O popular no massivo e a questão da resistência: dois temas nos estudos da música popular e de massa do Brasil contemporâneo[1]

Ledson CHAGAS[2]
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

Neste artigo objetivamos trazer algumas contribuições interpretativas de pesquisadores que estudaram cenas musicais, produções de bandas e estéticas fundadoras de gêneros musicais, referentes a dois temas: a relação entre o popular e o massivo e a questão da resistência através do gosto popular. Buscamos apontar nesses trabalhos as convergências e divergências em relação a esses dois temas, a fim de compreender melhor o cenário contemporâneo de música popular massiva do Brasil e muitas das polêmicas que o compõem.

PALAVRAS-CHAVE: cultura popular; indústria cultural; música.

Introdução

Embora a música seja objeto de discussão já há muito tempo[3], podemos observar que no cenário atual, o Brasil apresenta uma grande quantidade de gêneros musicais que são pivôs (ou assim são postos) de muitas polêmicas que se dão tanto como conteúdo jornalístico quanto como conteúdo de discussões cotidianas. Essas controvérsias, geralmente, se manifestam nas seguintes questões (e nos seguintes termos): pobreza estética das músicas e das letras das canções; representações opressivas da mulher nessas letras; sexualização precoce possibilitada às crianças pelas letras e danças das canções; produção cultural alienante sócio-politicamente; reflexo do baixo grau de instrução educacional da juventude brasileira; massificação das produções culturais, dificultando assim a produção de diversidade; espetacularização das tradições para fins mercadológicos; rebaixamento cultural; elitismo e etnocentrismo nos juízos de valor negativos acerca de tais produções culturais; (e mesmo) pertinência ou não de tais produções ao âmbito da cultura.

De norte a sul do território nacional, gêneros musicais estão envolvidos na diversão de um grande contingente do público jovem e, por outro lado, protagonizam discussões nas

[1] Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

[2] Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Jornalismo da FACOM-UFBA, email: ledsonchagas@gmail.com

[3] "Sócrates: 'Quais são as harmonias plangentes? Diz-nos, visto que és músico.'/Glauco: 'São a lídia mista, a aguda e outras semelhantes.'/Sócrates: 'Convém, pois, suprimi-las, não é verdade? Porque são inúteis para as mulheres honradas e, com maior razão, para os homens.'/Glauco: 'Certamente.'/(...)Sócrates: 'Estas duas harmonias (a dórica e a frígia), a violenta e a voluntária, que imitarão com mais beleza as entonações dos infelizes, dos felizes, dos sábios e dos valentes, estas deixa-as ficar.'''. Trechos de diálogo socrático escrito por Platão (PLATÃO, 1997, p.91-92).

quais uma ou mais daquelas questões aparecem[4]: Do *tecnobrega* de Belém do Pará, à *tchê music* do Rio Grande do Sul, passando pelo *funk carioca*, pela *axé music*, *pagode baiano* e *arrocha* da Bahia, à música *sertaneja pop* das regiões Centro-Oeste, Sul e Sudeste do Brasil, o *pagode-romântico* do Sudeste, o *forró eletrônico* do Nordeste... Enfim, é uma grande quantidade de gêneros e subgêneros que podemos perceber, e que tende a ser ainda maior, levando-se em conta que nem todos encontram a visibilidade que buscam através da indústria cultural, e que muitos permanecem invisibilizados pelos agentes das instâncias de legitimação estética e cultural locais.

Para além da diversidade regional, a homogeneidade na qual esses gêneros muitas vezes são tomados pode se mostrar um quadro bastante enganoso, havendo, dentre eles, alguns que são mais propícios ao esquema típico da indústria cultural (nos parece ser o caso da *axé music* e das duplas sertanejas, por exemplo); e outros que impõem maiores dificuldades ao agenciamento da indústria fonográfica, por motivos que, por sua vez, estão relacionados às próprias valorações que esses gêneros recebem de categorias sociais que não os consomem (*funk carioca* e o *arrocha* baiano parecem ser bem o caso). A homogeneidade parece ser maior do que é de fato, mesmo no que diz respeito a um único gênero, como no caso do *funk carioca*, em que há vertentes mais saudosas de *funks* de temática social[5] (e que 'ainda' os produzem), enquanto outras são mais entusiasmadas com a temática sexual; ou o caso do *pagode baiano*, onde vertentes se dividem entre desfavoráveis e favoráveis do duplo sentido com temática sexual – e, ainda, quanto ao grau do 'teor sexual' nas letras, mais implícito ou mais explícito.

Se no plano das simultaneidades a homogeneidade pode ser menor do que parece, no plano das seqüências (histórico) o mesmo ocorre com a heterogeneidade. Gêneros musicais como o *jazz*, o samba e o *rock*, em outros momentos, também foram malquistos pelas instâncias de legitimação estética e cultural, o que os aproxima (em suas configurações passadas) dos gêneros citados anteriormente e, como dado histórico, deveria ser fator de minimização do tom apocalíptico de algumas das críticas ao período atual da música popular brasileira, que o caracterizam como um período totalmente diferente de anteriores e marcado pela decadência.

