrismo exerceu na abordagem das categorizações musicais. Este percurso é construído através da observação do papel que os valores do rock exerceram no livro *Performing rites: on the value of popular music*, do britânico Simon Frith, obra citada em diversos trabalhos brasileiros sobre gêneros musicais. Como contraponto a hegemonia do rockcentrismo na valoração das classificações musicais, observa-se como questões de gênero, raça e geopolíticas foram agenciadas de modo fluido e dinâmico através de gêneros musicais, como o brega-funk e o funk, em ambientações comunicacionais do Sul Global.

Palavras-chave: Gênero musical; Rockcentrismo; Simon Frith; Categorizações Musicais.

1 - Apresentação

Comecei a apreciar os discos de vinil a partir da parca discoteca de meu pai, relegada a uma prateleira de um móvel de madeira, com rodinhas que sustentavam um aparelho 3 em 1 – que, para quem não sabe, era um dispositivo que unia toca-discos, rádio e toca-fitas em um aparelho de pouco alcance sonoro. Minhas lembranças dão como certa a presença de um disco de Agepê, outro de Nat King Cole e, talvez, um de trilha sonora de novela.

Tenho uma vívida lembrança de quando comecei a me aventurar sozinho pelos sulcos de duas coletâneas, uma dos Beatles e outra de sucessos da música disco, que eu havia adquirido em escambos com algum vizinho. Não me lembro bem o que ofereci em troca destas primeiras bolachas de vinil, mas acredito que pode ter sido uma antiga bola de futebol dente-de-leite e/ou uma camisa de time de futebol. As coletâneas, apesar do caráter genérico, foram minhas primeiras demarcações no mundo da categorização

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento. XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Bolsista Produtividade CNPq, professor titular do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE).

musical, afinal, tratava-se de uma coletânea da banda referência no universo sonoro do rock e de uma coleção de “músicas para dançar”.

No início dos anos 1980, por volta de meus 10 anos, a principal moeda de troca amorosa infanto-juvenil era o momento da dança de música lenta, quando os meninos tinham que se municiar de coragem para convidar as meninas para a “dança coladinha” nas festas de aniversário. Estes acionamentos dos flertes musicais eram articulados pelo masculinismo e pela ideia de que as meninas deveriam estar à espera, sentadas e disponíveis para o chamamento do dançar juntinho. Não é difícil perceber o quanto a heteronormatividade que regia estes espaços era fundada na obliteração de quaisquer traços homoafetivos e na tentativa de submissão do feminino. Como continua a ser praxe em várias “danças de salão”, duas meninas dançando não era um problema, desde que esse ato fosse visto como operado pela disponibilidade aos desejos masculinos.

O que me chama atenção nestas memórias são as categorizações “música lenta” e “música romântica” para nomear baladas, marcadas pelo ritmo cadenciado das batidas, que permitiam dançar de “rosto colado”. Neste rol, cabiam artistas muito diferentes entre si, como Lionel Richie, Diana Ross, KC & The Sunshine Band, Ritchie, Sandra de Sá, Rick James, Rita Lee, entre tantas outras. “Música lenta” era música de flerte, que incluía diferentes articulações de gênero e raça entre a coleção de artistas que permitiam a nós, meninos, “dançar”, ao contrário da empolada “escuta séria” do rock.

Na época das festinhas de “música lenta”, eu era apaixonado por uma colega de escola que não dava a mínima bola para minha existência. Talvez por isso eu não conseguia articular em palavras minha paixão. Tendo a música como cola social, acabei por me valer da dança da música lenta (um passo pra lá, outro pra cá) para aproveitar o “*cheek-to-cheek*” com a garota de meus sonhos. Depois de um certo tempo, talvez cansada daquela dança interminável, ela para, me olha nos olhos e diz: “você tem alguma coisa para me dizer?”. Paralisado, eu tentei soltar para fora o que sentia, mas só consegui dizer “não, não, está tudo bem”. Ao final da festa, um amigo que voltava a pé comigo para casa perguntou: “e aí, como foi?”. Frustrado, confessei, “não foi, não disse nada!”. O amigo, munido das certezas masculinas que nos constituíam, soltou o seguinte petardo: “ora, é melhor dormir com um não do que com a dúvida”. Talvez abastecido pelas ilusões das certezas heteronormativas, trouxe esse dito como uma epifania até tempos recentes, como se carregar dúvidas não fosse um modo “adequado” de transitar pelo mundo.

Na mesma época dos bailinhos de música lenta, eu ensaiava meus primeiros movimentos de afirmação no universo rocker. Pouco antes do casamento de uma tia que morava no Ceará, herdei uma coleção de dezenas de discos que continha alguns vinis de rock, pois parecia que não era adequado a uma mulher de classe média, que adentrava o “sério” mundo do matrimônio, continuar a manter o hábito mundano de colecionar discos. Com a posse de meu primeiro botim de vinis, descartados os que não eram de rock (Pasmem! Livrei-me de *Alucinação* do Belchior!), tomei posse do aparelho três-em-um de meus pais e o arrastei para uma pequena varanda, onde eu podia me isolar (mais um privilégio espacial associado ao meu status étnico-social) e dar início à aventura varonil de tornar-me um colecionador de discos de rock.

