

## Dos Gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2

**Jeder Janotti Junior**

Grande parte da cultura urbana juvenil está relacionada às expressões musicais. Um passeio por qualquer grande cidade pressupõe encontros sonoros com o *rock*, o *rap*, o pagode, o samba e o *funk*, entre outras manifestações da música popular massiva.<sup>1</sup> Tendo em vista a abordagem mediática destas expressões musicais, este trabalho parte do pressuposto de que, além das tonalidades, ritmos, vozes, harmonias e melodias, as expressões da música popular massiva produzem sentido a partir de determinadas performances. Nesse sentido, a idéia de performance aponta para uma espiral que vai das codificações dos gêneros mediáticos<sup>2</sup> às especificidades da execução musical. Assim, parte-se do pressuposto de que a performance envolve não só a execução e a participação da platéia nos shows, bem como videoclipes e o próprio ato privado de ouvir música. Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical, definindo um processo de produção de sentido e conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhados por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais massivos presentes na cultura contemporânea.

Toda expressão da música popular massiva indica modos específicos de corporificação, que inclui, evidentemente, determinados modos de dançar. Dança aqui não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação virtual presente na própria música. Deste modo, pode-se pensar a performance também para os gêneros musicais que pressupõem uma ausência de movimentos corporais, como a audiência tradicional da música erudita. Quando dançamos (em se tratando de danças codificadas socialmente), sujeitamos os movimentos de nossos corpos a regras musicais, o que revela um senso físico da produção de sentido diante da música. Dançar é um modo codificado de processar a música e estendê-la ao espaço. Nesse sentido, acredita-se que além do corpo, toda performance, mesmo que virtual, pressupõe um cenário, uma composição cenográfica onde os corpos se movem.

Esses processos de produção de sentido também dependem de determinadas institucionalizações. Isso nos permite pensar que, além das questões

que envolvem a corporificação do feminino e do masculino nas expressões musicais da cultura popular massiva, deve-se atentar para outros aspectos como a idade e a etnicidade. Fatores que, se em um primeiro momento parecem exteriores ao campo musical, acabam sendo incorporados como partes importantes das expressões musicais:

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

Desse modo, o caminho em espiral que vai da caracterização dos gêneros da música popular massiva à produção de sentido localizadas na análise de uma canção<sup>3</sup> indica que parte do prazer do consumo musical está diretamente ligado ao modo como jogamos com as estratégias textuais “genéricas”, ao modo como respondemos às sonoridades e às vozes que nos são endereçadas (discordando, concordando, desautorizando). Como, também, às negociações que envolvem a incorporação dessas “vozes” nos cenários musicais.

Aqui, descortina-se um ponto importante dos trajetos sonoros da música popular massiva, ou seja, a apreensão da música também depende do modo como as sonoridades habitam os espaços inscritos em suas performances. A estrutura musical evoca sensações no ouvinte que estão conectadas imaginariamente a determinadas atmosferas. A produção de sentido da música popular massiva não deriva somente de uma configuração imperativa da canção, mas também de uma experiência cultural, um posicionamento sociocultural do próprio ouvinte. Parte, por exemplo, do consumo musical ligado aos DJs da música eletrônica ou ao último lançamento das estrelas da *axé-music*, incorporam imaginários e cenários diversos, bem como diferentes modos de lidar com a circulação destas canções na cidade contemporânea e, por conseguinte, com os cenários musicais pressupostos nestas expressões sonoras.

Assim, é possível observar também, para além dos deslocamentos financeiros, das hegemonias mercadológicas e das transformações tecnológicas que marcam a produção musical contemporânea, as relações entre o que as canções trazem à superfície como memória social. Nesse sentido, pode-se ponderar, por exemplo, que a penetração dos estilos musicais juvenis no universo cultural das grandes cidades brasileiras está ligada ao modo como os ouvintes e fãs se apropriam da cidade (através das casas de shows, dos pontos de encontro e dos aparelhos de som), transformada então, pelas linguagens do rádio, da televisão e dos próprios aparelhos de telefonia móvel. É comum ouvir em nosso tecido urbano os encontros

tensivos entre a sonoridade dos alto-falantes dos vendedores de frutas, dos ambulantes, dos interfonos, dos aparelhos de som automotivos, dos avisos sonoros da marcha à ré dos caminhões, dos avisos de chamadas do celular. Dificilmente alguém associaria estes sons à música caipira ou às canções indígenas. Essas misturas e encontros criam indagações fundamentais para a compreensão dos diferentes cenários musicais: quem é o ouvinte presente nos espaços performáticos inscritos nas canções? Qual a tessitura urbana que está associada à determinada canção? Talvez só a partir da visibilidade de diferentes modos de agregação e exclusão, de reconhecimento e obliteração e, não menos importante, dos modos como esses processos são representados e apresentados pela cultura mediática é que se torna possível esboçar uma resposta inicial a esses questionamentos.

