

ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA SOB A ÉGIDE DA INTERSECCIONALIDADE¹

Ensaio

Diósnio Machado Neto 

*Escola de Artes, Ciências e Humanidades
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil*

dmneto@usp.br

Resumo: Este texto tem como mote inicial propor um diálogo com o “Ensaio Sobre a Música Brasileira” de Mário de Andrade, cuja motivação central era questionar a autonomia da consciência musical nacional e sua dependência de modelos estrangeiros. Se no modernismo animado por Andrade buscava-se promover uma emancipação estética que reconhecesse a música brasileira como resultado de um amadurecimento crítico dos artistas nacionais, validando-a como expressão genuína da arte brasileira, o presente texto objetiva reorientar estas discussões abordando forças que, contemporaneamente, remodelam as estratégias de inscrição crítica através da arte. Neste espaço, a interseccionalidade que surge do empoderamento de corpos dissidentes surge como um discurso que permeia a música que hoje se abre para a tomada de consciência crítica sobre a nação e suas mazelas históricas, como o preconceito racial, de gênero e sexualidade e condição social. Localiza este fenômeno nos entreatos das tensões sociais mal confessadas pelas camadas dominantes da sociedade e das políticas engendradas por um *establishment* que trata de conservar suas zonas de influência e poder. O texto discorre na direção da própria musicologia tradicional, que enfrenta dificuldades em analisar esses fenômenos devido a suas metodologias arraigadas em paradigmas de análises históricas constituídas e atuantes para a reflexão positivista que se desdobra para a afirmação colonizante. Neste sentido, o presente texto além de expor este cenário propõe um esboço teórico que parte considerando que a música, como qualquer outro campo social, forma sistemas autorreferenciais que se movimenta por trocas simbólicas. Sua base são as identidades culturais e sociais que criam metáforas próprias, sem, no entanto, romper com os pontos de acoplamento como o sistema produtivo/econômico, o jurídico, o tecnológico etc. Este ensaio faz parte de um projeto maior que busca repensar a musicologia a partir de um giro epistemológico decolonial, transcendendo fronteiras rígidas e hierarquias culturais para entender a música em sua complexidade sociopolítica.

Palavras-chave: música e ideologia, música e interseccionalidade, significação musical, musicologia decolonial

ESSAY ON BRAZILIAN MUSIC UNDER THE AEGIS OF INTERSECTIONALITY

Abstract: This text has as its initial motto to propose a dialogue with the “Essay on Brazilian Music” by Mário de Andrade, whose central motivation was to question the autonomy of the national musical consciousness and its dependence on foreign models. If Andrade’s modernism sought to promote an aesthetic emancipation that recognized Brazilian music as the result of a critical maturation of national artists, validating it as a genuine expression of Brazilian art, the present text aims to reorient these discussions by addressing forces that, contemporaneously, reshape the strategies of critical inscription through art. In this space, the intersectionality that arises from the empowerment of dissident bodies emerges as a discourse that permeates the music that today opens up to critical awareness of the nation and its historical ills, such as racial, gender and sexuality prejudice and social condition. It locates this phenomenon in the midst of the social tensions poorly acknowledged by social dominant layers and the policies engendered by an establishment

¹ A análise da interseccionalidade se desenvolve à medida que esse conceito, criado por Kimberlé Crenshaw para estudos feministas, foi ampliado por autoras como Patricia Hill Collins, Audre Lorde, bell hooks, entre outras, para analisar os efeitos do preconceito social, institucional e estrutural em um sistema interconectado. Em resumo, a interseccionalidade busca compreender as complexas formas inter-relacionadas de opressão e discriminação que as pessoas enfrentam com base em seu gênero, raça, classe social, sexualidade, capacidade física, entre outros aspectos. Esse enfoque reconhece que as experiências de opressão não podem ser analisadas isoladamente, mas devem ser consideradas em sua inter-relação com diferentes sistemas de poder. É importante destacar que numerosos pesquisadores brasileiros se destacaram nesse estudo, como Sueli Carneiro, Carla Akotirene, Djamilá Ribeiro e Jurema Werneck. Outro aspecto importante a ser destacado é que esses estudos se configuram como espaços de postura decolonial ao evidenciar como a opressão opera como um sistema colonizador que busca silenciar, eliminar e esquecer corpos dissidentes. Nesse sentido, o processo se estrutura a partir do reconhecimento das identidades, que enfrentam um modelo que pretende regular toda a estrutura social. A resistência às construções mentais impostas torna-se, então, um espaço articulado entre a interseccionalidade e a decolonialidade.

that tries to preserve its zones of influence and power. The text discusses the direction of traditional musicology itself, which faces difficulties in analyzing these phenomena due to its methodologies rooted in paradigms of historical analysis constituted and active for the positivist reflection that unfolds towards the colonizing affirmation. In this sense, the present text, in addition to exposing this scenario, proposes a theoretical outline that starts by considering that music, like any other social field, forms self-referential systems that move through symbolic exchanges. Its basis is the cultural and social identities that create their own metaphors, without, however, breaking with the points of coupling such as the productive/economic, legal, technological system, etc. This essay is part of a larger project that seeks to rethink musicology from a decolonial epistemological turn, transcending rigid boundaries and cultural hierarchies to understand music in its sociopolitical complexity.

Keywords: music and ideology, music and intersectionality, musical significance, decolonial musicology

Este texto surgiu a partir de um rico debate acadêmico ocorrido em dois eventos: o 21st Quinquennial IMS Congress em 2022 e o IV Congresso de Musicologia da Associação Brasileira de Musicologia em 2023. Nessas ocasiões, apresentei o desenvolvimento de uma modelagem teórica que venho elaborando com base em meus estudos sobre Significação Musical. Estudos este ampliados em dimensão por minha atuação no Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política (EACH-USP), um espaço interdisciplinar que se dedica a temas como o desenvolvimento local por meio da análise das dinâmicas sociais, territoriais e subjetivas dos indivíduos e coletivos.

Nesse ambiente de trocas, encontrei-me com discussões sobre racialização, decolonialidade, corporeidade e imagem corporal, além das abordagens e experiências sobre sujeitos periféricos, segregação socioespacial e da interseccionalidade. Esses temas, inseridos no cotidiano de minhas interações, se apresentaram como desafios musicológicos a serem explorados e compreendidos, revelando-se essenciais para um entendimento mais profundo do papel da música nas diversas realidades sociais.

Foi deste convívio entre significação musical e dimensões sociopolítica cultural da música, em termos de estudos locais e translocais, que tracei o esboço desta teoria, que neste texto apresento segmentada na parte sobre “sistemas.” Escolhi esta parte porque ela é o fundamento da estrutura teórica que venho trabalhando, já que permite compreender onde se dão os jogos simbólicos e os processos de acoplamento sociocomunicativo da música. Parto da Teoria dos Sistemas de Niklas Luhmann, que oferece um modelo eficaz para pensar minha contribuição: como os universos musicais delineados dentro da sociedade ocidental, reduzidos a termos como erudito, popular e popular-comercial/massificado, interagem na formação de sentido comunicativo, ou seja, como dimensões inter-relacionadas de múltiplos sistemas autorreferenciais que moldam e refletem as complexidades do tecido sociocultural.

Fica pendente, para uma publicação já em fase de conclusão, a parte onde trato dos modelos de transmissão no ambiente, a qual denomino de “gestualidade inflacionária.” É neste segmento que proponho um modelo para sistematizar os processos de acoplamentos e deriva estrutural da linguagem.