Dada a complexidade do quadro acerca da música popular massiva do Brasil contemporâneo, quanto ao seu consumo, à sua produção e às valorações que recebe,

[4] Há, inclusive, um humorado texto que circula na internet, intitulado 'Diga não às drogas!!!', atribuído ao escritor Luís Fernando Veríssimo, no qual vários desses gêneros musicais são pejorativamente citados.
[5] Exemplos: *Rap da Felicidade* (Rap Brasil vol. 1, 1995), *Rap do Silva* (Rap Brasil vol. 2, 1995).

tanto de seus consumidores quanto dos agentes das instâncias de legitimação estética e cultural, neste artigo, objetivamos trazer algumas contribuições interpretativas de pesquisadores que estudaram gêneros musicais, produções de bandas e estéticas fundadoras de gêneros pertinentes ao âmbito citado – a música popular de massa nacional – buscando assim apontar as convergências e divergências nesses trabalhos quanto a dois importantes temas para a reflexão sobre o cenário contemporâneo de música popular massiva do Brasil: a relação entre o popular e o massivo; o tema da resistência através do gosto popular. Fundamentamos a importância desses dois temas no fato de serem recorrentes nesses estudos, em análogos, assim como, também, por parecerem ser profícuos à discussão do quadro atual.

Reiterando a busca de reflexão sobre o citado âmbito e, principalmente, sobre seus temas polêmicos, selecionamos trabalhos[6] que versassem sobre gêneros musicais mal vistos, predominantemente, pelas instâncias de crítica cultural (sobretudo, do jornalismo cultural), e que pudessem trazer contribuições acerca de uma problemática que acreditamos ser central no que diz respeito ao atual cenário brasileiro de música popular de massa, a saber, as questões sobre gosto popular, sua relação com o massivo e suas implicações sociais, políticas e estéticas[7]. Nos trabalhos aqui selecionados[8], as pesquisas dos autores estão relacionadas aos seguintes gêneros musicais: *funk carioca* (VIANNA, 1988), *axé music/pagode baiano* (LEME, 2003), *brega pop* do Recife (FONTANELLA, 2005). Os dois primeiros materiais são livros publicados a partir de dissertações de mestrado defendidas pelos autores. Assim como o terceiro, diferenciando-se este por não ter sido publicado como livro.

Todavia, uma importante observação tem de ser feita. Esses trabalhos trouxeram questões acerca dos referidos gêneros musicais, mas dentro de abordagens muito diversas entre si, e não necessariamente tendo 'gêneros musicais' como o que há de central em seus objetos de pesquisa. Em Leme, por exemplo, o foco é na produção musical da banda *É O Tchan*; Fontanella, por outro lado, trabalha o *Brega Pop* como uma estética (uma sensibilidade) subalterna mediatizada. As metodologias e referenciais

[6] Neste artigo, estamos trabalhando com parte do referencial teórico utilizado na nossa monografia de conclusão de curso, uma análise das valorações sobre o gênero musical *pagode baiano*, a ser concluída no período 2010.2.

[7] Mesmo no que diz respeito apenas ao gênero musical, essa variedade de dimensões pode ser observada, como nos explica Jeder Janotti Junior: "o gênero musical é definido (...) por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos" (JANOTTI JR., 2006, p.6).

[8] Uma vez que nosso interesse é no conhecimento dos gêneros musicais, das questões relacionadas a esses e de seus estudos referentes, nos ateremos aqui aos referenciais teóricos desses trabalhos sempre como são utilizados por seus autores, sem buscar maiores detalhes em suas fontes, o que, caso fizéssemos, nos demandaria um trabalho que ultrapassa as condições de produção desse artigo.

teóricos também diferem bastante, tendo Vianna elaborado uma etnografia do baile *funk* e uma reflexão sobre o conceito de festa na antropologia; Leme, por sua vez, recorreu tanto a autores e arquivos da história da música popular brasileira, quanto a pesquisadores de semiologia musical e dos estudos culturais. Essa corrente de investigação originária da Inglaterra, mas com pesquisadores atuantes em várias partes do globo também compõe o referencial de Fontanella, junto com outros autores.

