

CARLOS BONFIM

Entre formas e práticas: o debilitamento da noção de gênero musical

Tecno-xaxado, coco-dub, bambuco-funk, punkuanito, poplore, hip pop, salsa rap, ou — para ser talvez mais sintético — raprockandorollpsicodeliahardcoregga... Nomes que buscam dar conta das misturas musicais que vimos ouvindo nestes últimos anos. Nomes que ao mesmo tempo dão conta do esgotamento de noções precisas de gênero.

Misturas musicais e culturais são, sabemos, uma prática recorrente ao longo de toda a história da música. Não há, neste sentido, “novidade” alguma na série de trabalhos que vêm circulando pelo mundo nas últimas décadas — trabalhos que se caracterizam pela pluralidade de referências, pelas ambivalências e pelo espírito lúdico. Mas não se trata aqui de indagar sobre a suposta novidade de determinadas práticas musicais e culturais. Trata-se, isto sim, de evidenciar como a recorrência de certas *maneiras de fazer música* vem colocando em xeque abordagens assentadas em categorias e conceitos consolidados e estáveis.

Numa pesquisa realizada recentemente, procurei lançar um olhar sobre o modo como se entrelaçam tais práticas musicais a uma tradição de pensamento que se debruçou na América Latina sobre questões relacionadas à identidade cultural.

A partir do trabalho de um grupo de artistas e de bandas que ao longo dos anos 1990 — e em diferentes países latino-americanos — produziram álbuns que se caracterizavam pelos trânsitos intensos entre, por exemplo, “raiz e rede”, entre idiomas, culturas e ritmos vários, procurei discutir os sentidos de tais práticas no contexto da

produção artística e do pensamento crítico latino-americano, bem como no contexto recente da globalização.

O presente texto, no entanto, discute apenas um dos aspectos abordados naquela pesquisa: o debilitamento da noção de gênero e sua relação com as dinâmicas culturais, sociais e econômicas contemporâneas.

Ao considerar o trabalho de artistas e bandas como os Orishas, Kevin Johansen, Chico César, Café Tacuba, Chico Science & Nação Zumbi, Bersuit Vergarabat e La Grupa, entre tantos outros, é possível afirmar que estamos diante de práticas musicais que têm como traço comum os contatos, o trânsito, o fluxo livre e incessante de informações das mais diversas procedências.

Do ponto de vista da linguagem musical, poderíamos afirmar simplesmente que o que possibilita as combinações identificadas no trabalho destes artistas é a similaridade entre padrões rítmicos, compassos e a proximidade formal entre gêneros e estilos musicais. Assim, a superposição de diferentes gêneros musicais que, no entanto, compartilham o mesmo tipo de compasso, permite as combinações que ouvimos nas canções daqueles artistas.

Mas não se trata apenas de uma mera combinação de ritmos e compassos. O que este repertório evidencia, sobretudo, é que — se recorremos à formulação de Quintero-Rivera — estamos ante “propostas musicais que aludem a diversas territorialidades e tempos, onde [a partir da combinação de diversos ritmos e gêneros] se combinam o mito e a história com a vivência da cotidianidade” e dos meios tecnológicos. Estamos, em suma, ante uma produção musical que “se identifica mais com umas *práticas* (maneiras de fazer música) que com umas *formas* estabelecidas dadas (gêneros)”, como apontado por Quintero-Rivera. (1998, p. 22-24). E o que caracteriza estas práticas? Em “Filosofia do *dub*”, artigo publicado no caderno *Mais*, da Folha de S. Paulo, o antropólogo Hermano Vianna escreve sobre a fecundidade

das técnicas de composição desenvolvidas por músicos jamaicanos, criadores do *dub*. Segundo, Vianna, (2003, p. 5) o *dub* foi:

[...] a maneira que os produtores musicais e os engenheiros de som jamaicanos inventaram, desde meados dos anos 60, para fazer música e pensar a música. As canções deixaram de ser pensadas de maneira linear. Os sons passaram a ser montados não-linearmente, antecipando a maneira de editar textos/barulhos/imagens (o cortar-e-colar ou "cut and paste") que se tornou dominante a partir da personalização dos computadores.[...] O *dub* não é uma forma, mas sim um "modo de agenciamento de formas". [...] Uma outra maneira de se relacionar com os sons, como se fossem elementos arquitetônicos que podem ser combinados de muitas formas diferentes, não privilegiando nenhuma dessas formas como a original.