Com o aumento da dedicação à coleção de discos, acabei por deslocar-me da varanda para um cômodo mais amplo, situado na parte de cima do sobrado que habitávamos no bairro de Maruípe, em Vitória do Espírito Santo. Inicialmente, o quarto virou discoteca, biblioteca e depois quarto de som. Foi na arrumação e catalogação de meus primeiros discos de rock pesado que comecei a vivenciar instintivamente essa “organização categorial”, que, como demonstrou Will Straw, é marcada por traços masculinos.

Como os acúmulos de artefatos materiais, as coleções de discos são portadores de informações cujos arranjos e interpretações são parte de amplo discurso sobre a música popular massiva. Em um processo circular, as coleções de discos, como as estatísticas esportivas, fornecem a matéria-bruta ao redor da qual os rituais de interação homosocial ganham forma. Assim como a conversa continuada entre homens molda a composição e a extensão da coleção de cada homem, então cada homem encontra, na semelhança de seus pontos de referência entre pares, a confirmação de um universo compartilhado de julgamento crítico (STRAW, 1997, p.5, tradução do autor³).

Com a chegada da adolescência e a possibilidade de reivindicar isolamento, o quarto de som foi transformado em um estúdio caseiro, com a presença de minha bateria e um amplificador de baixo de meu irmão. Neste cômodo, além dos vinis e instrumentos musicais, instalei um som modulado, composto por toca-discos, amplificador, gravador, equalizador e potentes caixas de som. O espaço passou a ser chamado de “quarto de ensaio”, o que possibilitou um novo modo de habitar o mundo – afinal, quantos jovens

³ “As accumulations of material artefacts, record collections are carriers of the information whose arrangement and interpretation is part of the broader discourse about popular music. In a circular process, record collections, like sports statistics, provide the raw materials around which the rituals of homosocial interaction take shape. Just as ongoing conversation between men shapes the composition and extension of each man's collection, so each man finds, in the similarity of his points of reference to those of his peers, confirmation of a shared universe of critical judgement”.

possuíam nos 1980 seu próprio estúdio de ensaio? Esta arquitetura sônico-espacial, somada ao fato de à época eu tocar bateria em uma banda de *heavy metal*, acabou por exacerbar ainda mais os aspectos masculinistas da coleção de artefatos musicais como fator distintivo no modo de viver e pensar a cultura musical. Saber equalizar o som, organizar de modo adequado os vinis, pensar os discos a partir do prisma de uma linha temporal, discutir as modulações do som eram reiterações dos traços heteronormativos naturalizados como julgamentos de valor musical. É bom frisar que isso não quer dizer que mulheres ou pessoas não binárias não colecionam discos e não manuseiam artefatos musicais, e sim que as bases do colecionismo dos discos de vinil e de fazer parte de uma banda de *heavy metal* eram assentadas em um imaginário masculino branco, linear, que acabou por influenciar parte da cultura de categorizações dos gêneros musicais até a primeira década do século XXI.

Ao observar retrospectivamente a coleção musical que me conformava e as músicas que tocava naquela época, noto que estes processos de subjetivação onde me inventei como roqueiro tinham como pressuposto um processo de sujeição construído pela canga do que nos era ofertado pelas grandes gravadoras. Minha coleção musical era tecida quase majoritariamente por bandas anglófonas, formadas por jovens brancos que transitavam pelo mundo a partir das antigas rotas coloniais. Afora poucos exemplares de bandas nacionais lançadas pelos próprios artistas ou por selos independentes, como Cogumelo e Baratos & Afins, as imagens, sons e imaginários que me agenciavam tinham como protagonistas Black Sabbath, Iron Maiden, Judas Priest, Van Halen, AC/DC, entre outros. O que eu e meus amigos classificávamos como *heavy metal*, com raríssimas exceções, era uma agência maquinada a partir das prescrições de produtores, músicos, críticos e profissionais de gravadoras oriundos de um modelo arquitetado no Norte anglófono. Não se trata de localizar o colecionismo atrelado ao rock como um modelo único de valoração da música a partir da categorização musical. Tricia Rose (2021), por exemplo, mostra como a mitologia de origem do rap está atrelada ao modo como as sonoridades do reggae, soul e funk foram vivenciadas através dos discos que DJs tocavam nos bailes que aconteciam nas ruas do Bronx; no entanto, essa forma de circulação de gêneros musicais não foi agenciada, de modo hegemônico, como foi o rockcentrismo.