Da relação entre o popular e o massivo

Partindo da concepção de que o mercado tende a manter campos de produção e consumo amplo e campos de produção e consumo restritos, proposta por Bourdieu[9], e considerando que, enquanto os segundos se relacionam "com uma 'cultura erudita', 'requintada', com a 'arte'", e os primeiros se relacionam "à produção mais popular"[10] (LEME, 2003, p.19-20), Mônica Leme propõe apontar, através da noção de matriz cultural, quais são os elementos da cultura popular que se fazem presentes no trabalho do grupo musical *É o Tchan*. Contrapondo-se a uma concepção de caráter frankfurtiano de que os produtos da cultura de massa são impostos verticalmente pela indústria cultural ao público consumidor, Leme recorre ao mapa das mediações[11] de Jesús Martin-Barbero, para destacar os elementos da cultura popular atuantes na produção e no sucesso da banda[12]. A autora, a partir de Barbero, define matriz cultural como:

> Conjunto de procedimentos culturais exercidos por um determinado grupo social, num processo de construção de uma identidade coletiva, no qual uma rede de significação foi sendo elaborada historicamente, através da prática social, e que acabam tornando-se um sedimento, pela sua permanência e uso, para a constituição de novas expressões culturais. (*idem*, p.58-59).

No que diz respeito ao âmbito mais estritamente musical, Leme aponta que há ligação rítmica entre a produção da banda, o tradicional samba-de-roda do Recôncavo Baiano e o gênero musical lundu (que, no formato canção, data do século XVIII, mas que ainda

[9] A autora faz referencia aos dois campos citando o livro *Culturas Híbridas*, de Néstor Gracía Canclini. (*ibid*, p.19). Observa também que não se deve tomá-los de maneira dicotômica, e que os conceitos de 'popular' e 'erudito' "devem ser pensados não como culturas distintas e isoladas, mas em constante negociação" (*ibid*, p.20).
[10] Quanto aos 'campos de produção e consumo amplo', Leme destaca que, neles "a indústria cultural vai se apropriando da 'cultura rústica' produzida pelas camadas populares" (*ibid*, p.20).
[11] Segunda a autora, "o objetivo de Barbero não é negar que a cultura de massa passa obrigatoriamente pela lógica mercantil, mas sim (afirmar) que os meios devem ser estudados no âmbito das mediações, ou seja (e citando Barbero), 'num processo de transformação cultural que não se inicia nem surge através deles, mas no qual eles passarão a desempenhar um papel importante a partir de um certo momento – os anos 1920' (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.203 *apud*. LEME, 2003, p. 42)". O mapa das mediações é composto por: matrizes culturais e formatos industriais (no eixo histórico), e competências de recepção e lógicas de produção (no eixo conjuntural).
[12] Em termos de aceitação popular e vendagem. Segundo a autora, mais de 10 milhões de discos vendidos ao longo da década de 1990 (LEME, *idem,* p.25).

possui precedente como lundu-dança): "acreditamos que esta 'linha-guia'[13] rítmica é uma matriz histórica importante, que se mantém na (...) música do É o Tchan, em profunda relação com idéias como 'quebrar o corpo', 'requebrar os quadris', ou seja, associadas à dança" (*ibid*, p.70). Mais amplamente, a autora identifica esses sedimentos da cultura popular, presentes no trabalho da banda, como pertinentes a uma "vertente maliciosa" da música popular do Brasil, constituída por:

> músicas que se enquadram em gêneros musicais afro-brasileiros e carnavalescos, em que os aspectos rítmicos possuem grande papel na forte integração de texto, música e dança: tais músicas utilizam letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através dos gestos sensuais da dança (requebrado, principalmente), induzidos pelas acentuações contramétricas, chamadas comumente de síncopes (*ibid*, p.29)[14].

Na caracterização dos representantes dessa vertente, tanto nos antigos lundus, com suas umbigadas, suas danças sensuais e gestos considerados licenciosos e obscenos[15], quanto no trabalho da banda *É o Tchan*, Leme identifica os traços do 'realismo grotesco[16]', formulado por Mikhail Bakhtin, em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, como "meio de definir fórmulas literárias e costumes populares que são as matrizes históricas do carnaval moderno" (*ibid*, p.37). Celebração das partes baixas do corpo ('o baixo corporal'); valorização do obsceno, do vulgar e do *nonsense* na linguagem; eliminação das barreiras que separam o espetáculo do espectador; o carnaval como *locus* de sentimento da união com a comunidade, todos esses aspectos que a autora indica como presentes na produção da banda, Bakhtin já havia apontado sobre a cultura popular que estudou através da obra do escritor francês François Rabelais (1494-1553). É aqui que encontramos uma intersecção com a pesquisa de Fernando Fontanella sobre o *Brega Pop*, uma estética (uma sensibilidade) popularesca[17] que se materializa na produção de bandas do gênero e é apropriada pela indústria cultural local (do Recife) na produção de programas de televisão onde essas bandas se