Em suma, esta modelagem teórica propõe que a questão sociocomunicativa da música, em um ambiente de superdiversidade, pode ser enriquecida ao adotar uma abordagem inspirada em princípios quânticos. Isso porque, assim como a mecânica quântica desafia os princípios deterministas da física clássica, a gestualidade tem o potencial de transcender as fronteiras das categorias culturais rígidas e interrogar as hierarquias estabelecidas. Isso possibilita que uma mesma estrutura musical seja simultaneamente reconhecida como erudita e popularesca, tradicional e urbana, funcional e artística etc. Ademais, neste contexto de superdiversidade, os fenômenos musicais operam como sistemas complexos e inter-relacionados, onde múltiplas realidades coexistem analogamente à “transferência quântica.” Esta perspectiva desafia as concepções tradicionais de tempo, espaço e causalidade, revelando a intrínseca multifacetada e não determinista natureza da música.

Este paradigma se enraíza nas interconexões entre culturas distintas, apresentando-se como uma manifestação transcultural dinâmica. Não se encontra restrito às ordens históricas ou hierárquicas tradicionais, mas emerge como um domínio repleto de possibilidades e significados que fluem e se entrelaçam com a realidade dispersa e multifacetada do cotidiano. Ao explorar essa fluidez, a música reflete e intensifica a complexidade do mundo moderno, revelando camadas de interação cultural que vão além das limitações impostas por concepções convencionais.

Em conclusão, este texto se apresenta como um prólogo e, simultaneamente, um manifesto que pretende, de maneira gradual, fincar suas raízes no âmago de um debate que emerge das correntes da musicologia nacional. Ele explora a interpretação da historiografia musical brasileira através das lentes da continuidade e da ruptura, desvendando os fios narrativos que tecem a evolução e as transformações desse campo em constante mutação. Ao entrelaçar tradição e inovação, este discurso convida à reflexão sobre o devir histórico-musical, instigando um diálogo profundo entre passado e presente, permanência e mudança.

Sem a pretensão de se erigir como manifesto ou guia, à maneira da obra homônima de Mário de Andrade, este trabalho visa incitar uma reflexão teórica, e propor uma metodologia, sobre questões que igualmente preocupavam Andrade: a posição da musicologia frente ao *zeitgeist*, o espírito do tempo. Assim, este ensaio fundamenta sua argumentação no questionamento essencial de Mário de Andrade: quais são as estruturas musicais que, para aqueles que anseiam por definições, delineiam o que constitui a essência da música brasileira.

Todavia, em vez de atualizar essa taxonomia, este texto expõe que se investiguem os mecanismos por trás da filtragem desses elementos. Aqui não se trata de prescrever gestualidades nacionalizantes, mas de fazê-las a partir de campos expressivos que respondem a subjetividades territorializadas moldadas por estruturas socioeconômicas e culturais, ou seja, formadas em múltiplas camadas de diversidade.

Dessa forma, em vez de perscrutarmos identidades por essências imutáveis, o que se evidencia é a territorialidade e seus pertencimentos que tece o fundo complexo que expõem as fissuras da utopia de uma identidade musical nacional unificada. No presente ensaio, adota-se a provocativa metáfora de “pentear o pelo do cavalo ao contrário,” de Walter Benjamin, para se posicionar. É uma abordagem que visa expor identidades que se ancoram não em múltiplas realidades coletivas amarradas como nacionais e nem em seus sentidos mais orgânicos, como o idioma. Busca-se trabalhar sobre um constructo que está na virtualidade, e que é absolutamente desconectada do cotidiano vivencial de seus membros, não só em termos étnicos, mas moral, prático... musical. Neste contexto, a noção de nação surge como uma abstração, mais alinhada aos discursos dominantes do que à realidade vivida. Essa desconexão é apenas a manifestação superficial das profundas contradições dialógicas entre a idealização perpetrada pelos discursos hegemônicos e a realidade concreta e diversificada dos que vivem sobre esta égide. Assim, nos deparamos com as estruturas de poder que moldam a narrativa nacional e que frequentemente omitem as complexidades e pluralidades de sua base cultural.

O ambiente que exploro neste texto é fundamentado nos marcadores sociais de diferença, aqueles que constroem a possibilidade de se viver plenamente, inseridos como estamos em uma sociedade que perpetua o preconceito e a segregação. Essa exclusão é performativamente sustentada por categorias como raça, sexualidade, gênero, condição social e capacidade física. Esses marcadores operam não apenas como descritores, mas como reguladores normativos que delimitam e restringem a esfera de ação e reconhecimento dos indivíduos, revelando a violência subjacente na repetição desses ideais culturais.

Ao iluminar essas dicotomias e complexidades, busco não apenas questionar as narrativas hegemônicas, mas procuro criar espaço para uma diversidade de vozes e expressões que desafiam os paradigmas estabelecidos. Isso me permite vislumbrar a rica e diversificada trama das identidades culturais e, conseqüentemente, musicais. Em outras palavras, essa abordagem não se limita a desafiar, mas visa também enriquecer o discurso vigente, proporcionando uma plataforma para que novas perspectivas floresçam, refletindo fielmente a heterogeneidade e a vitalidade das experiências humanas.

Por fim, vejo este espaço, aparentemente disperso, mas agora emergindo com um foco aguçado em consciência e ação política, como um terreno fértil onde simbologias, corporeidades e (des)poéticas se manifestam. Estas dimensões, em última instância, são o que classifico como decoloniais e instigam minha prática musicológica, que também adoto como uma postura política.

Desdobrando o ensaio de Mário de Andrade

Há quase um século, Mário de Andrade (1893-1945) se questionava por que a consciência nacional na música não se estabelecia de modo autônomo, sem ser dependente de modelos importados ou projetos simplórios que arranjavam melodias folclóricas em estruturas harmônicas e formais aprendidas nos bancos escolares, ou seja, um saber tão europeu quanto o que recebeu autores que o modernismo queria superar.

Através deste questionamento surgiu o Ensaio Sobre a Música Brasileira, em 1928. Um manifesto-guia onde o autor se propôs expor alguns paradigmas do cancionário nacional para dar elementos aos compositores coevos de assimilarem o que ele entendia como verdadeiros axiomas da melodramaticidade brasileira. Arnaldo Contier, aliás, fez uma precisa observação sobre o que transcendia deste texto didático, tomado como manifesto do modernismo nacionalista. Para o historiador, o manifesto seria uma chamada para tomar consciência de seus “erros,” tais como: exotismo; individualismo exacerbado; mimetismo; apologia do tradicionalismo musical europeu. Assim escreveu: “Mário esboçou no Ensaio uma pregação missionário-doutrinária, visando despertar nos artistas uma tomada de consciência de seus ‘erros,’ tais como: exotismo; individualismo exacerbado; mimetismo; apologia do tradicionalismo musical europeu” (Contier 1995, 76).

A ideia de formação de uma consciência crítica através da realidade local, que era o dogma central do pensamento de Mário de Andrade, deixou um impacto profundo e duradouro na música brasileira, influenciando várias gerações de compositores. Isso é translúcido na rota canônica da música brasileira, mesmo quando aproximamos seguidores ortodoxos, como Camargo Guarnieri (1907-1993), e leitores críticos, como Gilberto Mendes (1922-2016).

Em Camargo Guarnieri, nacionalista renhido, esta consciência se desvela por um certo sentido de Integralismo artístico,² ou seja, tradicionalista e nacional para a captura desta “espiritualidade brasílica” que se materializa em seus ponteios; nas cantilenas modinhas; na estilização das modas de viola; das urbanidades nostálgicas das valsas e dos choros.