Não é o caso de menosprezar a importância das categorizações musicais, nem de localizá-las como algo que nos é exterior, mas de refletir sobre como interiorizamos estas categorizações e como podemos questionar as agências que operam nestes sistemas de

identificação a partir de nossas próprias vivências de pesquisa, fruição e arregimentação da música. Afinal, “O gesto autoritário e violento do ocidente consiste na afirmação da branquitude como transparência, como universalidade e neutralidade, portanto, como ausência de cor” (HADDOCK-LOBO, 2020, p. 63).

De fato, como ocorreu em diversas formas de maquinações estético-existenciais, a música gravada acabou por materializar diferentes modos de habitar a modernidade ao redor do mundo. Assim, as singularidades já observadas na literatura da América Latina mostram como a própria modernidade é experienciada de diferentes modos em relação às metrópoles (SANTIAGO, 2019; SARLO, 2000; SUSSEKIND, 1997). Comparativamente, é possível imaginar que diferentes gêneros musicais, como bolero, samba, reggae, tango, etc., em suas diversidades, acabaram por salientar que a modernidade é vivida de modo plural e singular quando antevista a partir de outros prismas. Assim, um dos objetivos das reflexões aqui propostas é pensar os gêneros musicais através das tessituras operadas, por exemplo, pela ideia de Sul Global.

O objetivo é entender questões de mídia e do Sul Global como, de fato, sendo constitutivas e constituintes desta (dentro e desde) territorialidade, o que quer dizer que a mídia não somente se inscreve em um território (o Sul Global), mas também é responsável por produzir narrativas sobre isso (IQANI; RESENDE, 2019, p. 7, tradução do autor)⁴.

Tendo esses pressupostos em minha bagagem teórico-epistemológica, não pretendo afirmar que fui “colonizado” de modo torpe pelo rock e, por conseguinte, pelo *heavy metal*. O que vislumbro aqui é que minhas experiências me permitiram vivenciar, ao mesmo tempo, subjetivações e sujeições, que muitas vezes me atravessaram de modo contraditório no modo de categorizar os gêneros musicais. Melina Santos Silva, por exemplo, ao notar a classificação do rock e do *heavy metal* que carregava quando aportou para sua pesquisa de campo em Angola, sentiu necessidade de repensar as bases dicotômicas que marcavam o pensamento sobre as classificações do gêneros musicais, propondo um modo de pensar para além do rockcentrismo. Por isso, afirma que: “a descategorização da música não é sinônimo de eliminação dos sistemas de classificação musical, mas proporciona uma abordagem mais próxima das vivências e dos conhecimentos dos atores sociais” (SANTOS SILVA, 2021, p. 4).

⁴ “The objective is to understand media and global south issues as actually being constitutive and constituent of (within and from) this territoriality, which is to say that media are not only inscribed in a territory (the global south) but are also responsible for producing narratives about it”.

Seguindo estas reflexões, este artigo propõe uma revisão das balizas que nortearam a abordagem dos gêneros musicais, efetuando uma leitura crítica que a valoração rockcentrada, materializada no seminal *Performing rites: on the value of popular music* (FRITH, 1996), livro presente nas referências de boa parte das pesquisas brasileiras sobre os gêneros musicais.

2 - Rockcentrismo

O professor, crítico e pesquisador britânico Simon Frith é uma das referências nos estudos de música popular massiva em todo o mundo. Ele é considerado um dos responsáveis por levar “a música popular massiva a sério dentro da academia”. Boa parte de seus trabalhos trata das relações entre valor cultural, socialidades musicais e indústria da música sob a ótica da classificação dos gêneros musicais (LAING; MARSHALL, 2014). Um dos traços marcantes de seu trabalho é a articulação entre sua experiência como crítico musical em veículos, como *Village Voice* e *The Sunday Times*, e a formação sociológica no campo dos Estudos Culturais. A influência de Frith nos trabalhos desenvolvidos no Brasil foi apontada no artigo *Revisitando o conceito de gênero musical em tempos de cultura digital* (JANOTTI; PEREIRA DE SÁ, 2019). Apesar de não ter seus livros traduzidos para o português, a obra *Performing rites: on the value of popular music* (FRITH, 1996) é referência em diferentes discussões sobre os gêneros musicais no Brasil (ALMEIDA, 2021; ALONSO, 2015; HERSCHAMNN, 2007; JANOTTI JR, 2003; OLIVEIRA, 2018; NAPOLITANO, 2002; PEREIRA DE SÁ 2021, SOARES, 2017 2021; ULHÔA, 2002).

Não pretendo aqui repetir a pertinente crítica ao modo como o colonialismo continua a operar nas universidades a partir da hegemonia das pesquisas em línguas inglesa e francesa – o carregamento acadêmico neste caso parece-me evidente! Somando-se a este ponto, gostaria de centrar minhas reflexões em como um certo corte do universo anglófono do rock, que denomino rockcentrismo, acabou por operar na contextualização da análise dos gêneros musicais efetuada por Simon Frith.