[13] Conceito da área de musicologia, que Leme utiliza para identificar uma "ligação do paradigma do tresillo (SANDRONI, 2001 *apud*. LEME, 2003) com o lundu e o samba-de-roda do Recôncavo (baiano)" (LEME, *idem*, p.70).
[14] Nessa vertente, que Leme propõe através de um interessante levantamento bibliográfico da historiografia musical brasileira, constam desde produções de Gregório de Matos, passando por lundus de Domingos Caldas Barbosa, até um maxixe de Chiquinha Gonzaga, e chegando ao forró 'Severina Xique Xique' de Genival Lacerda e João Gonçalves, até o samba "A barata da vizinha" do grupo de pagode romântico *Só Pra Contrariar*.
[15] A autora formula essas caracterizações através de "relatos de historiadores e poetas" (LEME, *ibid*, 62).
[16] 'Grotesco', na acepção de Bakhtin, não tem um caráter pejorativo. O 'realismo grotesco' designa a estética popular estudada pelo autor.
[17] Sobre o termo, o autor destaca que é utilizado no trabalho, "para se referir especificamente a aspectos da cultura massiva orientados para o gosto das classes populares urbanas, evitando assim uma possível confusão com *popular*, termo mais abrangente" (FONTANELLA, 2005, p.31).

apresentam e seus fãs comparecem para cantar e dançar. Interessam-nos aqui, os meios através dos quais Fontanella busca localizar traços do popular que persistem no gênero musical *Brega Pop*. Ele o faz através das reflexões sobre estética elaboradas nas "obras[18] de Friedrich Nietzsche e (...) Bakhtin, respectivamente tratando sobre os impulsos muito próximos do *dionisíaco* e do *grotesco*, (...) referência para diversos autores que recentemente se preocuparam em discutir o popular massivo" (*idem*, p.46). O autor aponta que os impulsos dionisíacos se relacionam à experiência estética mais próxima "do êxtase sexual, do arrebatamento religioso ou do frenesi da dança primitiva do que com a contemplação silenciosa e individualista de uma obra de arte" (*ibid*, p.50), mais próxima dos impulsos apolíneos que, como aponta Nietzsche, prevaleceram na cultura grega, no cristianismo e nos ideais de arte da burguesia alemã do século XIX. Assim, conclui Fontanella:

> Os impulsos dionisíacos, ao serem relegados a uma arte considerada 'vulgar' que estava fora da esfera de interesses dos estetas da elite cultural européia, sobrevivem pelos séculos na cultura da população inculta, que por não ter acesso á educação não foi condicionada no cânone apolíneo (*ibid*, 52).

Os traços do 'realismo grotesco' identificados por Fontanella no *Brega Pop*[19], são mais ou menos os mesmo que Leme apontou no trabalho do *É O Tchan*.

O que buscamos aqui foi demarcar as indicações, apresentadas pelos autores, de que há precedentes estéticos (localizados pelo relegado impulso dionisíaco e pela sensibilidade grotesca) e poéticos (a 'vertente maliciosa') dos gêneros musicais populares e massivos contemporâneos, apontando assim a equivocidade de interpretações que tomam a música do atual período como totalmente diferente da de períodos passados e como caracterizadora de uma 'fase de decadência'. Duas observações têm de ser feitas a esse respeito. Primeiro, existem 'ainda' músicas e gêneros musicais que se distanciam dos traços apresentados como constituintes do que predomina na produção popular massiva atual[20], o que põe a idéia de 'fase de decadência' como um marco não temporal, cronológico (como querem seus proponentes), mas, digamos assim, espacial, que diz respeito a uma extensão daquilo que é produzido em música popular no Brasil e, mais

[18] Em "O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo", de Nietzsche e "A cultura popular na Idade Média e no Renascimento" de Mikhail Bakhtin.

[19] Ao que parece, nenhum artista do gênero alcançou visibilidade de âmbito nacional, como aconteceu com o *É o Tchan*. Como pertinentes ao gênero, Fontanella citas as bandas *Swing do Amor*, *Banda Metade*, *Vício Louco*, *Pank Brega*, *Bregastar*, *Só Brega*, *Talibã*, *Tecnokit*, *Kitara*, *Brega.Com* e *Mega Star*, e os artistas solo Michelle Melo, André Vianna e Kelvis Duran.

[20] Para além dos gêneros próximos da vertente maliciosa, Leme aponta a modinha como outra matriz cultural de muito do que é produzido massivamente no Brasil, mais próximo não do grotesco descrito por Bakhtin, mas da "música romântica, queixa de amores e expressão das paixões" (LEME, *idem*, p.60).

importante, uma extensão que ganha ampla visibilidade através da comunicação de massa. A outra observação, é que deveria ser levado em conta que, para as 'massas' que consomem e se divertem ao som do popular massivo contemporâneo, a música não se encontra numa 'fase de decadência', longe disso. Destacar isso, obviamente, não põe termino à questão, pois, muitas das críticas citadas na introdução lhes são pertinentes e não devem ser subestimadas. Ainda assim, antes de partirmos para o segundo tema que estamos propondo (o da resistência), uma observação de Fontanella nos parece vir bem a calhar:

> Cenas culturais periféricas como a do *Funk* carioca ou do Brega Pop resgatam nos meios massivos sensibilidades populares, com suas letras extremamente erotizadas, o uso do humor de duplo sentido e o investimento no aspecto corporal através da dança, ganham crescente exposição e se colocam dentro de uma categoria que por tanto tempo foi protegida pelas elites: a música popular brasileira (FONTANELLA, *idem*, p.44).