Já em Gilberto Mendes, cujo espírito na década de 1950 vibrava sob o prisma do stalinismo-jdanovista, as lições de Mário de Andrade foram empregadas para compor música militante, exemplificada por obras como Ponteio e canções como Pedro Meu Amigo. Ao abandonar o stalinismo na década de 1960, Mendes manteve os traços do Realismo Social, porém sem a rígida doutrina da arte soviética. Assim, sem renunciar ao compromisso com um materialismo histórico, ele incorporou em seu discurso um cinismo característico de um kitsch vanguardista, que ele próprio definiu como “Pop-Art Decô.” Mendes criou uma linguagem crítica que conferia fruição estética a objetos e sonoridades do cotidiano. Desde o frenesi elevado de um jogo de futebol e o caráter efêmero das vinhetas televisivas até os ritmos domésticos dos aparelhos do lar, danças de salão e a evocativa música cinematográfica, sua obra também abordava os traumas e tragédias da humanidade, como notavelmente expresso em Último Tango em Vila Parisi. Com essa abordagem, Mendes construiu um discurso artístico que dialogava tanto com a tradição quanto com a inovação, desafiando as percepções convencionais através de uma fusão de crítica social e experimentalismo estético.

Além disso, o legado de Mário de Andrade moldou uma característica do pensamento da intelectualidade brasileira em relação à música, que passou a reconhecer a importância da cultura popular como uma fonte significativa de identidade nacional. A adesão de uma maioria da intelligentsia brasileira ao Tropicalismo antropofágico e, posteriormente, à MPB da década de 1970, é uma prova inegável.

Certamente, essa influência modernista nas artes ultrapassou as fronteiras individuais de cada artista, estendendo-se desde Villa-Lobos até Caetano Veloso. Ela não se limitou às restrições impostas pelo determinismo da doutrina elitista da primeira metade do século XX, como a Cultura Artística, que estabelecia critérios rígidos entre Alta e Baixa Cultura, frequentemente separando a arte erudita (burguesa e acadêmica) da popular (rústica e intuitiva). Pelo contrário, o legado de Mário de Andrade promoveu um trânsito estético que desafiou essas barreiras, reconhecendo o valor intrínseco da cultura popular e seu papel fundamental na formação da identidade nacional brasileira. Assim afirmei em 2011:

[...] a busca pelo material folclórico torna-se uma plataforma de ação que, no seu pensamento, só seria possível quando ativada pela sistematização de sua cadeia genética (gestos, estruturas harmônicas, ethos etc.). Não se tratava do uso direto nem harmonização erudita da melodia folclórica, e sim da compreensão do compositor engajado no projeto de educação pela consciência nacional dos elementos intrínsecos da manifestação ingênua. (Machado Neto 2011,144)

Entre 1928 e 2023, a definição e a percepção do que constitui a música brasileira passaram por transformações profundas e multifacetadas. Este período atravessa uma trilha que talvez escapasse às previsões de Mário de Andrade. Como antecipar o surgimento de vanguardas artísticas que mitigaram o nacional em favor de um cosmopolitismo pós-tonal assemântico? Paralelamente, testemunhamos a emergência de uma música Black, intensamente influenciada pelos ritmos importados dos Estados Unidos, e que vibrava com um ideal panafricanista.

A música emergente divergia profundamente da influência da metafísica brasílica proposta por Graça Aranha (1868-1931), teorizada por Oswald de Andrade e formalizada por Mário de Andrade em seu influente ensaio de 1928. Apesar do impacto profundo e transformador do modernismo brasileiro sobre as gerações subsequentes de artistas, a música que se escutou como parte da

2 Ainda que a influência de Mário de Andrade seja evidente nas questões técnicas da composição de Camargo Guarnieri, sua abordagem epistemológica à música revela traços de Integralismo. Guarnieri empenha-se em infundir uma concepção formalista robusta nos traços indelévels da música tradicional rural do Brasil. Tal visão nacionalista, articulada em suas obras, é mais compreensível quando interpretada sob a ótica do Integralismo, como exemplificam as definições de Tasso da Silveira em Cateretê nº5, para Sanfona e Violão, publicado na revista Festa nº 9, em 1928. Diz, abrindo aspas para Tristão de Athayde, que o grupo Festa, que antagoniza com o Pau Brasil, não visa “um modernismo convencional, falso, não é o desse grupo que longe de visar um modernismo dionisíaco, fácil, liberto, abandonado, revela, pelo contrário, um sentimento profundo de preocupação pela vida de hoje, pela sorte do homem, pela busca de realidades novas e não do novo pelo novo” (apud Silveira 1928, 8). Ele próprio, Tasso da Silveira, que se alinha como grupo com Cecília Meireles, Adelino Magalhães, Andrade Muricy, Brasília Itiberê, entre outros, afirma na defesa deste modernismo contraditoriamente dito conservador que são “tradicionalistas, sim. Mas não por amor à velharia bolorenta, à poeira morta do passado. Tradição é o que exprime o espírito. O que indica o rumo próprio. O que revela o destino. Não uma atitude transitória nem o gesto isolado de um momento nem a palavra de uma hora fugitiva. Não o indianismo de Gonçalves Dias. Nem o navio negreiro de Castro Alves. Nem o erotismo de Bilac. Mas qualquer coisa de mais íntima e profunda do que todas as expressões passageiras. O sentido interior dos gestos que perduram, das palavras que não se perderam, das atitudes em quem o homem apareceu transfigurado. Dinâmicos, também sim. Mas não tomados do delírio besta do movimento pelo movimento, da agitação febril de quem deseja esquecer-se de si mesmo por não encontrar em si mesmo o profundo estímulo à vida profundamente vivida final dinâmicos regular por ansiedade criadora, pelo desejo invencível de construir o que por nossas mãos deve ser construído por anelo da realidade mais alta de que em nós mesmos temos a promessa por sede e fome de plenitude” (Ibidem, 7). O que o leva ao integralismo de Plínio Salgado é a espiritualidade cristã como grande mediadora, como diz: “... traço inflexível união das modernas inteligências brasileiras integradas no ‘totalismo criador’...” (Ibidem). Em suma, Guarnieri não apenas adota elementos formais e estruturais de seu mentor, mas busca expressar a essência espiritual e cultural da nação, enraizando suas composições em uma ideologia que busca unir tradição e modernidade. Esta fusão complexa e audaciosa entre as técnicas formalistas e o espírito da música rural reflete uma tentativa de criar uma identidade musical que seja ao mesmo tempo autenticamente brasileira e intelectualmente sofisticada, sem perder o elo com uma tradição da linguagem musical entendida como fonte de qualquer forma de expressão: a melodia.

dominância hegemônica traçava trajetórias que desafiaram e foram além dos impulsos modernistas. E mesmo considerando a importante presença de compositores ligados ao ideal do nacional em todo este período, já na década de 1960 eles não eram mais hegemônicos. Foi somente com a Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70 que alguns desses ideais obtiveram realização em larga escala, evidenciando uma síntese entre a inovação vanguardista e a rica diversidade cultural do Brasil.

Hoje, qualquer ensaio sobre a música brasileira não mais consegue sustentar a ideia de uma epistemologia brasílica inexorável, voltada para a internalização crítica de uma realidade vivida sob a perspectiva do estado-nação. O antigo foco na tensão entre materialismo e espiritualidade — ou entre o domínio técnico e a expressividade de uma essência transformadora “nacional” — foi gradualmente obsoleto. Isso ocorreu devido a um fenômeno que Terry Eagleton identificou como a formação de um extremismo cultural populista na década de 1960, o qual inadvertidamente pavimentou o caminho para o “consumismo cínico” dos anos 1980 (Eagleton 2016, 109).³ Esse novo ambiente cultural seria alheio até mesmo aos paradoxos vividos por Mário de Andrade, que se desenvolveu seu raciocínio sob a influência da espiritualidade católica e do materialismo marxista.