Como é usual no estilo direto e mundano, que marca suas publicações, na introdução de *Performing Rites*, Frith faz descrever uma discussão que permeou um jantar entre acadêmicos em Estocolmo. Na ocasião, Frith teria-se sentido levemente menosprezado por uma alusão que teria feito ao “valor cultural” do duo britânico de música pop eletrônica Pet Shop Boys. O caso se passa nos anos 1990, e como é relatado no livro, nesta época anfitriões tinham prevalência nestes embates culturais, já que a

prerrogativa de sonorizar a argumentação ficava a cargo de quem possuía em mãos uma coleção de discos para reafirmar seus pontos de vistas. Assim, somos instados a compartilhar com o pesquisador britânico o assombro diante do modo como os colegas suecos o catalogaram: “Mas *you* gosta de disco! disse Hillevi, em um desdém jocoso, quando fui embora” (FRITH, 1996, p. 6, tradução do autor)⁵.

Em um primeiro momento, entende-se que o pesquisador britânico questiona o acionamento do rock como elemento de valoração do que é música de qualidade no universo da música pop, mostrando como foi classificado negativamente por “gostar de disco”. Nesta direção, Thiago Soares, ao fazer uma genealogia da articulação entre divas e música pop, reitera as observações apontadas por Simon Frith:

Importante pontuar que a perspectiva de que a música pop é banal, “ligeira”, fácil e esquecível é uma constante nos escritos sobre história da música popular. Muito desse olhar se deve ao fato de que parte das pesquisas e dos escritos sobre música derivam de fãs de rock, maciçamente homens, como bem aponta Simon Frith (1996). É sobre este princípio que o autor vai mostrando a política de gostos dentro de uma delimitação dos gêneros musicais: rock, metal, rap como “música de homem”; pop como “música de mulher, de gay”. Embora sempre em tensão, estas máximas vão sendo reiteradas e performatizadas também em valores: músicas boas e ruins a partir do conjunto de perspectivas que emergem dos gêneros musicais em consonância com a perspectiva de gênero (SOARES, 2020, p. 33).

Apesar de se valer das reflexões de Frith, que reconhece o binarismo que atravessa o jogo de valores pop/rock, Soares deixa entrever que esse desvelamento acaba por reiterar os lugares usuais de categorização valorativa dos gêneros musicais a partir da articulação rock/pop. Trata-se de perspectivas lineares/evolucionistas que podem ser percebidas, mesmo quando parecem querer apontar para outras possibilidades de julgamento do valor.

Assim, uma leitura atenta do introito de *Performing Rites* acaba por mostrar nuances em que os julgamentos ético-estéticos dos valores musicais continuam a operar a partir de valores do rock, mesmo quando seu intuito parecia ser afastar-se desta marcação. Logo após a descrição do mencionado jantar, Frith apresenta uma série de reflexões sobre a qualidade musical dos Pet Shop Boys;

Uma das razões para a eficácia da abordagem das canções do Pet como cenas é que o duo percebeu desde o início que os instrumentos computadorizados liberavam os sons de um contexto performático (outros grupos eletrônicos, é claro, chegaram a mesma conclusão – Kraftwerk e Yello obviamente. Nisso, com seu gostos disco, os Pets são continentalmente europeus; outros duos

⁵ “But *you* like Disco! said Hillevi, in a mock dismissal, as I left”.

britânicos de electro, Blackmage, Tears for Fears e mesmo Erasure, nunca se libertaram da sensação de serem garotos nerd em seus quartos (FRITH, 1996, p. 6).⁶

O pesquisador britânico atribui ao Pet Shop Boys um cosmopolitismo, ao contrário do paroquialismo de outros artistas ingleses de “electro”. Mas, ao afirmar este percurso crítico, Frith ativa a imagem da música eletrônica como produto de nerds impopulares trancados em seus quartos, replicando um estereótipo oriundo do rock, em que a noção de contexto performático está associada à execução ao vivo de instrumentos tradicionais, como guitarra, baixo, bateria e malabarismos vocais, dentre os quais obviamente não estão incluídos os “instrumentos computadorizados” e “música para dançar”. Só a título de lembrança, por mais irônico que possa parecer, nos 1970, a banda inglesa Queen incluía a frase “Nobody Played Synthesizer” em seus álbuns (MARON; BRADY, on-line). Se esse fato parece distante e longe das sensibilidades dos anos 1990, quando *Performing Rites* foi escrito, em 2003, a banda brasileira de rock, Velhas Virgens, em *Com a Cabeça no Lugar*, cantava em tom de galhofa: “O peso do rock me conquistou/ E Foi meu brother quem me salvou/ Acabou-se meu conflito/ Não quero mais ser piloto de disco/ O DJ não toca nada/O DJ, agora eu sei/ O DJ não toca nada/ O DJ só aperta o Play/ Aperte o Play DJ” (VELHAS VIRGENS, 2003). Parece-me que, ao desvelar a suposta estreiteza de seus conterrâneos, o crítico britânico acaba por também revelar opiniões que estão limitadas às cercanias roqueiras, em relação à suposta autenticidade das apresentações ao vivo usualmente associadas ao rock.