Resistência no popular massivo?

A questão da resistência aparece constantemente nos estudos sobre gêneros musicais populares e massivos. A premissa é de que aquilo que há de popular nos produtos da cultura de massa resista a algo. Esse algo nem sempre é indicado pelos autores dos estudos como sendo a mesma coisa. Ao que nos parece, há uma variação que vai desde padronizações impostas pela indústria fonográfica aos 'estratos' populares que elas agenciam, até valores hegemônicos da sociedade capitalista e da civilização ocidental. Em Leme e Fontanella, o tema é acessado também através das reflexões de Bakhtin sobre o 'realismo grotesco'. Como nos explica o segundo autor:

> Nos vazios institucionais aos quais estão expostas as populações periféricas foi possível a resistência de uma cultura residual que mantém muitos pontos em comum com a sensibilidade grotesca de que fala Bakhtin, e que da mesma forma se desenvolvia nos lugares onde a cultura oficial não alcançava (BAKHTIN, 2002, p.132 *apud* FONTANELLA, *ibid.*). Esta estética, embora fruto de uma exclusão, é a expressão de um tipo de criatividade popular que se permitiu desenvolver apesar de todo o esforço para a sua repressão (*ibid*, p.87).

Assim, está indicada uma ligação da cultura popular com um contexto de relações socioeconômicas entre classes, estamentos ou, enfim, categorias sociais. A referência aos dois campos de produção e consumo (amplo e restrito) feita por Leme aponta como esse contexto se dá no plano das produções culturais:

> A existência desses 'campos' é o reflexo de uma sociedade estratificada, produtora de várias culturas diferenciadas em relação a quem produz e quem consome, culturas essas que convivem entre si, misturando-se, hibridizando-se e negociando seus espaços de representação, num processo muitas vezes de forte embate ideológico.(...) Um dos espaços onde as negociações simbólicas acontecem é (...) a indústria fonográfica, e todos os meios onde artistas e produtores atuam para legitimar seus produtos (...).Cada segmento de produção utiliza essa indústria conforme seus interesses e maneiras de produzir, expressando assim o 'habitus' do grupo social que cada 'campo' representa (LEME, *idem*, p.19-20-21).

Vejamos, então, como o tema é abordado pelos autores, no que diz respeito aos seus objetos de pesquisa, para saber se são constatados quadros onde há resistência e contra o que se resiste.

Fontanella, apesar de apontar traços do 'grotesco' bakhtiniano em letras das bandas de *Brega Pop* e na relação de seus adeptos (tanto artistas quanto público) com o corpo (tanto o deles mesmo – pela postura na dança – quanto o do parceiro, ou da massa – na dança e nos shows), destaca que, "em nenhum momento o brega tem por objetivo de contestar os cânones culturais da sociedade de consumo[21] (...). Pelo contrário: o que os bregas (os adeptos do gênero) querem é participar desse universo fechado para eles" (FONTANELLA, *idem*, p.13). Nesse sentido, complementa: "As camadas populares têm no brega uma estratégia que lhes permite não resistir ou romper as barreiras causadoras de sua exclusão, mas sim ignora-las" (*ibid*, p.94). Essa ação de ignorar barreiras de exclusão é apontada pelo autor pelo fato dos adeptos do gênero emularem, dentro de suas condições financeiras, os valores da sociedade de consumo e formularem um pastiche (JAMESON, 2002, p.45 *apud* FONTANELLA, *ibid*, p.106) de vestuário de elite. Apesar de não haver em suas produções e em seu comportamento um caráter de contestação seja da elite, seja da sociedade de consumo, Fontanella destaca que os adeptos do Brega

> ao assumirem declaradamente o seu desejo de usufruir o sistema da moda, também assumem o próprio rótulo que lhes condenava: atitude inconscientemente política, pois neutraliza o poder do juízo negativo. Aí está uma das maiores expressões da maneira bregueira que, ao adotar os anátemas do gosto como valor positivo, conseguem desestabilizar barreiras que até então eram rígidas. (...) Ao estabelecerem suas próprias regras, baseadas numa inversão de valores, tornam-se agentes independentes, quase que incontroláveis pelas instâncias que tradicionalmente ditavam as normas do bem vestir (*ibid*, p.105-106).

[21] O tema da sociedade de consumo é importante na abordagem do autor, pois ele analisa o *Brega Pop* como uma hibridização dos valores dessa sociedade com a cultura popular. Leme também aponta que a música do *É o Tchan* é hibrida, incorporando traços da cultura pop.