No âmago deste processo, despontam novas esferas de elaboração e enunciação nas periferias urbanas, propiciando o florescimento de diversas perspectivas ideológicas. Estas emergem das confluências entre sistemas que moldam o cotidiano discreto, como a religião, o entretenimento e as redes de sociabilidade, que se expandiram da íntima escala do vicinato para a vastidão das redes sociais. Todas estas esferas operam em constante interação com forças disruptivas, como o narcotráfico, a ausência das políticas públicas e, conseqüentemente, a exposição às políticas de segurança, muitas vezes caracterizada por doutrinas de extermínio desta população. Na dimensão pragmática, nota-se que o ethos não orbita mais em torno de grandes sistemas, como a moral cristã ou a racionalidade eurocentrada, mas sim em um funcionalismo pragmático marcado pela busca incessante pela sobrevivência e, sempre que possível, pelo consumismo.

Em suma, nesta intrincada tessitura social, a prática cotidiana eclipsa as grandiosas narrativas épicas do heroísmo proletário, substituindo-a pela realidade marcada pela urgência de um modo de vida que mede o imediato, o tangível, e que encontra na resistência e na adaptação suas mais autênticas expressões. É neste contexto que se delineia a formação de ideários de comunitarismo, identitarismo e outras forças emergentes dos marcadores sociais de diferença, que conferem identidade a essas vibrantes regiões periféricas. E são, muitas vezes, desprovidos de formalizações teóricas e frequentemente alheio aos pragmatismos estruturais.

Neste contexto, germina uma consciência intuitiva e espontânea, que desempenha uma função análoga, mas com sentido diverso, daquela que Mário de Andrade vislumbrava ser cultivada através da música erudita voltada para as massas. Esta consciência, longe de simplesmente forjar um reagente crítico destinado a despertar uma racionalidade nacional — um desdobramento que Andrade não previra em sua totalidade — fomentou uma estética de territorialidade e identidade dissidente que ultrapassa as fronteiras nacionais, imergindo em elementos culturais do pop e do kitsch, ou seja, o que Mário de Andrade definia como “popularesco,” e que hoje poderíamos chamar de “cultura de consumo.”

Esta “cultura de consumo,” cada vez mais predominante, floresce dentro desta nova dinâmica cultural que não só replica, mas adapta valores e práticas de uma era da hipercomunicação digital. É um fenômeno contemporâneo que se manifesta como uma rede de conexão profunda e essencialmente enraizada na tecnologia e na informação, disseminando-se de maneira descentralizada e desafiando as rígidas estruturas hierárquicas na construção de significado. Inclusive, os significados dentro desta rede não são fixos; são fluidos e podem mudar dependendo das conexões feitas entre diferentes elementos. É por isso que ele se reinventa continuamente, reinterpretando narrativas e símbolos que entrelaçam o complexo tecido social, enquanto redefine incessantemente os contornos da identidade e expressão cultural. Em termos de síntese, é a Era da Hipercultura Rizomática, como definiu Gilles Deleuze e Feliz Guattari, em *Mille Plateaux* (1980).

Assim, semelhante à água encantada de uma gruta, formada pelo “pezão do Sumé do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira,” que transformou Macunaíma de “preto retinto e filho do medo da noite” em “branco loiro e de olhos azuizinhos,” as periferias urbanas também abrem “covas” onde ocorre a metamorfose da pessoa excluída, onde tantos anti-heróis correm atrás do Muiraquitã, hoje um amuleto da felicidade, prosperidade e ostentação, que “destrava o código da riqueza.”

3 Terry Eagleton, em “Depois da Teoria,” discute o conceito de “consumismo cínico” para descrever a transformação cultural que ocorreu entre as décadas de 1960 e 1980. Durante os anos 1960, houve um florescimento de ideias radicalmente novas moldadas por movimentos políticos e sociais, como as lutas pelos direitos civis, os movimentos feministas e as rebeliões estudantis. Esse período foi marcado por uma crítica acentuada às hierarquias sociais tradicionais e pela emergência de uma cultura popular que questionava as normas estabelecidas. No entanto, Eagleton observa que, à medida que avançamos para os anos 1980, muitas dessas ideias radicais foram incorporadas pelo sistema capitalista, transformando-se em um “consumismo cínico.” As mesmas forças culturais que uma vez desafiaram a ordem estabelecida foram cooptadas e integradas ao mercado de consumo. A cultura, que antes oferecia um espaço de crítica e resistência, foi adaptada para servir aos interesses do consumismo, muitas vezes perdendo seu potencial subversivo. O “consumismo cínico” é, portanto, caracterizado por uma consciência das falácias do consumismo, mas ainda assim um engajamento contínuo dentro deste sistema, onde as ideias e símbolos são consumidos de forma superficial sem um compromisso genuíno com as transformações fundamentais que eles inicialmente propunham. A cultura popular, em vez de permanecer um bastião de oposição, torna-se uma das engrenagens que impulsionam o capitalismo contemporâneo, ressaltando a dicotomia entre a aparência de mudança e a realidade da continuidade das estruturas de poder e dominação.

Este anseio contemporâneo por conquista e afirmação social através do consumo, que permeia os bairros periféricos das grandes cidades, alicerça a visão de Frantz Fanon sobre a subjetividade do embranquecimento. Trata-se de um ideal que se dispersa como reação às severas interdições históricas impostas pelo racismo estrutural. Fanon desvela este fenômeno ao afirmar: “O preto é um escravo a quem se permitiu adotar uma atitude de senhor. O branco é um senhor que permitiu a seus escravos comer na sua mesa” (Fanon 2008, 182). É, ademais, um sentido imposto sob a égide do domínio neoliberal, que manifesta-se nas doutrinas de prosperidade do pentecostalismo branco norte-americano, reverberando nas favelas brasileiras, com o crescimento das teologias carismáticas, como neopentecostalismo.⁴ Estas dinâmicas desvelam, ainda, como ideais de sucesso e identidade se entrelaçam em uma complexa tapeçaria de aspirações culturais e históricas, refletindo a persistência de desigualdades reforçadas por narrativas de poder e pertencimento, em meio a um cenário de busca incessante por superações de condições de vida adversa à “cultura do consumo.”

Porém, no cerne da questão está a lógica da colonização, como enuncia Albert Memmi:

A primeira tentativa do colonizado é a de mudar de condição mudando de pele. Um modelo tentador e muito próximo a ele se oferece e se impõe: precisamente o do colonizador. Este não sofre de nenhuma de suas carências, tem todos os direitos, goza de todos os bens e se beneficia de todos os prestígios; dispõe de riquezas e de honrarias, da técnica e da autoridade. É, enfim, o outro termo da comparação que esmaga o colonizado e o mantém na servidão. A primeira ambição do colonizado será a de igualar-se a esse modelo prestigioso, de parecer-se com ele até nele desaparecer. (Memmi 1977, 106)

Assim como Macunaíma, o sujeito periférico vive em perpétua tensão entre suas raízes negras e as pressões que buscam branquear sua identidade, enfrentando um capital simbólico que frequentemente lhe é imposto ou, como diria Mário de Andrade, “transplantado.” Além disso, essas áreas urbanas, frequentemente negligenciadas, tornam-se os palcos onde gigantes contemporâneos, os “Piaimãs” de Andrade, surgem para devorar tradições e culturas.

Assim, atualmente, os elementos encantatórios do evangelizador Sumé proliferam nos morros e nas periferias urbanas. A resistência, quando se manifesta, ganha expressão através de uma arte dotada de vocabulários singulares e posturas que desafiam as normas, incorporando até mesmo uma dimensão distópica, como nos conflitos sociais tematizados nos “Proibidões” do funk. Em outros momentos, essa resistência se apresenta por meio de enunciados que provocam “viradas epistemológicas,” afastando o olhar branco do centro da discussão em busca de uma conexão com as raízes ancestrais e a afrocentricidade, procurando afirmar a “negritude no mundo” (Schumann 2020, 49 e seguintes).