Não é difícil, por exemplo, associar São Paulo à música dos Mutantes, ou pelo menos a idéia de uma metrópole polifônica, o Rio de Janeiro, sua topografia e estratificação social ao samba e a cidade de Tietê, com suas características rurais, à música caipira. Logicamente, essas associações podem responder a conhecimentos históricos ou sociológicos, mas, por outro lado, pode-se afirmar também que o tecido urbano ligado às imagens que são associadas às cidades são também cenários propícios para a produção de sentido de determinadas canções. Vale lembrar que não se trata necessariamente de cenários presentes em nossos mapas tradicionais. É possível falar dos cenários épicos do *heavy metal*, do sertão do baião, da Jamaica do *reggae* ou da metrópole do *rap*; na verdade, esses exemplos não são referências a territórios em sentido tradicional, e sim, a espaços associados a certas sonoridades, ou melhor dizendo, paisagens (com suas contradições, anseios e faltas) presentes na música popular massiva. Pode-se afirmar, associando-se às idéias de Barbero (1997, 2004), que as tessituras urbanas são importantes mediadoras da produção de sentido da música contemporânea, sendo parte da própria materialidade das interações comunicativas oferecidas pela urbe e suas configurações territoriais e imaginárias.

Compreender a música popular massiva também significa ligá-la ao tecido coletivo, à reorganização das formas do habitar, do trabalhar e do brincar presente nos imaginários que cercam as cidades contemporâneas. Aqui, observa-se a emergência de cenários contraditórios que expressam ao mesmo tempo a hegemonia de algumas paisagens sonoras (Salvador e a *axé music*, Rio de Janeiro e o samba- enredo, Barretos e a música sertaneja, São Luiz e o *reggae*) e um cenário tensivo-fragmentário caracterizado pela existência de sonoridades diferenciadas no imaginário da cidade. Uma parte do consumo musical pressupõe certas experiências diante do espaço urbano. Muitas vezes as próprias denominações, por exemplo, música caipira de raiz ou música sertaneja, carregam

traços que envolvem imaginários espaciais presentes nas performances das canções. No caso da música caipira, há uma valorização de uma certa quietude, de um mundo desarticulado das novas tecnologias e das “modernidades”. Já a nomenclatura música sertaneja remete, hoje, ao *agrobusiness*, aos rodeios, ao “mundo conectado” e *pop* dos grandes produtores de grãos. Enquanto a primeira se refere ao regional e suas especificidades, ao “sertão brasileiro”, o segundo remete a paisagens globais dos campos de sojas e das máquinas agrícolas. É possível aferir então, pelo menos quando se trata de uma compreensão da música contemporânea, que mesmo quando tratam de um espaço geográfico comum, (como no exemplo citado acima, o Brasil agrícola), as manifestações culturais compreendem disputas, embates, distinções, hegemonias, deslocamentos, semelhanças e rupturas.

Desse modo, a música popular massiva não está relacionada somente às esferas do campo da produção. O sentido da música popular massiva também está ligado aos diversos modos de apropriação do produto por parte de músicos, ouvintes e produtores, sendo que a recepção é mediada por uma história social dos usos e interpretações que podem ser relacionadas aos cenários musicais presentes nas canções. Estes cenários são responsáveis pela ancoragem de novas sensibilidades, de canções agressivas ou “açucaradas” que circulam em meio aos sons, ruídos e ritmos que caracterizam a solidão, os encontros, a hegemonia e às faltas das paisagens contemporâneas.