Entretanto, o autor finaliza a questão acentuando o caráter de não resistência da ação do público e artistas do *Brega Pop*: "essa inversão somente funciona dessa forma por que se não se oferece conscientemente como fator de resistência ou contestação. Os bregueiros vêem uma continuidade entre a sua moda e aquela das classes hegemônicas e da cultura de consumo" (*ibid*, p.106).

Em Vianna[22], uma primeira questão que pode ser abordada sob o prisma do tema da resistência, é a da padronização dos gostos e subjetividades. O autor destaca que

> O mundo funk carioca escapa totalmente do que afirmam as teorias apocalípticas (...) da 'indústria cultural'. (...) A existência, no Rio (de Janeiro – o Estado), de bailes dedicados ao hip hop[23] é sinal de 'desobediência', mesmo que inconsciente em termos macropolíticos, à determinação do consumo que dizem ser produzida pelas multinacionais do disco em escala planetária (VIANNA, *idem*, p.102).

O autor apresenta, assim, a cena funk carioca como prova de que "os grandes meios de comunicação de massa estão longe de controlar a realidade cultural de nossas grandes cidades" (*ibid*, p.102), e fundamenta isso no fato de que os adeptos do gênero (tanto produtores quanto consumidores) "descobriram o hip hop por eles mesmos, sem nenhuma influência 'externa'. Foram buscar o funk eletrônico nova-iorquino por conta própria, tendo inteira responsabilidade sobre o fato" (*ibid*, p.102). No entanto, ele reconhece que é ilusão ou ingenuidade "pensar numa escolha inteiramente livre" e aponta que o fato dos jovens de subúrbio do Rio procurarem[24] justamente gêneros internacionalmente massificados como o *funk* e o *hip hop* se deve à centralidade ocupada pelo país de origem desses gêneros, os Estados Unidos da América, na organização econômica internacional.

---

[22] O estudo antropológico que Hermano Vianna fez do baile funk carioca é de 1988, quando o gênero musical ainda era uma cena cultural com grandes diferenças daquilo que é hoje, o que torna algumas das conclusões de Vianna datadas. Vários trabalhos sobre o *funk carioca* foram realizados depois desse, mas como ainda não os lemos e como o trabalho de Vianna traz questões pertinentes ao nosso enquadramento dos estudos de gêneros musicais massivos, trouxemo-lo ao artigo.

[23] Nos bailes do período estudado pelo autor, a música consumida era a oriunda da cena *hip hop* norte-americana, sem que houvesse produção de *funks* nacionais, como predomina no gênero hoje. O autor nomeia as músicas tocadas nos bailes tanto como *funk* quanto como *hip hop*.

[24] Nesse sentido, Vianna traz uma afirmação que nos soa um pouco estranha. Argumentando contra uma concepção de que "às 'classes populares' cabe a preservação das autênticas 'raízes' nacionais" (*ibid*, p.109), ele aponta que, no caso da cena funk carioca, o fato é que "o funk norte-americano é a maior diversão de centenas de milhares de jovens das 'camadas populares' que moram no Rio de Janeiro" (*ibid*). Até aí concordamos com ele inteiramente. No entanto, para fundamentar sua argumentação, de que as classes populares não estão (nem têm de estar) defendendo raízes autênticas nacionais, pois, afinal, "o hip hop não pode ser considerado 'autêntico' na periferia da 'capital do samba'" (*ibid*), Vianna afirma que "O funk, a princípio, é produzido por uma realidade cultural (a norte-americana) inteiramente diferente do cotidiano de um jovem favelado que mora, por exemplo, no morro do Juramento" (*ibid*). Ora, para além da distância geográfica, a que se refere esse 'inteiramente' expresso por Vianna, se em ambos os lados trata-se de jovens, em sua maioria, negros, pobres e marginalizados? Ao que parece, a distância espacial, nesse caso, impediu que Vianna se lembrasse da proximidade simbólica entre diferentes pontos do 'atlântico negro', o que, aliás, incide nas motivações de jovens suburbanos cariocas em procurar gêneros musicais massivos norte-americanos.

Mesmo acentuando a autonomia de escolha no consumo cultural das classes populares cariocas, Vianna não caracteriza essa desobediente autonomia como resistência, pois, não se resiste àquilo que não existe – o imperialismo cultural norte-americano (Vianna propõe essa inexistência, fundamentando-se através do caso do funk carioca) –, ou ao que, caso exista, "é um fenômeno bem mais complexo do que rezam as cartilhas dos partidos políticos nacionalistas" (*ibid*, p.102) (provavelmente, é contra esses que Vianna combate a tese do imperialismo cultural norte-americano). Ainda no que diz respeito a uma resistência ante a indústria cultural ou ao 'imperialismo norte-americano', Vianna destaca que o mundo funk carioca não deve ser entendido como "resistência cultural" e aponta que "o baile funk não é um fenômeno antimeios de comunicação de massa ou algo do gênero" (*ibid*, p.110). Se o quadro de 1988 difere bastante do de hoje, o que torna algumas das conclusões de Vianna sobre o baile funk carioca datadas[25], contrariamente, bastou a passagens de poucos anos para que se confirmasse o quanto o baile funk 'não é um fenômeno antimeios de comunicação de massa', sendo que esse gerou alguns produtos massivos, como a dupla *Claudinho & Buchecha*. No entanto, como fenômeno fortemente arraigado à experiência cultural periférica brasileira e pouco passível de ser depurado ao gosto médio, assim como o *Brega Pop* estudado por Fontanella, encontrou obstáculos para sua desejada adoção pela indústria cultural como fenômeno consolidadamente massivo, como o foram na década passada a *música sertaneja*, a *axé music*, e o *pagode romântico* e, antes desses, o *rock nacional*.