Este texto emerge disto, desta uma inquietação central: qual é o papel da musicologia neste vasto território e como podemos abordá-lo considerando a tradição dual entre o elogio superficial do popular e o conservadorismo acadêmico do patrimonialismo colonizador? O que podemos pensar, propor ou pesquisar diante desse desafio que há muito tem intrigado musicólogos que observam o pânico moral que permeia o cenário musical quando são chamados a interpretar ou participar ativamente das discussões, estratégias e ações destinadas a integrar a arte das vozes marginalizadas nos sistemas de valores que moldam a sociedade?

E poderíamos seguir. Como a música, que se baseia em princípios de correlação, se comporta em um ambiente onde se tornou um ativo de grande valor financeiro e altamente comercializável? Como sua capacidade de alcançar um público amplo muitas vezes a leva a nivelar a crítica social em direção a um senso comum, enquanto também enraíza sentidos locais de valor? Nesse contexto, como podemos entender a ambiguidade de um produto que é impulsionado pelo consumo rápido e pela capacidade de gerar valor, abrangendo desde os royalties provenientes de batidas, moda e outros aspectos, até seu impacto significativo nos serviços de streaming?

Em resumo, como a música se torna uma ferramenta central na massificação cultural, adaptando o pensamento crítico aos mecanismos do capitalismo tardio, enquanto ainda expressa uma realidade que, de certa forma, é hostil a essa mesma realidade?

4 As forças da “ideologia do branqueamento” são históricas e inalcançáveis para os termos deste texto. Porém, através de um fenômeno atual da realidade social brasileira é possível ver a dimensão e impacto desta energia niveladora na formação das subjetividades. Trato aqui do pentecostalismo que cresce vertiginosamente no Brasil, alterando até as estruturas de poder e política. O antropólogo Rodrigo Tonoí faz, neste sentido, uma observação bastante pertinente e que resume o problema ao processo de branqueamento. O pentecostalismo, por este prisma, seria um estágio neste processo do colonizado destinado à servidão: “Nesse caso, não se trata simplesmente de reproduzir certo senso comum que apela à ‘recusa da raça’ por parte dessa parcela de fiéis, mas sim de reconhecer que, ao aderir ao pentecostalismo, ela inicia também uma operação de branqueamento. Não há nenhuma denúncia aqui, trata-se de uma modalidade de resposta ao racismo estrutural da sociedade brasileira, uma resposta que também se apresenta como um plano de fuga. Há pouca novidade nesse processo. Ele apenas reproduz o mecanismo colonial de esvaziamento da centralidade da raça nas relações de poder e, ao mesmo tempo, oferece como contrapartida dispositivos de subjetivação de um horizonte não negro” (Tonoí 2021).

O ensaio como texto musicológico

Uma das valiosas lições que Mário de Andrade nos oferece, frequentemente subestimada na musicologia brasileira, é a atenção à escolha do gênero literário através do qual ele se expressa. Andrade habilmente abordou questões fundamentais da música e estética transitando com maestria entre epopeias, contos e crônicas jornalísticas. Seu ensaio inaugura este gênero na musicologia brasileira, principalmente se considerarmos que ele, também funciona como um guia estético. Parece implícito que ao adotar este gênero, ele questiona a adoção do estilo argumentativo anglo-saxão para discutir um tema repleto de incertezas e limitações lógicas — como poderia um inquérito positivista elucidar as nuances estéticas que diferenciam o ser brasileiro do ser português, francês ou argentino? Em outras palavras, Andrade nos instiga a repensar a forma de explorar a identidade cultural e a estética, privilegiando uma abordagem que celebra a complexidade e a fluidez próprias de uma captura que desafia categorizações rígidas.

Desta forma, acho importante frisar essa escolha, pois demonstra a consciência e compromisso ideológico com a complexidade inerente do tema tratado e à abordagem necessária para compreendê-lo. Me parece que é isso o leva, e agora sigo a lição, ao ensaio.

Explico, ao explorar a dimensão sociopolítica da música, somos confrontados com estruturas intrincadas que nos conduzem a reflexões que vão além das afirmações baseadas na coleta sistemática, extensiva e indiscriminada de dados. O ensaio, por sua própria natureza, busca compreender e expressar, fundamentando-se em impressões e fatos, sustentado por experiências pessoais e/ou hábitos de reflexão constante. Frequentemente, isso leva a perspectivas que abrem caminhos para a apreensão de conceitos complexos antes que sejam analisados de forma positiva, para não dizer positivista. Diria mais, o ensaio se revela uma ferramenta inestimável para fomentar o pensamento crítico e estimular discussões significativas.

Em outras palavras, a complexidade de certos assuntos só pode ser plenamente compreendida no fluxo constante do movimento, como sabiamente expressou Montaigne: “O mundo não é mais que um perene movimento. [...] Não consigo fixar meu objeto. Ele vai confuso e cambaleante, com uma embriaguez natural. Tomo-o nesse ponto, como ele é no instante em que dele me ocupo” (Montaigne [1580] 2002, 27-8, tradução nossa). Já Ralph Emerson (1803 – 1882), outro grande ensaísta, aponta para algo que muitas vezes escapa aos analistas positivistas: “A experiência trivial de todos os dias está sempre confirmando alguma antiga previsão para nós e transformando em realidade as palavras e sinais que tínhamos ouvido e visto sem prestar atenção” (Emerson [1841] 2014, 76, tradução nossa).

Desta forma, deixar de explorar percepções de certos movimentos que ainda não estão sistematizados por complexas estruturas de análise de dados, ou para os quais ainda não temos a perícia necessária para sistematizar, pode nos impedir de estabelecer conexões significativas com eles. E o tempo passa. Assim, busco criar uma abordagem, ainda em estágios incipientes, para sistematizar um tema que considero modelador do que consideramos música brasileira.

Essa perspectiva é o que me leva a optar pelo formato ensaístico, principalmente porque me deparo com uma profusão de questionamentos em minha interação contínua com uma diversidade de textos que abordam os sistemas dos campos culturais, especialmente aqueles centrados na música. O que mais me mobiliza é entender como podemos superar a tendência de narrativas historiográficas que abordam essa arte, que mesmo sendo em boa parte escrita com uma dimensão literomusical, tem na trama sonora sua ancoragem vital. Porém, com uma frequência mais que eventual a linguagem musical é excluída das equações dos processos sociocomunicativos que, entre inúmeras questões, abordam as tensões e conflitos que os sistemas ideológicos e suas dimensões sociopolíticas podem revelar.

Desde Monteverdi a Mathesson formou-se um axioma que versa que mudanças nos parâmetros básicos da música, seja na métrica e/ou na harmonia, podem alterar o sentido original dos dispositivos de representação emocional, os afetos. Simples, adapte um “hino” do Hip Hop nacional, *Negro Drama* dos Racionais MCs, ao pagode ou à marchinha de carnaval. Não afirmo que isto “estragaria” a música, já que a perícia de arranjadores se desenvolve neste sentido, da transformação. No entanto, os termos de adesão, e suas dimensões de valores, mudaria completamente, isso sem mencionar a indignação que causaria nos adeptos do rap. Aliás, se Monteverdi demonstrou como a questão harmônica definia o afeto, Johann Mattheson em seu *Der vollkommene Capellmeister* (1739) exemplificou didaticamente como as questões métricas são fundamentais para definir o caráter de uma estrutura musical. Indiretamente podemos deduzir que quem não domina determinados parâmetros fica à deriva para pensar os processos de significação suscitados numa construção musical, mesmo quando esta se enobrece na riqueza de sua poesia.