### **EXERCÍCIOS CARTOGRÁFICOS**

Nesta parte do artigo apresentaremos a análise dos cenários presentes em duas canções ligadas ao gênero musical *rap*: “Traficando Informação”, do *rapper* carioca MVBill e “Vai Vendo” do cantor Marcelo D2.<sup>4</sup> A opção por duas expressões musicais ligadas a um mesmo gênero musical, o *rap*, justifica-se por realçar as diferenças e semelhanças presentes em manifestações mediáticas que, apesar de possuir uma mesma base sonora, o *rap*, (um gênero musical surgido nos EUA e hoje globalizado), mostram diferentes apropriações e produções culturais em um mesmo cenário – o Rio de Janeiro – que, se por um lado pode ser reconhecido como uma cidade, por outro, como pretendo demonstrar na parte analítica deste artigo, configura tensões e diferenciações presentes nas especificidades de cada canção. Assim, antes de entrarmos nos aspectos expressivos das canções, é preciso localizar os aspectos materiais da produção de sentido presentes na incorporação do produto em um álbum<sup>5</sup> e suas mediações a partir das gravadoras e dados biográficos dos cantores.<sup>6</sup>

## CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

“Traficando Informação” é a faixa título do álbum homônimo, o segundo do *rapper* MVBill, lançado pela gravadora Natasha, em 2000. Apesar de possuir uma boa cadeia de distribuição e de ser relativamente acessível nos grandes centros brasileiros, os produtos da gravadora possuem uma aura de “independência”, uma vez que ela não é considerada uma grande gravadora<sup>7</sup> e, portanto, não estaria atrelada somente aos ditames da lógica empresarial que move parte da indústria fonográfica. De acordo com o próprio *site* da empresa, apesar de uma visão mercadológica, há uma preocupação com a qualidade do quadro de contratados da gravadora: “A *Natasha* surgiu em 1992 como um empreendimento artístico de moderna visão empresarial, impondo-se rapidamente no mercado graças à busca constante por talentos originais e de indiscutível sofisticação” ([www.natasha.com.br](http://www.natasha.com.br), acesso em 11/06/2005). Se há uma distinção, uma idéia de autenticidade, nos discos e intérpretes lançados pela Natasha, ela está vinculada a “suposta” qualidade de seus contratados e não a um gênero musical específico. Além de inúmeras trilhas sonoras de filmes nacionais como “Lisbela e o Prisioneiro” e o “Quadrilho”, entre seus lançamentos encontra-se desde Daúde, cantora ligada à MPB experimental, até a banda de *rock* Plebe Rude, conhecida pelo acento político-panfletário de suas canções.

Já o *rapper* MV Bill é reconhecido pelos aspectos contundentes de suas canções e posicionamentos políticos dentro do movimento *hip-hop*.<sup>8</sup> Inicialmente, como o movimento *Hip-hop* era concentrado em São Paulo, MV Bill, apesar de ter nascido e estar vinculado ao bairro do Rio de Janeiro Cidade de Deus, era confundido com os *rappers* paulistas. Além de compositor e músico, recentemente, ele lançou junto com seu empresário, Celso Athayde, e com o antropólogo Luís Eduardo Soares, o livro “Cabeça de Porco” (2005), uma série de entrevistas e registros etnográficos da vida de crianças e adolescentes no mundo do tráfico. Portanto, MVBill é visto como um *rapper* de postura política ativa, o que o credencia como um autêntico expoente do movimento *hip-hop*.

Por outro lado, Marcelo D2, vocalista do grupo de rock *Planet Hemp*, conhecido por suas letras à favor da descriminalização do uso da maconha, dificilmente será considerado um membro do movimento *hip-hop*. Mesmo se valendo da sonoridade *rap*, tanto sua postura como suas canções estão relacionadas à cultura urbana musical em sentido amplo. Por razões estruturais, como a exposição massiva de seus videoclipes, a ausência de um discurso político contundente, bem como a pouca ligação de suas ações com o movimento *hip-hop*, além da identificação de sua música com o público urbano juvenil da classe média das grandes cidades. De qualquer maneira e sem maiores dúvidas, sua música é construída sobre a base musical do *rap*.