Os exemplos citados acima reforçam a impressão de valor assinalada por Simon Frith ao enunciar que: “E assim em seus shows ‘ao vivo’, os Pet Shop Boys tiveram muito trabalho, contratando cineastas e cenógrafos, para realizar eventos musicais que não se assemelham com concertos pop” (FRITH, 1996, p.7). Encontramo-nos, mais uma vez, diante de estratégias de valoração da música a partir de uma axiologia oriunda da ideia de performance como um “efeito de presença”, obtido pela suposta autenticidade de uma apresentação ao vivo, que tem como modelo as apresentações ao vivo de rock. Fico a me perguntar em que ponto, a não ser a partir do rockcentrismo, as apresentações do Pet Shop Boys não se assemelham aos concertos de música pop?

⁶ “One reason for the effectiveness of the Pet’s approach to songs as scenes is that the duo realized from the start that computerized instruments freed sounds from a perform context (other electronic groups have, of course, come to the same conclusion – Kraftwerk and Yello most obviously. In this, as their disco tastes, the Pets are continentally European; other British electro duos, Blackmage and Tears for Fears and even Erasure, have never quite shaken off a sense of being boy boffins in their bedrooms”.

Ao continuar a leitura do livro de Frith, é possível notar que o reconhecimento do valor de “música de qualidade” para o duo Pet Shop Boys continua a ser acionado a partir de clichês oriundos do universo masculinista do rock, apoiados pela afirmação de que este quadro axiológico é construído a partir de elementos heteronormativos, que reconhece na música disco do Pet Shop Boys um intenso apelo intelectual, que os retiraria das sensualidades usualmente associadas à música disco, ou seja: “música para dançar”.

Sua homossexualidade é menos significativa (aqui pelo menos para um fã heterossexual) do que sua fluência emocional, é como se os espaços ocupados fossem, na verdade, momentos congelados no tempo, os momentos antes e depois da emoção (por isso é uma música disco com intenso apelo intelectual), os momentos que a melhor música pop continuamente definiu (nada mais pode parar o tempo assim) (FRITH, 1996, p. 8).⁷

Apesar da diferente magnitude dos exemplos evocados ao longo do texto, há uma continuidade entre a ideia de música lenta, música para dançar, que marcaram minha pré-adolescência e os recortes operados por Simon Frith em *Performing Rites*. Chama-me atenção que os exercícios de reconhecimento das qualidades da música do Pet Shop Boys são capazes de congelar as próprias marcas estético-sensuais de textualidades sonora-musicais que evocam sensualidades e emoções coreográficas. A questão, me parece, é que a “maneira certa” de ouvir música pop, aludida por Simon Frith, parece acoplada ao colecionismo e a assertivas valorativas procedentes do imaginário roqueiro;

O julgamento pop é um processo duplo: nossa tarefa crítica como fãs, é primeiro fazer com que as pessoas ouçam as coisas certas (daí todas estas referências a outras bandas e sons), e só então persuadi-las a gostarem delas. Nossas discussões cotidianas sobre música estão concentradas no primeiro processo: fazer com que as pessoas ouçam da maneira certa (FRITH, 1996, p.8, tradução do autor)⁸.

3 - Repensando as categorizações musicais a partir das questões de raça e gênero em ambientações comunicacionais do Sul Global

Levando em consideração o modelo de análise dos gêneros musicais de Franco Fabbri (1982), Simon Frith (1986) divide a abordagem dos gêneros musicais em convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê), convenções de embalagem (como um tipo de música é vendido) e valores encorpados

⁷ Their gayness is less significant here (at least for a heterosexual fan) than their emotional fluency; it's as if the spaces they occupy are actually frozen moments in time, the moments just before and just after emotion (which is why this is disco music with an intensely intellectual appeal), the moments which the best pop music has always defined (nothing else can stop time like this).

⁸ Pop judgment is a double process; our critical task, as fans, is first to get people to listen to the right things (hence all these references to other groups and sounds), and only then to persuade them to like them. Our everyday arguments about music are concentrated on the first processing: getting people to listen to the right way,

(ideologias da música). Em que pese, sob as lentes atuais, a estranheza de como se apreendem as convenções de performance, reduzidas à visualidade e à mistura entre “valores encorpados” e os aspectos ideológicos da música, Frith parece reproduzir em alguma medida o viés estruturalista de Fabbri, segundo o qual, por mais que se reconheçam as articulações entre os diferentes estratos de análise dos gêneros musicais, tem-se a sensação de que cabe aos eventos musicais, de alguma forma, serem encaixados no modelo analítico. Essa perspectiva leva a deixar pouca margem para que as categorizações musicais possam ser (re)pensadas de modo heurístico a partir das mudanças geradas tanto pelos atores sociais, como mencionado por Melina Santos Silva (2021), quanto pelas transformações operadas pelas modalizações dos gêneros musicais em suas ambientações comunicacionais, como defende Pereira de Sá (2021).