Tais procedimentos de montagem podem ser claramente identificados no repertório dos artistas mencionados acima. Parafraseando Vianna, poderíamos afirmar que as canções dos grupos e artistas abordados nesta pesquisa não são facilmente classificáveis num determinado "gênero" ou "estilo" estabelecido; não são (apenas) "rock", "rap", "funk", "pop", "punk", "sanjuanito", ou "cumbia". São — ou precisam ser —, como vimos na enumeração acima, "bambuco-funk", "coco dub", "tecno-xaxado" ou "punkuanito".⁸⁹

Trata-se de práticas musicais que operam a partir de um modo particular de agenciar formas e informações musicais. Não é, portanto, casual, neste sentido, o protagonismo que ganhou nas últimas décadas a figura do DJ (*disc jockey*) em uma multiplicidade de trabalhos. O DJ é um artista cuja sensibilidade musical se superpõe ao conhecimento técnico da linguagem musical. Sua maneira de fazer música (recheada de recortes, citações e justaposições) não se pauta, necessariamente, pelo conhecimento técnico dessa linguagem. No caso específico (embora não exclusivo) do rap, tipo de música na qual o DJ é uma figura central, Frith afirma que a melhor maneira de entendê-lo

⁸⁹ Canções com "e", propus numa primeira versão destas reflexões: canções nas quais se ouve rock e cumbia, rap e embolada (BONFIM, 1999).

é considerá-lo produtor não de novos textos, mas de novas maneiras de interpretá-los, novas maneiras de interpretar a construção do significado. (FRITH, 2003, p. 195)⁹⁰

Neste mesmo sentido, poderíamos recordar ainda a percepção que tem um autor, como o filósofo Richard Shusterman que, ao realizar um estudo sobre a estética do *rap*, aponta a recorrência de temas e traços estilísticos que apresentam:

[...] uma tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno. (SHUSTERMAN, 1998, p. 145)

Identificamos tanto em Vianna (2003) quanto em Shusterman (1998), em Frith (2003) e em Quintero-Rivera (1998) abordagens que aludem a “maneiras”, “modos de agenciamento”, “apropriações” e ao desafio a noções consagradas — entre elas, a noção de gênero musical.

Já num texto publicado na década de 1970, Haroldo de Campos apontava a “[...] dissolução vertiginosa do estatuto dos gêneros.” (CAMPOS, 1972, p. 282) Embora dedicado fundamentalmente à ruptura de gêneros literários, seu ensaio constitui uma fecunda contribuição para a discussão que se propõe aqui.

Herdeira da normatividade da linguagem surgida no Classicismo, a estrita delimitação de gêneros foi vigorosamente problematizada, no recorte proposto por Campos, durante o período que vai do Romantismo à poesia concreta, passando pelas vanguardas latino-americanas e pelo Modernismo brasileiro, lapso em que se produziram diversas iniciativas dessacralizadoras.

⁹⁰ Para um estudo mais detalhado sobre o papel do DJ na cena musical contemporânea, remeto às pesquisas realizadas por Simone Pereira de Sá (2006), para quem o DJ produz, a partir dos modos como agencia as informações sonoras, uma versão particular da história da música.

Baseando-se em Jan Mukarovsky e em Hans-Robert Jauss, Campos (1972) chama a atenção para o surgimento de uma nova concepção de gênero: o conceito passa a constituir, na poética moderna, “[...] um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias.” (CAMPOS, 1972, p. 282) Assim, identifica na obra de Sousândrade — um dos inspiradores da produção poética do próprio Campos — a consumação da dissolução dos gêneros: seu poema *Guesa* opera um “processo de montagem de eventos, com notícias extraídas de periódicos da época, fragmentos históricos e mitológicos, citações [e] comentários mordazes”. (CAMPOS, 1972, p. 289)

Não por acaso Campos encerra seu ensaio remetendo à repercussão e ao alcance que teve a poesia concreta num campo como o da música popular, mais especificamente a Tropicália, que — informada pelas técnicas e processos da poesia concreta, bem como pela “antropofagia” oswaldiana e pelo teatro do grupo Oficina — promoveu nos anos 1960 uma revisão crítica da cultura brasileira.