Um outro fator fundamental para dissociar a imagem de Marcelo D2 do movimento *hip-hop* é que sua gravadora, a Sony Music é considerada uma *major*, ou seja, é uma das seis grandes companhias da indústria fonográfica que dominam o mercado musical mundial. Da estrela da *axé-music* Daniela Mercury ao sambaromântico de Alexandre Pires, do *rock* do grupo paulista Ira! a Chico Buarque, de Arnaldo Antunes à dupla Zezé de Camargo & Luciano; o catálogo de discos da Sony não parece ter um diferencial. Apesar de intérpretes e compositores diversos, é a qualidade das gravações e os índices de vendagem que funcionam como marca da gravadora. Como está inscrito em seu *site*: “A SONY BMG é voltada a atender artistas locais e repertório em todas as regiões do mundo. Nós acreditamos que o sucesso local de hoje será o *superstar* mundial de amanhã” ([www.sonybmg.com.br](http://www.sonybmg.com.br), acesso em 11/06/2005).

É preciso notar que, antes de apontar para uma suposta “cooptação” de seus produtos, a caracterização da Sony como uma grande gravadora pressupõe um diferencial de exposição e divulgação de seus contratados, permitindo a inferência de que eles estão mais acessíveis e, por outro lado, “homogeneizados”, uma vez que, até pelas dificuldades de negociação e competição com as grandes cadeias de vendagem, os discos das grandes gravadoras, de um modo geral, estão fora do circuito dos revendedores especializados, as pequenas lojas, e conseqüentemente, de uma circulação que muitas vezes é responsável pela estruturação das estratégias comunicacionais que caracterizam a música urbana juvenil “autêntica” e “cooptada”. Como veremos à frente, as próprias idéias de “autenticidade” e “cooptação” são reconfiguradas de acordo com as particularidades das próprias canções.

## O GÊNERO MUSICAL RAP

A sonoridade *rap*, em seus aspectos discursivos verbais e suas manifestações corporais, serviu, desde a década de 1970, como veículo para a expressão da insatisfação de jovens, geralmente negros dos bairros pobres das grandes cidades, em relação às dificuldades e preconceitos presentes na cultura contemporânea. Ao músico Afrika Bambaata, fundador do grupo Zulu Nation, é creditado o surgimento do *rap* e do reconhecimento da cultura *hip-hop* como uma tentativa de canalizar a raiva e a energia de adolescentes do bairro do Bronx diante do plano de reurbanização de Nova Iorque que exigia um processo de realocação de casas e ruas situadas na periferia da cidade para a construção de grandes corredores viários.

Em termos musicais, pode-se dizer que:

“(...) a falta de condições econômicas e técnicas para se tocar um instrumento tradicional como guitarra, baixo e bateria, acabou gerando

uma qualidade urbana única ao *rap*, a reinvenção da música a partir de bases prontas de antigos discos de vinil, dando ênfase desse modo à figura do DJ (*Disk Jockey*) não mais como aquela/aquele que toca música, mas que a reiventa para o ‘proseado melódico’ do *rapper*. De uma maneira generalista, pode-se dizer que *Rap* é um modo de expressão ligado à poesia oral tendo como base um ritmo criado sobre uma batida 4/4 tocada de modo reiterativo. Essa batida é forjada no encontro da mixagem de vinis com as bases rítmicas. O DJ acabou se afirmando na cultura musical contemporânea como um músico *bricoleur*” (Janotti Jr., 2003b, p. 41).

Neste ponto é preciso relacionar aos aspectos musicais alguns traços sociológicos do gênero *rap*. Ligado a uma forte composição tecnológica, as mesas de som, os misturadores de som, as baterias eletrônicas, os toca-discos ou *pickups* e os próprios vinis, a sonoridade do *rap* está conectada às grandes cidades contemporâneas, suas mazelas e contradições, seus tráficos informacionais e seus aspectos globais. Tanto que não é mais surpresa encontrá-lo como trilha sonora das favelas, dos sons automotivos ou das grandes metrópoles, o que lhe confere traços globais (transnacionais e locais): “(...) as diversas apropriações do *rap* ao redor do globo, como na França, no Quebec ou em Cuba, alimentam-se da língua e das gírias locais, criando modos característicos de corporificar um gênero musical globalizado” (Janotti Jr., 2003b, p. 40). O que não significa obliterar a tensão entre os aspectos globais e suas diferentes apropriações ao redor do mundo.