Em um artigo de 2003, no qual busquei aplicar as ideias de Frith para análise do álbum *À Procura da Batida Perfeita*, do artista Marcelo D2, os engessamentos do modelo analítico acabaram por se evidenciar, como se pode notar no seguinte trecho;

Tal como no samba tradicional, o *rap* também valoriza a citação de sua linhagem. Assim, Vai Levando⁹ mistura desde nomes tradicionais do samba, “Candeia”, intérpretes contemporâneos, “Seu Jorge”, com 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 apontado na base rítmica e melódica, o refrão, 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* diante de elementos pop como o refrão, Marcelo D2 é contratado de uma mega-gravadora a *Sony Music* [...] Desse modo, a mistura, o tenso e a bricolagem acabam sendo reconhecidas como “positividades”, realçando a mistura entre tradição e novidade. “Não tem parada que não pode” (JANOTTI JR, 2003, p. 42).

A hegemonia de uma definição prévia dos gêneros musicais, antes de uma visada sobre as singularidades exemplares, acabou por mostrar a falta de flexibilização e dimensionamentos sociais que o modelo analítico proposto carregava. Na época da escrita do artigo, embebido pelo imaginário que imputei ao papel do *rap mensagem*, capitaneado pelos Racionais MC, não atentei para as possibilidades abertas pelo pop rap em termos de articulação do *rap* com o mercado pop *mainstream* e por outras poéticas que a música diaspórica apresentava, por exemplo, em encontros entre *rap* e *reggaeton*, bem como *rap* e *funk*, que permitiriam perceber mudanças significativas decorrentes das contaminações nos encontros de diferentes gêneros musicais. Aliás, ao valorizar o samba e o rap como

⁹ Segunda Faixa do álbum “À Procura da Batida Perfeita” lançado originalmente em CD em 2003 pela Sony Music.

“lugares estanques”, acabei por reafirmar o entrelugar que marcaria os hibridismos sonoros de Marcelo D2, sem pensar que esses trânsitos poderiam apontar não só para modulações na poética do *rap* e para as singularidades da ideia de *rap*, quando pensadas a partir das designações étnico-geográficas a partir da ideia de brasilidade, como também para demonstrar o espriamento da figura do MC por diferentes gêneros musicais brasileiros.

Ulhôa (2002), por exemplo, mostrou que a brasilidade é um importante operador para se pensar o modo de categorizar a Música Popular Brasileira. Levando-se em consideração esta abordagem, não se deve perder de vista que os encontros com sonoridades afrodiáspóricas, como o *rap* e o *reggae*, abrem caminho para reflexões sobre aspectos raciais e de gênero que aparecem de maneira tímida, ou sequer aparecem, nas prescrições tradicionais dos modelos de análise dos gêneros musicais. Estes cortes abrem perspectivas para pensar as multiplicidades que atravessam as próprias etiquetagens perpassadas pela ideia de classificações musicais pela perspectiva do Sul Global:

O momento da Música da Diáspora Africana no Brasil é o reposicionamento da cultura negra em reação aos padrões nacionalistas pré-estabelecidos. A necessidade de posicionamento linguístico por meio de um léxico gramatical africanizado introduz, no discurso poético das letras, expressões africanas e afro-brasileiras. Esta estrutura comunicativa permite notar uma ruptura com o legado híbrido, cuja expressividade orientou, não apenas o destino da música popular no Brasil como também o padrão de valores e de estética nacionais. Aliado a essa estrutura comunicativa, formas desterritorializadas foram interpostas nas produções culturais no campo da música negra. O “movimento” do cotidiano nacional-transnacional só pôde ser evidenciado no momento que foi interpretado, não como fenômeno nacional, mas como movimento diaspórico. Isso abriu um novo olhar intelectual para as proposições criativas da política cultural negra como estruturas de sentimento que criaram culturas afro-atlânticas e romperam as amarras do pertencimento nacional (SANTOS; SILVEIRA, 2018, p. 194).

Levando em consideração que gêneros e categorizações musicais projetam e são projetados a partir da criação e consolidação de vínculos comunicacionais, que não se restringem aos aspectos formais propostos por pensadores como Simon Frith, ressalto então que as modulações das questões de gênero, raça, classe e geopolítica não funcionam como adendos sociológicos às pesquisas que trabalham no campo das categorizações musicais, e sim como materialidades que atravessam as discussões sobre gêneros musicais. Nesta perspectiva, é importante pensar estas vinculações como importante nóculo das categorizações musicais. Assim,

Comunicar – termo oriundo do latim *communicatio/communicare* com sentido principal de “partilha”, “participar de algo” ou “pôr-se em comum “agir em comum” ou “deixar agir o comum” – significa vincular, relacionar, concatenar, organizar ou deixar-se organizar pela dimensão constituinte, intensiva e pré-subjetiva do ordenamento simbólico do mundo (SODRÉ, 2017, p. 239).