No que se refere especificamente ao âmbito musical, valeria a pena recordar que a noção de gênero não diz respeito apenas a um procedimento classificatório. Tal como aponta Janotti Jr, os gêneros atuam como “modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura dos produtos midiáticos”. (JANOTTI JR, 2004, p. 6)⁹¹ O caráter mediador da noção de gênero supõe pensá-lo também a partir de regras que o envolvem: regras econômicas (que dizem respeito ao direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem

⁹¹ Afim a esta percepção, Simone Pereira de Sá chama a atenção para o fato de que os principais gêneros musicais do século XX “constituem-se enquanto tais a partir de uma formatação de caráter midiático” (SÁ, 2006, p. 6).

a produção e a recepção musical em sentido estrito) (JANOTTI JR, 2004, p. 5) As abordagens recentes à noção de gênero musical coincidem, em maior ou menor grau, com tal formulação. E, embora se tenha presente que tais regras não supõem compartimentos separados — antes, devem ser pensadas de modo integrado — há estudos que abordam, de modo particular, um destes três aspectos. Porém, mesmo quando se trabalha a partir de um aspecto específico, o industrial e comercial (SANTAMARÍA, 2005, Ochoa, 2003, Yúdice, 2000), por exemplo, torna-se ineludível considerar também seu impacto sobre os aspectos estéticos.

Por outro lado, se de acordo com Bauman, gênero é “um tipo de discurso convencionalizado”, um termo que foi “utilizado primordialmente de maneira classificatória para designar uma categoria discursiva” (BAUMAN, 1992 apud OCHOA, 2003, p. 83), valeria a pena sublinhar o caráter convencional do termo: sendo uma convenção, os gêneros estão expostos a uma série de subversões aos seus postulados. Tal como aponta Shuker (1999, p.142), há uma “considerável flexibilidade em relação ao gênero: subverte-se ou brinca-se com as convenções dos gêneros musicais existentes, ou adota-se um distanciamento irônico dessas convenções.”

Afim à leitura proposta por Campos, mas falando a partir da etnomusicologia e da sociologia, Ana Maria Ochoa situa também a noção de gênero num marco temporal, social e político específico e constata os limites experimentados hoje pelas definições precisas de gênero. Associada em parte ao pensamento derivado do projeto classificatório biológico do século XIX e à ideia de homogeneização que acompanhou o desenvolvimento histórico do estado-nação, a noção de gênero revela-se hoje insuficiente e pouco fecunda num momento em que experimentamos “profundas transformações nas fronteiras do que considerávamos como os limites do genérico e do surgimento da diversidade como paradigma cultural determinante.” (OCHOA, 2003, p. 83). A noção de gênero como um atributo normativo, chega,

como se vê, aos anos 1990 (foco de nosso estudo), já amplamente problematizada.

Em artigo publicado em 1999, o estudioso italiano Franco Fabbri — que também se debruçou extensamente sobre as questões relacionadas à definição de gêneros musicais — esboça uma definição de gênero mais acorde com a produção musical contemporânea. Para ele, gênero é um:

“[...] tipo de música tal como é conhecida por uma comunidade por qualquer razão, proposta ou critério; [...] é um conjunto de eventos musicais cujo curso é dirigido por regras (de qualquer tipo) aceitas por uma comunidade. [...] [Ou seja, é] um atalho para agilizar a comunicação entre uma comunidade musical.” (FABBRI, 1999, p. 5-6)

Tal compreensão parece ser hoje mais ou menos consensual entre artistas, vendedores de discos, fãs e de alguns estudiosos da música popular. Assim, seja como “instrumento operacional, descritivo” (CAMPOS, 1972), como “mediação” (JANOTTI JR., 2004), como “[...] discurso convencionalizado.” (Bauman, *apud* OCHOA, 2003), ou como “atalho” (Fabbri), a noção de gênero atua como “elemento básico de organização.” (SHUKER, 1999, p. 141). Afinal, tal como recorda Tatit, ao falar da apreensão empírica do ouvinte,

[...] é comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um *rock* dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa seqüência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, *rocks*, marchas... são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular. (TATIT, 1997, p. 101)

Porém, nem por isso a noção de gênero deixa de estar profundamente marcada por juízos de valor, por subjetividades, e por uma tendência a tornar-se prescritiva. Se bem as propostas musicais dos artistas e bandas abordadas em minha pesquisa evidenciam os limites

da noção de gênero e demandam — numa abordagem acadêmica como esta, entenda-se — parâmetros mais elásticos, as mesmas características que as definem (as transgressões de gêneros) serviram de munição para as críticas de que foram alvo alguns destes trabalhos. Ao deixar de operar exclusivamente a partir de formas/gêneros estabelecidos, aquelas canções evidenciaram ainda o paradoxo exposto por Ochoa (2003, p. 84): os gêneros “continuam sendo categorias operativas de criação artística e de uso analítico, mas a unidade da noção de gênero como conceito claramente definido foi questionada.”⁹²