### **AS CANÇÕES E SEUS CENÁRIOS**

Duas premissas básicas guiam as análises esboçadas nesta parte deste artigo: 1) a voz é um elemento central para a compreensão e apreensão de grande parte dos gêneros da música popular massiva, tal como foi afirmado anteriormente, a característica básica da canção popular massiva é o encontro entre a melodia e a fala em seus aspectos sintáticos e semânticos; 2) as expressões musicais possuem uma ligação com determinadas performances inscritas virtualmente nos gêneros musicais vinculados a determinados cenários que são materializadas nas canções, o que não quer dizer que as expressões musicais sejam atreladas de maneira hierárquica aos gêneros e, sim, que gêneros e canções configuram espirais de sentido que englobam suas manifestações específicas e suas codificações genéricas.

### **TRAFICANDO INFORMAÇÃO**

A canção *Traficando Informação* repete em sua temática a atmosfera de todas as canções do álbum homônimo: um retrato duro do cotidiano na favela, especialmente, na Cidade de Deus, e da dificuldade de sair da estrutura

“negro>pobre>favela>juventude>tráfico”. Tal como em grande parte das canções *rap*, há uma autonegação de quem canta: “Armadilha pra pegar negão/ Se liga na fita/ MV Bill traficando informação”. Em termos sonoros, a base melódica e rítmica pode ser localizada como *rap* tradicional com influência do subgênero do *rap* denominado *east coast*, uma base musical “leve”, calcada no *soul* e no *funk*, com uma batida quebrada que se repete ao longo de toda música com um peso no discurso verbal *rapper*, valorizado pela sobreposição da voz sobre a base melódica e harmônica. Essa configuração privilegia o discurso verbal, em que o entendimento daquilo que está sendo dito dá o tom emocional da faixa. O único momento em que há um privilégio hierárquico da melodia é o refrão, que neste caso é quase uma “palavra-de-orderm”: “Traficando Informação/ Diariamente conviver com essa situação”, marcado por um efeito na voz que é um declamar em contraponto à voz de MV Bill. O jogo de palavras entre o tráfico de drogas e o tráfico de informações à partir da “cultura *hip-hop*” e conseqüentemente da música *rap*, aponta para a tensão entre a apropriação de um gênero musical mediático, seus aspectos globais (que ligam a comunidade pobre e negra do mundo ocidental), o trânsito tensivo entre a comunidade afro-americana da América do Norte e sua recepção e reapropriação por parte de uma parcela da comunidade afro-brasileira.

Em termos musicais, não há referências regionais, a voz de MV Bill e a base *east coast*, podem ser consideradas conservadoras por qualquer ouvinte que procura encontros entre o *rap* e sonoridades locais. A valorização do ritmo em detrimento da melodia presente no corpo afro-brasileiro *rapper* projetado pela voz de MV Bill pressupõe a repetição e reiteração como um distanciamento entre o sujeito que canta e a dura realidade de um cotidiano que não está presente no Rio dos cartões postais e das rodas de samba. Ao valorizar um andamento constante e sem grandes variações, a centralidade do discurso verbal é ressaltada, ao mesmo tempo em que é possível notar uma espécie de falta de perspectivas diante do cenário descrito na canção: “(...) de fato, o controle da velocidade em seus diversos níveis de ocorrência constitui uma das chaves para a compreensão do ato criativo” (Tattit, 1997, p. 24). No entanto, parece que essa especificidade não é parte do percurso projetado pela canção. Há uma clara disjunção entre o Rio de Janeiro como um local de encontros culturais, do samba e das belas paisagens. Até pela obliteração desses aspectos, é possível notar um descaso por qualquer traço regional que possa ser associado ao Rio “exótico” e “turista” a cisão entre a dura realidade da “CDD (Cidade de Deus), Zona Oeste, Jacarepaguá” e “a sociedade dando as costas para a CDD” parece não deixar lugar para a valorização positiva do local.