Um olhar atento sobre recentes trabalhos produzidos no Brasil mostra que a categorização dos gêneros musicais tem-se transformado de modo pungente a partir do prisma do Sul Global e da reencenação de expressões musicais periferizadas. Morena Melo Dias e Daniel Oliveira de Faria refletem sobre os atravessamentos entre questões de gênero e gênero musical que emergiram em categorizações musicais recentemente:

A partir disso, torna-se possível pensar, por exemplo, como as definições Geração Lacre/MPBtrans e MPBixa articulam estrategicamente grupos socialmente situados nos problemas de gênero (BUTLER, 2017) ou quais as disputas internas que se estabelecem entre as cantoras transgênero Liniker, Linn da Quebrada e As Bahias e a Cozinha Mineira, a partir da construção de musicalidades distintas, centradas em lógicas de performance e elementos sonoros do soul/mpb, rap/funk e mpb, respectivamente (MELO DIAS; FARIAS, 2020, p. 16).

Outros trabalhos (ALBUQUERQUE; JANOTTI JR, 2020; PEREIRA DE SÁ, 2021) têm dado destaque às mudanças políticas que gêneros musicais periferizados, como o funk, tecnobrega e o funk ostentação, têm operado nos processos de produção e circulação musical a partir da acessibilidade às novas tecnologias, da conectividade dinâmica de plataformas digitais, como o YouTube, e da presença de estratégias como o *featuring* (feats – “apresenta”), os quais integram uma dinâmica em que encontros musicais entre artistas de gêneros musicais distintos, transnacionais, de diferentes origens geopolíticas têm produzido reterritorializações das questões de raça e de “música para dançar”, categorizadas de modo amplo como Eletronic Dance Music (EDM).

Neste cenário, a centralidade fractal das plataformas *streaming* de disponibilização de conteúdos musicais acaba por transformar também a rigidez das categorizações musicais, já que canais de YouTube e *playlists* de plataformas, como o Spotify, oferecem acessos e contágios entre diferentes categorizações musicais que eram pouco usuais no antigo universo dos colecionismos e das rádios tradicionais. Como nota Carlos D’Andréa,

[...] devemos evitar usar termos como “impacto tecnológico” e voltar para os modos como, em meio a um complexo e assimétrico jogo de poder, os usuários e as materialidades se constituem mutuamente. Em outras palavras, devemos procurar entender tanto o modo como algoritmos, recursos tecnogramaticais – curtir, compartilhar, etc.-, políticas de governança – como os termos de uso-

etc., moldam as práticas e as apropriações criativas, táticas e coletivas que recriam, cotidianamente, as plataformas (D'ANDRÉA, 2020, p. 14).

Características da ambientação digital da música, como responsividade, elasticidade, resiliência e reatividade, acabam por contaminar o encontro de diferentes categorizações musicais. Por exemplo, se antes o acento pop era uma emulação de parâmetros anglófonos encenados a partir das matrizes do Norte Global, hoje o epíteto pop, como no brega pop e funk pop, rearticula as relações colônia/metrópole, através de rotas transnacionais que não seguem, necessariamente, os antigos padrões coloniais do mundo da música. De outro lado, a perda da hegemonia da ideia de álbum em detrimento do lançamento de faixas como singles também contribuiu para que outros modos de valoração da classificação musical ganhassem corpo neste novo cenário. Assim, o lançamento de faixas, singles, que articulam videoclipes, coreografias para plataformas, como o Tik Tok, além de marketing nas redes sociais e presença nas playlists das plataformas de *streaming* apontam para mudanças nos processos da categorização musical em tempos de ambiências digitais.

4 - Algumas inconclusões

O atravessamento destas categorizações musicais coloca em cena valorações outras, como o papel das coreografias cenográficas e a ideia de autenticidade quando acionadas a partir do universo das divas pop, em detrimento da antiga concepção de destreza musical representada pela figura do *guitar hero* (SOARES, 2020). Trata-se de oscilações nos jogos políticos materializados nas (re)categorizações da música produzidas em outras redes, nas alianças e na revisão das rotas de produção, na circulação, no consumo e nas apropriações musicais, as quais apontam para a importância de uma virada crítica na abordagem dos gêneros musicais.

O instigante trabalho de disputas de gênero, raça e geopolítica em torno do papel das coreografias da bunda no funk (TENÓRIO, 2020) faz imaginar como coreografias atravessadas por rebolados, como o *twerk*, acabam por ser materializadas em diferentes gêneros musicais, a exemplo dos próprios brega funk, reggaeton, rap, entre outros. Além de abrir possibilidades de pensar a contaminação entre diferentes categorizações musicais, materializadas em encontros e entrelaçamentos de diferentes gêneros musicais como “música de pista”, observar as dimensões coreossônicas (JAMES, 2019) das categorizações musicais abre possibilidades de se pensar o protagonismo de corporalidades femininas, negras e não-binárias como tangenciamentos dos gêneros

musicais. Assim, é possível incorporar aos processos de categorização musical, a conectividade fluida das ambientações digitais e os trânsitos tecnossujeitos como marcadores das classificações musicais.