Assim, como podemos fortalecer nossa consciência crítica e promover uma interpretação mais autônoma, considerando o entrelaçamento do mundo sonoro com as diversas realidades que a música evoca? E porque ainda persevera em considerável parte dos estudos que envolvem música uma atitude que negligencia os processos criativos e as estruturas de significação que emanam das tramas musicais e/ou sonoras?

Questiono também como esse distanciamento crítico em relação à música, enquanto um campo formal de conhecimento, pode ser reflexo de uma característica inerente à nossa formação intelectual, ou seja, o distanciamento de uma educação formal sobre as artes, e em especial, a música. Estas restrições ao pensamento musical, aliás, me parece ser o resultado de uma mentalidade moldada para criar dependências cognitivas, em termos de uma colonização para a subalternidade.

Em palavras mais simples, esta manifestação suscita a questionarmos uma sociedade que historicamente desencorajou o pensamento crítico, promovendo em seu lugar o trivial e a anedota, como apontado por Machado de Assis por meio de Brás Cubas, um célebre personagem representante da alta burguesia carioca. Além disso, essa dinâmica também é ilustrada pelas frustrações de personalidades músicos do mesmo escritor como Pestana, Mestre Romão e Inácio Ramos, que aspiravam à seriedade e à erudição, mas acabavam sucumbindo ao popular, compondo polcas, não compondo, ou perdendo a dignidade por compor “elegias germânicas.”

Por outro lado, questiono como expandir uma educação musical que aproxime universos de saberes em contextos culturais como o brasileiro, dependente, periférico e pouco dado às letras? Como podemos torná-la relevante e benéfica para as práticas artísticas de comunidades cujas experiências históricas foram moldadas principalmente pela transmissão oral e ideologicamente forjadas pelas subjetividades da opressão?

Essa questão não apenas destaca a importância de uma sociedade adotar políticas inclusivas e ações que promovam o respeito pela diversidade humana, mas também vai além, demandando disponibilidade intelectual e técnica para desenvolver um programa educacional que evite a manutenção das tradicionais hierarquias culturais. Entre os fenômenos que se deve superar está a interdição dos saberes, quando associados às noções de alta e baixa cultura. Além disso, é fundamental evitar a promoção do conformismo, que tende a manter o aspecto lúdico vinculado principalmente a interesses comerciais, incentivando um consumo alienante e nivelador, desprovido de qualquer compromisso com a formação crítica que questiona a estratificação social imposta pelas classes dominantes.

Ainda enfrentamos desafios para conceber modelos de experiências estéticas que possam fazer fluir de maneira eficaz as questões fundamentais dos processos multiculturais e suas interconexões sonoras. O primeiro aspecto envolve o reconhecimento de que a música em questão traz consigo uma matriz que se vale da hierarquização dos processos cognitivos e expressivos em sua esfera cultural. Essa ideia de valor superior desta música não foi resultado de uma política ou imposição de regime, mas, sim, um desenvolvimento gradual e sedimentar ao longo dos séculos, que acumulou conhecimentos, experiências e premissas, sempre em interação com as doutrinas de poder predominantes.

O ensaio como expressão de decolonialidade, para equacionar uma questão da colonialidade brasílica: o preconceito interseccional

Este ensaio surge de uma reflexão que, à primeira vista, parece auto evidente: explorar a dimensão sociopolítica de manifestações musicais por meio de uma perspectiva do pensamento crítico, ou seja, observando estruturas de sentido que estabelecem ação a partir de relações de poder, de processos ideológicos e de hierarquização social, dos modelos sociocomunicativos etc., e como estas forças se relacionam com modelos estéticos e poéticos dos processos criativos e estruturas de circulação e consumo. Enfim, entender o processo de tal forma que possamos contribuir para superarmos barreiras que impendem os diversos campos sociais eliminarem relações assimétricas de poder e influência para ativar um diálogo que vise a autonomia crítica do pleno da sociedade, ou como afirma Marcos Nobre, criar “um ponto de vista das oportunidades de emancipação relativamente à dominação vigente” (Nobre 2011, 6).

Meu objetivo é apresentar e analisar de forma incipiente sistemas que se formam alimentados pelos processos de interseccionalidade, nos quais a linguagem e a ação criativa estão profundamente envolvidas nas experiências sociais de humilhação, restrição, exclusão e, por fim, apagamento. Essas experiências abrangem uma ampla gama de elementos, como emoções, percepções, valores, crenças e outras dimensões subjetivas da vida das pessoas, incluindo questões de preconceito relacionadas à raça, gênero, sexualidade e classe social. Esse empreendimento implica investigar as complexas inter-relações de valores que desempenham um papel crucial na definição de espaços de criação, produção, espaços de audição e circulação musical, bem como nos controles e segregações associados a esses espaços.

A base epistemológica em que esse fenômeno da interseccionalidade se desenvolve é enraizada na persistente herança do preconceito racial e socioeconômico, que perdura como um legado sombrio na sociedade contemporânea. Essa realidade se torna ainda mais evidente com a ascensão de modelos políticos de extrema-direita, que não hesitam em materializar e perpetuar

os pressupostos da supremacia branca.⁵ Essa herança carrega consigo uma perspectiva fantasiosa sobre o “perigo” político e ameaça a estabilidade social das ideias que buscam enfrentar e desafiar o sistema de privilégios enraizado na dominação racial. O discurso elitista que proclama a barbárie dessas ideias serve como uma estratégia para manter intactos os privilégios daqueles que historicamente dominaram.

Nesse contexto, observamos a busca incessante de controle simbólico sobre os corpos dissidentes em uma sociedade tradicionalista. Isso se manifesta não apenas na censura das produções culturais desses grupos, mas também se reflete nas narrativas midiáticas promovidas pela sociedade hegemônica em relação, principalmente, ao funk. O distanciamento do funk como tema acadêmico também é uma consequência dessa dinâmica.

Além disso, é importante mencionar a permanência de uma mentalidade política para atuar constitucionalmente, promovendo projetos de lei que buscam criminalizar o movimento, bem como a forte repressão policial que acossam as atividades lúdicas da periferia, em especial os bailes de rua. Essas ações restringem a expressão cultural e limitam o espaço de manifestação das comunidades marginalizadas, aprofundando as desigualdades e perpetuando o ciclo de preconceito e exclusão.

Nesse contexto, meu interesse não se limita apenas à circulação da música como um campo simbólico que une e define identidades culturais e sociais. Trato de observar como esses sistemas interagem e se retroalimentam, mesmo quando esse processo não é imediatamente evidente, como é o caso da formação e posterior significação dos objetos sonoros. Desta forma, meu trabalho se concentra na compreensão dos sistemas e subsistemas, considerando as diversas dimensões sociopolíticas da música dentro do amplo sistema das ideologias, com especial ênfase nas questões relacionadas ao supremacismo e ao patriarcalismo. Isso abrange o tensionamento de valores e funcionalidades sistêmicas destes, e como as fichas simbólicas, como a música, são acionadas para criar insurgência ideológica em torno dos pilares do poder.

Da teoria

Cenas musicais como sistema autorreferencial

Meu paradigma para equacionar questões sociocomunicativas da música se fundamenta no conceito de sistemas, mas precisamente na Teoria Social de Niklas Luhmann. Seguindo os princípios fundamentais desta teoria, os sistemas são definidos como unidades autocontidas e autorreferenciais que estabelecem relações com seu ambiente por meio da comunicação.