Observando-se os aspetos temáticos pode-se destacar uma reverberação entre os ataques presentes no ritmo da canção e o discurso verbal, vinculado ao modo

direto que MV Bill “incorpora” o *rapper* enunciador da canção em primeira pessoa. Alguns traços acabam reiterando esses aspectos por meio desse cenário global, a sonoridade *rap*, configurado na descrição direta e sem romantismos da Cidade de Deus: “Bem vindo ao meu mundo sinistro saiba como entrar”, um convite bastante diferente do Rio ensolarado dos cartões postais. Já a frase “Encontrei minha salvação na cultura *Hip-hop*” é uma afirmação dos vínculos afetivos com a cultura mediática através de elementos sonoros/corporais/imagéticos globais. É interessante notar que no discurso verbal não há molejo ou valorização das “quebradas rítmicas” do samba e sim, uma afirmação dura, direta reiterada pelas citações da CDD (Cidade de Deus): “Se você tiver coragem vem aqui pra ver/ a sociedade dando as costas para a CDD”(…) “CDD zona oeste Jacarepaguá/ aqui o gatilho fala mais alto Pow, Pow, Pow”. Em termos dos cenários musicais inscritos em Traficando Informação, vale apenas destacar também a afirmação das incertezas e certezas da vida na favela, o que reforça a falta de esperança, a dureza da voz e do corpo masculino projetado pela reiteração rítmica da base sonora e do discurso *rap*: “Bala perdida, falta de emprego, moradia precária/ barulho de tiro na noite é outra quadrilha querendo invadir/minha área na minha casa, na madrugada”. Assim, os cenários musicais onde os corpos de Traficando Informação circulam é um espaço global, ligado à cultura mediática através do *rap* como expressão musical desvinculada das qualidades regionais e paradisíacas das imagens de um Rio hospitaleiro, cidade de sol, samba e encontros culturais.

### VAI VENDO

“Vai Vendo” é uma síntese da atmosfera de praticamente todas as canções do álbum “À Procura da Batida Perfeita”: o encontro tenso e dialógico entre o samba e o *rap*. Utilizando-se de uma estratégia comum ao *rap* e às rodas de samba, a música inicia com a apresentação de Marcelo D2 por um sambista, este por sua vez apresenta-se como um MC (Mestre de Cerimônias) com um efeito característico do *rap* e anuncia: “Vocês estão prontos para um ‘rolé’? Um ‘rolé’ por qualquer banda do *hip-hop* ao samba”. Esta apresentação é referenciada pela marca sonora que irá demarcar toda a canção: uma batida “sincopada” do samba na garrafa e a base 4/4 do *rap*. Não há referência a algum subgênero do *rap* e sim, a apreensão de elementos genéricos, como o modo de cantar e a batida. Também aqui é possível notar a sobreposição da voz sobre a base e as sonoridades sampleadas ao longo da canção: uma base “funkeada” misturada ao “samba-rock”,<sup>9</sup> que acaba proporcionando ao ouvinte uma espécie de “alívio” melódico em relação à reiteração rítmica da base sonora e do vocal *rap*. A opção por um refrão característico da música *pop* em sentido estrito possibilita uma valorização dos aspectos melódicos da canção, fato

reforçado pela própria semântica do que está sendo cantado. “Falei eu vim com o pesadelo do *pop*/ Eu sei no samba represento o *hip-hop*”, o que institui uma aproximação entre o corpo que canta e a extensão daquilo que está sendo cantado. Esse ritmo que envolve de maneira tensiva a versificação *rap* e o refrão da música *pop* acaba sendo reforçado por uma cadência dinâmica que valoriza de maneira positiva “(...) a possibilidade de expressão dos paradoxos e potenciais tensões e apropriações entre os traços globais e locais. *Come Down the Selector*, as misturas de linguagens e sonoridades se transformam em possibilidades de vivências no tecido cosmopolita” (Janotti Jr., 2003, p. 42).