Como foi dito, as categorizações e nomeações dos gêneros musicais continuam a ser importantes balizadoras dos modos de produção, circulação, apropriação e consumo de música. Não se trata de invisibilizá-las ou negar o complexo jogo cultural que se dá nestes processos, e sim de notar que o rockcentrismo ocupou um papel preponderante no universo do entendimento dos gêneros musicais, emulando, neste caso, as supostas neutralidade e universalidade operadas na construção do conhecimento acadêmico, forjadas no Norte Global.

Ao observar as resiliências, os trânsitos e a emergência de outras categorizações musicais anotadas pelas pesquisas brasileiras, notei que os cortes geopolíticos, etários, de gênero e raça não funcionam só como marcadores sociais, mas como importantes materialidades para se repensar o colonialismo epistemológico efetuado pelo etnocentrismo e pela heteronormatividade presentes na análise dos gêneros musicais levada a cabo a partir de visadas oriundas do rockcentrismo.

Referências

- ALBUQUERQUE, Gabriel; JANOTTI JR, Jeder. Perspectivas políticas da rede de música pop periférica brasileira e feats internacionais da Kondzilla. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, Acre, v. 9, n. 2, p. 1-28, dez. 2020.
- ALMEIDA, Laís Barros Falcão. **Controvérsias da MPB na rede: propostas teóricas e métodos digitais na internet para pesquisar a sigla no século XXI**. Curitiba: Appris, 2021.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- D'ANDRÉA, Carlos. **Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos**. Salvador: EDUFBA, 2020.
- FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: HORN, David; TAGG, Philip (Org.). **Popular Music Perspective**. Gothenburg; Exeter: IASPM, 1982. p. 52-81.
- FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. **Os fantasmas da colônia**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.
- HERSCHMANN, Micael. **Lapa, Cidade da Música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- RESENDE, Fernando; IQANI, Mehita. Theorising media in and across the Global South: narrative as territory, culture as flow. In: RESENDE, Fernando; IQANI, Mehita (Org.). **Media and the Global South: narrative territorialities and cross-cultural currents**. New York: Routledge, 2019. p. 5-17.
- JAMES, Robin. **The Sonic Episteme: Acoustic Resonance, Neoliberalism, and Biopolitics**. Durham/London: Duke University Press, 2019.
- JANOTTI JR, Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003.
- JANOTTI JR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia**, São Paulo, n. 41, p. 128-139, maio/ago. 2019.

- LAING, David; MARSHALL, Lee (Org.). **Popular music matters: essays in honour of Simon Frith**. Farham: Asghate, 2014.
- MARON, John; BRADY, Bradford. On the record: Why did Queen put 'Nobody played synthesizer' on their albums? **Rapid City Journal**, [on-line], 23 ago. 2016. . Disponível em: <tinyurl.com/2p82rkyz>. Acesso em: 1 jul. 2022.
- MELO DIAS; Morena; FARIAS, Daniel Oliveira de. Música constrói gênero? Uma abordagem discursiva e cultural sobre gênero musical e identidade de gênero. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 29., 2020, Campo Grande. **Anais...** Brasília: Compós, 2020.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história social da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio: estilo e mediações dos bailes soul dos anos 1970**. Salvador: EDUFBA, 2018.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital**. Curitiba: Appris, 2021.
- ROSE, Tricia. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos estados unidos contemporâneos**. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges: um escritor na periferia**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe Editora, 2019.
- SANTOS, José Ricardo Marques; SILVEIRA, Dener Santos. O Momento da Música Diaspórica Africana. **Odeere: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade**, Jequié, v. 3, n. 6, jul./dez. 2018.
- SANTOS SILVA, Melina. O que significa descategorizar o gênero musical? **Revista Hodie**, Goiânia, n. 21, e66600, 2021.
- SOARES, Thiago. Divas Pop; o corpo-som das cantoras na cultura midiática. In: LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan; SOARES, Thiago (Org.). **Divas Pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 25-42.
- SOARES, Thiago. **Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco**. Recife: Outros Críticos, 2017.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- STRAW, Will. Sizing up record collections: gender and connoisseurship in rock music culture. In: WHITELEY, Sheila. **Sexing the groove: popular music and gender**. New York: Routledge, 1997. p. 3-16.
- SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ULHÔA, Marta Tupinambá de. Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música brasileira popular. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 4., 2002, México D. F. **Actas...** México D. F.: IASPM-AL, 2002.
- TENÓRIO, Winglison Henrique do Nascimento. Senta a bunda: a bunda performática em videoclipes de funk como indicativo de disputas interseccionais e de gêneros musicais. 44o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (**Anais Eletrônicos**), 2021. Disponível em <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt6-me/winglison-henrique-do-nascimento-tenorio.pdf>
- VELHAS VIRGENS. **Com a cabeça no lugar**. Curitiba: Gravação Independente, Compact Disc, 2003.