Neste espaço a formação e transformação de conceitos/expressões/corpos se dá a partir da autopoieses. Este é um conceito-chave que descreve um processo auto organizativo, ou seja, sistemas que se tornam estáveis a partir de si próprios. Este conceito desempenha um papel fundamental na compreensão de como esses sistemas conseguem se manter e adaptar ao longo do tempo, sendo, assim, fenômenos minimamente estáveis dentro do amplo campo social.

Esses sistemas podem ser identificados em várias escalas sociais, abrangendo desde sistemas sociais mais amplos, como política ou economia, até sistemas mais específicos, como organizações, famílias ou até mesmo indivíduos. Neste sentido, a música pode ser tanto um sistema, como um subsistema. Em termos de reflexão, consideraremos a ideia de música, enquanto arte, um sistema, sendo subsistemas as suas manifestações particulares, como movimentos fortemente caracterizado como é o Hip Hop.

As energias para a autopoieses

Ao entender os modelos comunicativos como sistemas autorreferenciais, procurei identificar certos vórtices de troca que, a meu ver, sustentam o processo autopoietico e garantem a operação contínua do sistema. Metaforicamente, descrevi esses vórtices como “energias,” que defini em três qualidades:

1. Energia “hegemonizante”
- Ela opera como uma força dominante, definindo normas e valores que sustentam a ordem social. Essa energia, bem descrita por Gramsci, é composta por instituições e práticas culturais que exercem controle ideológico, promovendo consenso de uma “melhor” experiência social. Crucial para a estabilidade social, essa energia organiza o sentido civilizacional, assegurando

5 Os paradigmas fundamentais desta extrema-direita, além da ideia do individualismo radical, estão ancorados na crença da hierarquia racial, na noção de superioridade da raça branca e na promoção da eugenia como um meio de “branqueamento” da sociedade. Isso se traduz em práticas discriminatórias que englobam segregação, negação de direitos civis e restrição das oportunidades econômicas com base na raça. Esses princípios estão interligados com a epistemologia patriarcal, que sustenta a supremacia masculina e a ideia da família tradicional. Nesse contexto, as restrições raciais se estendem para além desse círculo “superior,” que é definido pelo homem branco, heterossexual, cisgênero e inserido na lógica capitalista. É nesse âmbito que se consolidam as estruturas de poder, determinando a marginalização de “minorias” que incluem mulheres, pessoas LGBTQ+, indivíduos de raças não brancas e aqueles economicamente afastados da ideia de desenvolvimento econômico baseado na acumulação de riqueza.

a prevalência da visão de mundo da classe dominante e, conseqüentemente, dos sistemas das colonialidades. Atua não só por coerção, mas fabricando consentimento, tornando hegemônicos discursos que moldam percepção coletiva e identidade cultural. Assim, a energia hegemônica é um poderoso instrumento na conformação de pensamentos e comportamentos, operando de forma sutil e invisível.

2. Energia “dispersa”

São energias fragmentadas e descentralizadas, proporcionando um alcance amplo e flexível. Elas demonstram como a linguagem e o significado emergem através do uso, tanto cristalizando tradições quanto sustentando a contestação. Manifestam-se em práticas cotidianas, memórias coletivas e saberes compartilhados. Alcança tanto espaços dominantes como marginalizados. O significado dessas manifestações é moldado pelos contextos e formas de vida em que se inserem, refletindo a fluidez e multiplicidade do significado que a dá sentido. Embora pareçam destituídas de uma fonte singular identificável, as energias dispersas influenciam a sinergia e dinâmica de ações e expressões. Elas se tornam perceptíveis nas bordas das narrativas dominantes, gerando movimento que pode se alinhar à ordem tradicional ou à resistência, deixando sua marca ao sustentar novas possibilidades de reorganização social.

3. Energia “controlada”

Representa o universo sintético por excelência. Ao contrário da energia “dispersa,” se forma em uma fonte única e identificável, o sistema capitalista. Este é o domínio onde as dinâmicas econômicas e sociais se tornam mais complexas e integradas, e onde as distinções entre cultura e economia são cada vez mais dissolvidas. Assume a representação de espaço pós-moderno, pois desconstrói e recicla, assumindo a reprodutividade da aura do autêntico sem pudor. Mostra-se como eclética e afasta-se do sublime para ser “consumível” e acessível. É antrópica e rejeita metanarrativas. Cria hiper-realidades por simulações e simulacros. No capitalismo tardio sua expressão se dá através da globalização, financeirização, proliferação de tecnologias de informação, redes sociais e cultura de consumo intensificado.

Cruzando o aporte das “energias” com a perspectiva da teoria de sistemas de Lehman, que enfatiza a adaptabilidade e a evolução contínua dos sistemas ao longo do tempo, as energias descritas como reagentes no processo de autopoieses desempenham papéis específicos na manutenção e desenvolvimento dos sistemas de Luhmann. A energia “hegemônica” atua como um reagente estabilizador, cuja função principal é consolidar e perpetuar a dominação cultural e ideológica dentro do sistema. Esta energia assegura que as normas e valores dominantes sejam reproduzidos constantemente, garantindo a continuidade e a resistência do sistema às mudanças radicais externas.

A energia “dispersa,” em forma de usos e costumes culturais, desempenha o papel de extensão e adaptação. Ela permite que o sistema se expanda e se ajuste a novos contextos e ambientes, operando em movimentos de fluxo e refluxo que introduzem inovação e diversidade. Essa dinâmica é crucial para a evolução e sobrevivência dos sistemas, já que oferece flexibilidade para incorporar novas ideias e práticas sem perder a coesão interna.

Por fim, as energias “controladas” se formam em conformidade com os interesses de grupos dominantes ou hegemônicos, desempenhando o papel de direcionar e validar estratégias de comunicação e reciclagem. Elas garantem que a comunicação dentro do sistema permaneça alinhada aos objetivos estratégicos dos grupos de poder, facilitando o controle sobre a narrativa e a disseminação da informação de maneira que sustente a estrutura estabelecida.

Essas três energias, ao interagir, permitem que os sistemas mantenham tanto a estabilidade quanto a capacidade de adaptação dinâmica, características essenciais na visão de Lehman sobre a evolução autopoietica dos sistemas. Porém, entre as diversas energias que compõem o sistema comunicativo, a “controlada” emerge como o reagente mais incisivo na contemporaneidade. Sua potência reside na capacidade de intensificar a hegemonia, absorvendo, neutralizando e criando inércias nas diferenças, de modo que estas percam seu potencial transformador e adquiram valor de mercado; por ela, tudo tem o potencial de se tornar “kitsch.” Metaforicamente, esta energia atua como mediadora do espaço que se consolida como eixo primordial da sociedade atual: o consumo de massa, onde o entretenimento assume um papel vital.