O tema da resistência aparece citado em Vianna ainda mais uma vez e pode ser depreendido, também, na discussão de uma outra questão. No primeiro caso, numa reflexão mais teórica, sobre o fazer do antropólogo, o autor demonstra desconfiar de perspectivas antiindividualistas que veem "resistência do holismo nos mínimos detalhes", onde "o grupo é quem manda, o indivíduo desapareceu" (*ibid*, p.100). Ele afirma, então, que procurando nos bastidores, "também encontramos traços do princípio de individuação com alguma facilidade" (*ibid*, p.101).

No segundo caso, Vianna afirma que "nos bailes, nenhuma regra social é contestada. Não existe nenhuma inversão de papéis ou valores, como dizem haver no carnaval" (*ibid*, p.106). Para fundamentar sua afirmação, o autor aponta ainda que "não é fácil identificar um sistema de valores dominantes ao qual a festa (o baile) possa opor-se"

[25] Como dizer, por exemplo, que "o Rio não devolve ao mundo outra maneira de se fazer hip hop. Tudo termina no baile" (*ibid*, p.102). O que, atualmente, é negado tanto nacionalmente, por exemplo, com um *Bonde do Rolê*, banda oriunda da classe média curitibana; quanto internacionalmente, com a cantora Mia, do Sri Lanka – ambos trazendo o funk carioca em suas produções.

(*ibid*.). e que "gestos eróticos mais ousados são veiculados pela publicidade no horário nobre da televisão" (*ibid*.). Quanto à dificuldade que Vianna encontra em identificar um sistema de valores dominantes, Fontanella parece discordar. Referindo-se ao *Brega Pop*, afirma que, embora não seja "incomum a referência ao sexo nas músicas dos mais diversos estilos propagados pelas indústrias culturais" (FONTANELLA, *idem*, p.99), as letras do gênero recifense promovem um *desvio*, que consiste numa "citação explícita e sem idealizações, que choca gostos mais refinados" (*ibid,* p.99). Tratando do aumento do consumo nas classes C, D e E (CASTRO, 2003: 37 *apud* FONTANELLA, *ibid*, p.89), nos últimos anos, aponta, como resultado disso, que

> a apropriação da sensibilidade popular passou a ser uma estratégia de conquista do mercado de baixa renda. Muitas vezes contra o senso estético que impera em alguns meios, a nova hegemonia do consumo força a absorção na cultura massiva brasileira de formas até então renegadas pelas elites que dominavam as produções das indústrias culturais locais, e que impuseram por décadas seus próprios projetos de representação da cultura nacional (*ibid*, p.89-90).

Assim, podemos concluir que para o segundo autor, esses 'gostos mais refinados' e esse 'senso estético que impera em alguns meios' (tão determinante nas negociações entre o popular e o massivo) apontam sim para um sistema de valores dominantes. O que não quer dizer, pensamos, que sejam valores simplesmente a serem batidos ou que não tenham a sua 'função social'.

Fontanella aponta ainda que "em sua raiz carnavalesca, o brega atua pelo rebaixamento e realiza inversões que atentam contra o cânone da cultura hegemônica" (*ibid*, p.95), mas, reiterando a conclusão de que os bregueiros não têm interesse algum em contestar a sociedade de consumo, complementa: "mas em seu desejo de participar do consumo, exalta e legitima dentro de uma estética popular essas mesmas formas canônicas" (*ibid*.).

Se a ideia de que há um padrão de gosto médio que pauta as produções da indústria cultural já compromete a afirmação de Vianna, de que 'gestos eróticos mais ousados são veiculados pela publicidade no horário nobre da televisão', o uso desta para justificar que, nos bailes, nenhuma regra social é contestada ou transgredida, parece ficar ainda mais comprometido pelos refrões que o público dos bailes inventava para as músicas com letras em inglês ou apenas instrumentais:

> Muitas vezes o DJ, utilizando um microfone, puxa um refrão. Os mais comuns são: DJ – 'Eta, eta, eta'; o público (homens e mulheres) responde – 'Pau na buceta'; DJ – 'O maribondo mordeu'; e o público responde – 'A buceta da

> vovó'. Outros refrões parecem ser puro *nonsense*. É o caso do refrão do bicho. O DJ grita: 'Olha o bicho! olha o bicho!' E os dançarinos respondem: 'Tá legal! tá legal!' (VIANNA, *idem*, p.82).