Neste mesmo sentido, se a noção de gênero já não dava conta da vasta gama de formas musicais disponíveis hoje no planeta, formularam-se subcategorias como “subgênero” e “metagênero”. Assim, de acordo com Shuker (1999), dentro de uma forma “mais específica” de gênero (como o *blues*, por exemplo) existiriam subgêneros (como o *country blues*, o *jump blues* e o *Chicago blues*); do mesmo modo, os metagêneros — “fusões de vários gêneros e estilos” — poderiam ser exemplificados com uma expressão ampla como *dance music*, que por sua vez abrange estilos como música *disco* e *tecno*. (SHUKER, 1999) Em que pese esse louvável esforço, o trabalho de Shuker acaba, porém, por confundir as categorias que se propõe definir. Se num verbete dedicado à *dance music*, *tecno* figura como “gênero”, no verbete dedicado a *tecno* este é definido como “subgênero”. A sobreposição de formas e a mobilidade das fronteiras entre os diferentes gêneros e estilos musicais dificultam uma sistematização como a que se propõe este autor. Ao oferecer-se como um termo que busca acolher diferentes gêneros, metagênero é empregado, como se vê, como “conceito guarda-chuva”. Mais do que resolver, porém, tais subdivisões apenas tornam mais pantanosa uma questão que, como vimos, já é por si só complexa.

⁹² Neste mesmo sentido, Shuker (1999, p. 142) observa que, “embora gêneros musicais continuem a funcionar como categorias de marketing e pontos de referência para músicos, críticos e fãs, exemplos particulares demonstram claramente que as divisões de gênero devem ser consideradas altamente fluidas.”

Do que foi dito até aqui, fica patente que as maneiras de fazer música características dos artistas mencionados anteriormente engendraram uma aporia: descontada sua utilização cotidiana como “atalho” que agiliza a comunicação entre músicos e fãs, por exemplo, de que modo referir-se a esse repertório que coloca em xeque as taxonomias tal como foram formuladas historicamente? Ora, se a noção de gênero musical implica identificar características estilístico-expressivas, características técnicas e formais e traços bem diferenciados, como falar das canções de Bersuit Vergarabat, Café Tacuba, Orishas, La Rocola Bacalao, Lenine, Zeca Baleiro e demais grupos e artistas que operam a partir dos mesmos princípios estéticos?

Mesmo com uma definição mais flexível e abarcadora como a proposta acima por Fabbri, e mesmo com as ressalvas de Shuker (1999), as conotações normativas e as limitações da noção de gênero persistem. Se, de acordo com o estudioso cubano Danilo Orozco, ao ser resultado da expressão humana, gênero é igual a processo (RUIZ ZAMORA, 1997), é preciso, então, considerar o repertório de que nos ocupamos aqui em termos desse processo a que alude Orozco e das dinâmicas processuais que vimos assinalando ao falar dessas maneiras de fazer música. Daí que a noção de “intergênero” tenha recebido calorosa acolhida entre os estudiosos de música popular nos últimos anos. Trata-se de uma noção que, além de sublinhar os processos “inter” de que vimos falando até aqui, oferece uma ferramenta hermenêutica de grande relevância num contexto em que não se pode simplesmente abdicar de uma taxonomia, por mais debilitada que esta se encontre. Assim, *intergênero* é definido como:

[...] una mezcla específica y muy dinámica de elementos yuxtapuestos que se muestran en permanente pugna interna o tensiones, que no permiten precisar, de manera estable, los componentes, lo cual no descarta que sea posible una relativa coherencia a través de uno o más comportamientos musicales. (GONZÁLEZ BELLO; CASANELLA CUÉ, 2002)

Advirta-se que tal definição corrobora a ênfase na pugna e nas tensões entre os elementos (os saberes musicais) que se observam no trabalho dos artistas mencionados aqui. Não se trata tão somente de uma mescla entre gêneros ou estilos, aspecto recorrente, aliás em toda música popular, tal como recordam González Bello (2002) e diversos autores que se ocuparam recentemente destes assuntos. O que torna fecunda tal noção é a possibilidade que oferece de sistematizar recorrências num contexto de globalização musical e cultural, sem diluir os elementos que entram na composição daquelas canções.