Em contraposição à falta de referências às sonoridades locais apontadas em *Traficando Informação*, a voz de Marcelo D2, sua dinâmica e a afirmação da interrelação entre ritmo e melodia da expressão vocal reforçam a configuração de um Rio de Janeiro cosmopolita, ligado ao mundo a partir da expressão de suas especificidades, dos trânsitos e encontros de uma cidade global, marcada pelo encontro de ritmos mundializados e locais: “Fruto do andar criado na Lapa/De Seu Jorge a Candeia de Mos Def a Bambaata/Declaro meu respeito a todos os rimadores/partideiros repentistas e claro os versadores”. Então é possível notar uma satisfação pela integração sonora e verbal diante da paisagem cosmopolita, relativa à própria afirmação do Rio de Janeiro como a cidade do desejo e dos encontros musicais: “No samba de raiz aonde eu me inspiro e posso buscar/minha rima e até meu laiá laiá”. Esse trajeto é reforçado pela confluência tensiva entre o *rap* e o samba que se resolve em expressões que valorizam o conhecimento e musicalidade da cultura *pop*. Decifrar e valorizar os caminhos sonoros de “Vai Vendo” é reconhecer o trajeto que cita nomes tradicionais do samba como Candeia, novos nomes ligados ao rejuvenescimento do samba como Seu Jorge, com nomes consagrados do *rap* como Mos Def e Bambaata. Nota-se também uma ruptura com os aspectos negativos das imagens do Rio como a cidade do tráfico: “Nem Mané Galinha/Nem Zé Pequeno”, personagens do filme *Cidade de Deus* que retrata a influência do tráfico de drogas sobre a juventude da favela. Colocando-se em outro cenário, o Rio cosmopolita dos encontros e das personalidades culturais, “Vai Vendo” afirma-se através de um personagem com voz fluida e maleável, característica da imagem do carioca “sangue bom”. “Intelecto da rua pronto pra se divertir/ e aproveito cada instante o ar que eu respiro/ sagacidade e sem precisar resolver no tiro.” Aqui, os encontros sonoros são vividos como locais de confluências culturais, personificados entre o Rio de Janeiro e Nova Iorque: “Da Central do Brasil à Penn Station”, que corroboram a presença de um cenário cosmopolita, aberto a todos que possuem referências globais e locais. Tanto o cenário, quanto o corpo projetado por “Vai Vendo” reforçam um local que possui uma certa leveza em relação

ao peso excessivo da tradição, valorizando o tráfico de informações a partir da interconexão da cultura musical globalizada: “Desse modo, a mistura, o tensivo e a bricolagem acabam sendo reconhecidos como ‘positividades’, realçando a mistura entre tradição e novidade: ‘Não tem parada que não pode’”(Janotti Jr., 2003, p. 42).

A partir da tematização da cidade do Rio como um cenário reverberado pelos encontros e pelas possibilidades abertas por uma cultura musical global, “Vai Vendo”, valoriza o espaço metropolitano como um lugar de identidades voláteis, local de interação com a cultura musical cosmopolita. Assim, mesmo reforçando esses cenários musicais como um espaço global, de valor positivo, esse cenário é construído sobre a afirmação do Rio como um lugar de encontros, de passagens e paisagens culturais ligadas à produção cultural contemporânea, cujo diferencial seria a projeção do local como algo que possibilita este trânsito. Aqui o tráfico de informações é intenso, fruto de uma cultura *pop* mundializada, característica de quem tem acesso aos bens informacionais presentes nas paisagens das grandes metrópoles. Um Rio tensivo, mas desejável, em que: “Não importa qual é a batida/a levada aqui é pura técnica/me diz qual é sua preferida/e *come down the selector*”. O Rio seria o tecido cosmopolita constituído pelas novidades dos encontros musicais que envolvem o *rap* e o samba.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos cenários musicais das canções analisadas mostra a importância dos cenários inscritos nas performances como um importante operador na produção de sentido da música popular massiva. Os diferentes Rio de Janeiro presente nas faixas “Traficando Informação” e “Vai Vendo” não se conjugam ou diferenciam-se somente por opções ideológicas e/ou sonoras. Antes de mais nada, esses cenários mostram como um gênero musical pode servir de base para representações diversas e tensivas da urbe contemporânea, demonstrando as disputas e idealizações da cidade como um importante local de produção cultural, apontando assim, para a apropriação e configuração da cultura global e os jogos que envolvem as condições de produção e reconhecimento dos produtos mediáticos. Antes de valorizar um Rio cosmopolita ou um Rio excluído dos cartões postais, as sonoridades, os corpos e os cenários das duas canções são parte das diferenciações e partilhas que envolvem o acesso a determinadas informações, seu processamento diante de realidades distintas e a audiência inscrita nas próprias canções. Se “Vai Vendo” é uma música cosmopolita que valoriza os encontros e passagens da cultura mundializada, “Traficando Informação” é construída sobre outros aspectos desse mesmo processo, mesmo que nesse caso a afirmação global de um gênero musical, o *rap*, passe pela

negação da sonoridade local como o exótico romantizado pelos cartões postais. Afinal, tanto a Lapa quanto a Cidade de Deus são partes dessa complexa paisagem sonora configurada pelas diferentes apropriações musicais efetuadas no Rio de Janeiro, de suas desigualdades, de seus aspectos tensivos, da degradação dos encontros culturais presentes nos cenários musicais que retratam e compõem parte da cultura e comunicação contemporâneas.