A questão é saber até que ponto os palavrões podem ser considerados resistência, transgressão ou contestação (consciente ou inconsciente), embora promovam sim um desvio. Nesse sentido, as palavras de Vianna parecem fechar bem sua abordagem do tema: "A festa é loucura, afirmação inconseqüente e irresponsável de que a vida vale a pena ser vivida. A alegria apesar de toda a miséria do cotidiano. (...) Quem está louco de alegria não está interessado em produzir definições sociológicas ou princípios de identidade" (*ibid*, p.108).

Ao passo que Vianna busca afastar interpretações que tragam o vulgar como contestação, como resistência, como esse é pensado no grotesco bakhtininano, a abordagem de Mônica Leme aponta semelhanças entre os traços do grotesco e aspectos da produção da banda *É o Tchan*, como "letras provocantes, obscenas, vulgares e muitas vezes *nonsense*" (LEME, *idem*, p.38). A autora afirma ainda que "essas particularidades são aspectos que se estabelecem do embate entre culturas: popular *versus* culto" (*ibid*, p.39). Porém, também não afirma categoricamente que seja um ato de resistência (consciente ou inconsciente) qualquer produção da banda.

Leme, porém, parece não notar um problema que pode ser trazido pela abordagem do vulgar como resistência. Trazendo a caracterização de Robert Stam, de que o carnaval bakhtiniano é "uma libertação das regrinhas da etiqueta social, da cortesia e das boas maneiras", ela identifica esse traço no fato de que o cantor do *É o Tchan*, sistematicamente, "utiliza expressões 'deseducadas', colocadas entre os versos cantados como: 'ordinária!', 'safada!', 'gostosa!', 'haja galinha!'" (*ibid*, p.38). As associações dessas expressões aos contextos de machismo e objetificação da mulher, tão presentes nas críticas que muitos fazem ao trabalho da banda, não são citadas por Leme.

Por fim, uma observação da autora, repercutindo as reflexões de Barbero sobre as relações entre o popular e o massivo, indica o quanto o tema da resistência é profícuo aos estudos dos gêneros de música popular de massa: "A produção cultural destinada ao povo não é apenas feita de pura ideologia, pois dá a esta classe um espaço para sua própria representação cultural. Permite-lhes que suas memórias e suas experiências possam ser comunicadas" (*ibid*, p.36).

Considerações finais

No que diz respeito aos dois temas explorados aqui – a localização da cultura popular nas produções musicais massivas e a questão da existência ou não de resistência promovida pelos traços dessa cultura, e contra o que eles resistiriam –, o que podemos concluir é que os autores destacam que a experiência das classes populares é um elemento inalienável de sua produção cultural (num sentido mais amplo, identitário) e que essa se faz presente nas produções materializadas num contexto massivo, relacionado à indústria cultural. Assim, quanto mais o *popular* do popular massivo se encontra próximo de experiências periféricas, de exclusão social, mais destoante ele parece ser do gosto médio que predomina nos produtos da indústria cultural. E, nesse sentido, está posicionado opostamente a valores que, difusos ou não, são dominantes. O que não habilita interpretar como resistência intencional esses traços populares presentes nas produções da música popular massiva, mas como vestígios de um contexto de diferenças.

Quanto ao cenário atual de música popular massiva e às polêmicas que o compõem, a discussão dos dois temas aponta para uma organicidade entre o que é produzido no âmbito desses gêneros musicais e a experiência cultural de seus agentes de recepção, o público consumidor, e de produção (no que se refere aos artistas). Sendo essa produção cultural expressão de seu âmbito de origem. Ao constatar isso, no entanto, apontamos para apenas um dos muitos pontos que compõem a problemática do gosto popular, de sua relação com o massivo e de suas implicações sociais, políticas e estéticas. Como nos diz Caetano Veloso, em seu *Verdade Tropical*, "a música popular é a forma de expressão brasileira por excelência" (VELOSO, 2008, p. 139).

Referências bibliográficas

FONTANELLA, Fernando Israel. **A Estética do Brega: Cultura de Consumo e o Corpo nas Periferias do Recife**: dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

JANOTTI JR., Jeder. Compós. **Mídia, Música Popular Massiva e Gêneros Musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento.** In:15º Encontro Anual da Compós, Bauru, SP. v. 1. 2006. p. 1-12.

LEME, Mônica Neves. **Que Tchan é Esse? Indústria Cultural e Produção Musical no Brasil dos Anos 90**. São Paulo: Annablume, 2003.

PLATÃO. **A República**. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VIANNA, Hermano. **O Mundo Funk Carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.