Deste modo, para os objetivos da pesquisa que realizei, e para as posteriores reflexões sobre a produção musical contemporânea, mais do que limitar-me a subscrever a definição que Fabbri propõe para gênero, ou acolher a noção de intergênero proposta por Orozco (com as quais coincido, ressalte-se), me interessava chamar a atenção ainda uma vez para a ênfase no processo, no movimento, na flexibilidade que subjaz naquelas propostas musicais.

Parte considerável do repertório musical contemporâneo nos fala, portanto, de um modo muito mais dúctil de relacionar-se com os saberes com os quais convivemos. E, se bem é verdade que — tal como adverte Gruzinski (2001, p. 47) — “[...] é preciso dispor dos meios de apreender esses contextos e essas relações que não seja apenas qualificando-os de ‘fluidos e dinâmicos’”, considero, no entanto, que não se trata “apenas” de qualificar esses contextos (e estes modos de agenciar saberes) como “fluidos e dinâmicos” — uma caracterização que, de resto, apenas ecoa as celebratórias rotulações de uma suposta “estética pós-moderna”. Trata-se, isto sim, de reivindicar uma abordagem que efetivamente considere a instabilidade destes processos e que os compreenda como vetores de uma sensível mudança nos modos como nos relacionamos com saberes, temporalidades, categorias e conceitos.

REFERÊNCIAS

- BONFIM, C. Canciones con 'y': reflexiones sobre la interculturalidad en la música latinoamericana contemporânea. In: CONGRESSO Internacional de Antropologia Aplicada, 1999, Quito. Memórias... Quito: [s. n.], 1999. p. 301-306.
- CAMPOS, H. de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: FERNÁNDEZ MORENO, César. (Org.). América Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 281-305.
- FRITH, S. Música e identidade. In: HALL, Stuart et al. (Comp.). Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p. 181-213.
- GONZÁLEZ BELLO, N.; CASANELLA CUÉ, L. La timba cubana: apuntes sobre un intergénero contemporâneo. La Jiribilla: Revista de Cultura Cubana, La Habana, n. 76, oct. 2002. Disponível em: <www.lajiribilla.cu/2002/n76_octubre/1785_76.html> . Acesso em: 3 nov. 2006.
- GONZÁLEZ MORENO, L. Rock en Cuba: juicio, hibridación y permanência. In: Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 3, 2000, Bogotá. Actas... Bogotá: Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2000. Disponível em: www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html. Acesso em: 12 jun. 2003.
- GRUZINSKI, S. O pensamento mestiço. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- JANOTTI JR, J. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 2, n. 2, p. 189-204, dez. 2004. Disponível em: <www.contemporanea.poscom.ufba.br> . Acesso em: 15 out. 2006.
- _____. Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato da canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 15, 2006, Bauru, SP.

Comunicação e Cultura... Bauru: Unesp, 2006. Disponível em: <www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/jeder-janotti_jr.pdf>. Acesso em: 15 out. 2006.

KINGMAN, E. et al. Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo. In: SALMAN, T.; KINGMAN, E. (Ed.). Antigua modernidad y memoria del presente. Quito, 1999. p. 19-53.

OCHOA, A. M. Músicas locales en tiempos de globalización. Buenos Aires: Norma, 2003.

SÁ, S. P. de. Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, mídias e cenas musicais. UNIREvista, v. 1, n. 3, jul. 2006. Disponível em: www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones>. Acesso em: 20 out. 2006.

_____. A nova ordem musical: notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo. Disponível em: <www.gepicc.ufba.br/enlepicc>. Acesso em: 20 out. 2006.

QUINTERO-RIVERA, A. Salsa, sabor y control, sociología de la música tropical. México: Siglo XXI, 1998.

RUIZ ZAMORA, A. Aquí Macondo Conversación con Danilo Orozco. Rev. music. Chil, v. 51, n. 188, p.40-60, jul. 1997. Disponível em: <www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800002&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0716-2790. Acesso em: 1 dez. 2006.

SANTAMARIA, C. De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX. In: Congresso da IASPM, 5, Buenos Aires. Actas... Buenos Aires: Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2005. Texto enviado por e-mail pela autora.

SHUKER, R. Vocabulário de música pop. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

SHUSTERMAN, R. Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 143-194.

TATIT, L. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX. In: MATOS, C. et al. (Org.). Ao encontro da palavra cantada. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 223-237.

VIANNA, H. Filosofia do dub. Folha de S. Paulo, 9 nov. 2003. Caderno Mais, p. 4-6.

YÚDICE, George, El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global, (Tradução de Gabriela Ventureira), Barcelona, Gedisa, 2002.