JEDER JANOTTI JUNIOR é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e coordenador do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva (UFBA).

## NOTAS

1 A idéia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas na segunda metade do século XX e que, a partir do rock, se valeram do aparato mediático contemporâneo, ou seja, instrumentos eletrificados, técnicas de gravação e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. O termo se refere então às mutações ocorridas em parte da própria idéia de cultura popular e ao que os estudiosos de língua inglesa denominam música popular, uma vez que para eles não haveria mais uma distinção entre a cultura popular e a cultura popular massiva, que, em português é, em alguns casos, denominada cultura *pop*.

2 Para a noção de gênero mediático e sua aplicação ao campo da música ver JANOTTI JR, Jeder. *Dos Gêneros Textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático*, Rio de Janeiro, XIV Compós, 2005 (*mimeo*).

3 Segundo Tatit: “A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos na maneira de dizer. Estudar a canção é no fundo, aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente naturais (no sentido semiótico do termo), nem totalmente ‘artificiais’ e precisam das duas esferas de atuação para construir seu sentido” (1997: p.87).

4 Para uma análise da canção “Vai Vendo” a partir da noção de gênero musical, ver 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: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol. 6, n. 2, 2003b, p. 31-46.

5 A idéia de álbum remete ao conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e dos agradecimentos lançados por um determinado intérprete com um título, uma espécie de obra fonográfica.

6 A importância das condições de produção e reconhecimento para a análise da música pode ser encontrada em JANOTTI JR, Jeder. *Dos Gêneros Textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático*, Rio de Janeiro, XIV Compós, 2005 (*mimeo*).

7 Segundo Shuker: “A participação de mercado das grandes gravadoras varia de país para país, mas em alguns casos alcança mais de 90%. Discute-se muito sobre as implicações econômicas e culturais desse controle de mercado, principalmente sobre a resistência das indústrias fonográficas locais à globalização das indústrias culturais” (1999, p.151).

8 Surgido no bairro do Bronx em Nova Iorque, o movimento *hip-hop* era inicialmente ligado às comunidades urbanas afro-americanas e hoje se espalhou por boa parte da Europa, Ásia e América Latina. O movimento é estruturado em quatro elementos básicos: o *break* (a dança de rua ou a dança das canções *rap*), os MCs (Mestres de Cerimônia – cantores de *rap*), os DJs (os *disc jockeys* responsáveis pela mistura e combinação das bases sonoras do *rap*) e os grafiteiros.

9 Gênero musical brasileiro muito popular nos bailes da periferia carioca durante a década de setenta, fruto do encontro entre o soul, o samba e o rock. O samba rock é considerado uma referência nos movimentos de afirmação da cultura afro-brasileira através dos produtos mediáticos. Entre seus expoentes destacam-se Jorge Benjor, Trio Mocotó e Gerson King Kombo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBERO, Jesus M. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo :Edições Loyola, 2004.
- BRACKETT, David. *Interpreting Popular Music*. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1995.
- BILL, MV e outros. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Havard University Press, 1998.
- JANOTTI JR., Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003a.
- \_\_\_\_\_. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista ECO-Pós*. Rio de Janeiro: Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/UFRJ, vol. 6, n. 2, 2003b, p. 31-46.
- \_\_\_\_\_. *Heavy Metal com Dendê: música e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro, E-papers, 2004.
- \_\_\_\_\_. Dos Gêneros textuais, dos Discursos e das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático. IN: XIV Compós, 2005, Rio de Janeiro: UFF. *Anais da XIV Compós*.
- MARCELO D2. *À Procura da Batida Perfeita*. (S.I) Sony, p. 2003, 1 CD.
- MV BILL. *Traficando Informação*. (S.I): Natasha, p. 1999, 1 CD.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Understanding Popular Music*. London/New York: Routledge, 1994.
- TATI, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica da Canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1999.

VERÓN, Eliseo. *La Semiosis Social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**Sites consultados:**

[www.natasha.com.br](http://www.natasha.com.br)

[www.sonybmg.com.br](http://www.sonybmg.com.br)