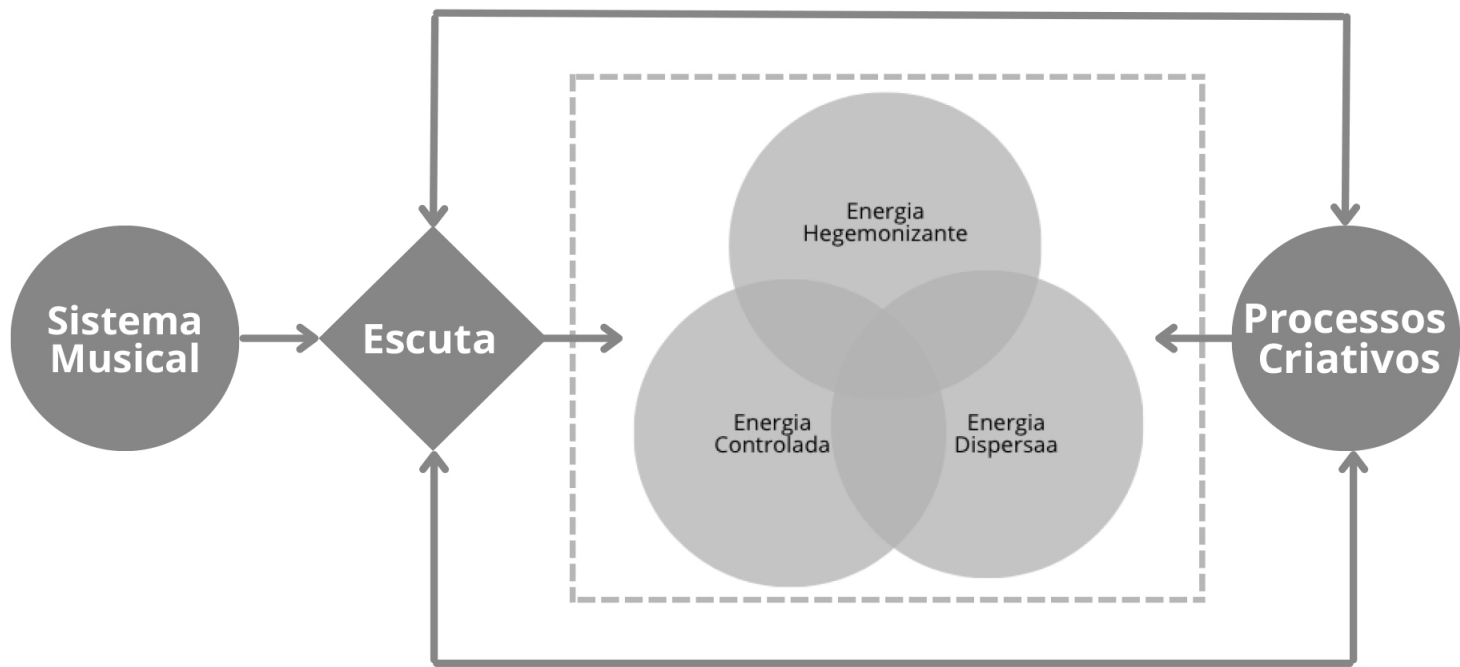
Porém, a energia “controlada” tem uma outra função importante: a imagética. Por ela, somos levados a perceber nossa época sob a marca do efêmero, uma percepção arraigada no senso comum que, sem identificar esta era com a alienação da modernidade pós-industrial, onde muitos indivíduos sentem-se desconectados das suas próprias experiências devido à rápida mudança nas estruturas de sentido existencial e profissional, acaba desconstruindo a imagem que se gera nas outras energias: a de estabilidade, segurança e vitalidade da condição humana.⁶

6 Byung-Chul Han denomina nossa época como a “Era do Cansaço,” na qual a humanidade pós-moderna se encontra em um estado autoimune de alienação, advindo da exacerbação de uma interpretação “positiva” da vontade de potência, ou seja, um foco em fazer e conquistar. Este conceito, derivado de uma leitura expansiva de Nietzsche, sugere que os impulsos humanos estão canalizados, por práticas neoliberais, para formas de autoexpressão e realização que, no entanto, se veem distorcidas pelo foco obsessivo em desempenho, eficiência e auto exploração.

Paradoxalmente, esta é também uma era marcada pelo pessimismo e pela revitalização das políticas de ódio, insinuando que o simbolismo desta energia, imiscuída no prazer individualista do hiperconsumo, reside na diluição da utopia do bem comum. Por meio dessas dinâmicas, a aspiração coletiva se desvanece, revelando uma tensão entre a busca por autenticidade e a sucumbência às normas consumistas que definem o *zeitgeist* contemporâneo.

Diante disso, interpreto que a energia “controlada” perpetua uma estetização constante da vida cotidiana ao mercantilizar as variações culturais, transformando-as em itens consumíveis e, assim, ocultando suas complexidades intrínsecas. Esta dinâmica de mercado abstrai a rica tapeçaria cultural da sociedade, reduzindo os usos, costumes, valores e crenças a uma superfície brilhante de superficialidade que embaraça a distinção entre o genuíno e o fabricado. A energia “controlada,” portanto, opera no âmbito onde os significados são transfigurados pela lógica de mercado, moldando a experiência humana em termos de consumismo e transitoriedade. Paradoxalmente, esta mesma era testemunha o ressurgimento de tradicionalismos, muitas vezes infundidos por afetos disruptivos que evocam um passado mítico ou fundamentalista religioso como soluções ilusórias para os desafios criados pela mercantilização da existência humana.

A imagem na Figura 1 revela, sob minha perspectiva, o papel fundamental das energias como reagentes intrínsecos no processo de autopoiese, interagindo com as diversas camadas estruturantes do sistema musical. Através das energias que estão articuladas nesta arquitetura abstrata, toda transformação espaço-temporal se manifesta como um diálogo fluido entre o pessoal e o coletivo; o formal e o informal; o local e o global; o inovador e o tradicional; a resistência e o conformismo. Neste contexto, as energias operam simultaneamente como catalisadores e repositórios de ideias, impulsionando harmonicamente o mecanismo sociocomunicativo em termos de escuta e processos criativos. O circuito contínuo que emerge dessas interações é notavelmente autossustentável: as energias inspiram uma escuta ativa, que promove a criatividade e, por conseguinte, retroalimenta o sistema com novas demandas, perpetuando assim a autopoiese. Desta forma, o sistema musical transcende sua estrutura inicial, evoluindo para uma entidade autossustentável, eternamente capaz de se regenerar por meio do seu inerente dinamismo interativo.



Um aspecto crucial a ser considerado reside nas dinâmicas intrínsecas das interações dos sistemas com seus ambientes externos, particularmente na maneira como esses sistemas, alicerçados em sua autorreferencialidade, e operando sob lógicas e códigos internos singulares, estabelecem canais de comunicação e trocam valores de forma mútua. Este processo pode ser visto como uma “deriva sistêmica.” Isso porque cada movimento interno dos sistemas ressoa além de suas fronteiras, buscando convergir com o outro de forma dinâmica e retroagente. Assim, a autorreferência não se torna uma barreira, mas sim uma ponte, através da qual a singularidade e a universalidade dialogam, permitindo a troca fecunda de significados e valores. Dessa forma, cria-se um equilíbrio delicado, onde o sistema não apenas preserva sua integridade estrutural e identidade, mas também se enriquece e evolui mediante as influências externas, transformando o intercâmbio em um enriquecedor ciclo de renovação e transformação.

A resposta teórica de Luhmann a este desafio reside na conceituação de “acoplamento estrutural.” Este termo refere-se à forma como diferentes sistemas sociais, apesar de serem operacionalmente fechados e autorreferenciais, estabelecem conexões e dependências mútuas. Isso ocorre através de pontos de contato ou interfaces que permitem a tradução e a conversão de informações e valores entre sistemas diferentes. Esses pontos de acoplamento não são operações internas dos sistemas, mas sim estruturas que facilitam a comunicação e a interação entre eles.⁷

7 No contexto da música, múltiplos elementos podem ser identificados como pontos de acoplamento, destacando-se as sinergias produtivas. Isso é particularmente evidente na música periférica, que, alijada da crítica acadêmica, desenvolve modelos autônomos de interação com o ambiente geral. Esses espaços de negociação, sem descaracterizar o movimento, integram as estruturas e demandas dos ambientes onde prosperam, retroagindo dinamicamente dentro das formulações do capitalismo tardio. Diversas ações exemplificam este fenômeno, porém um princípio é fundamental, a “inteligência coletiva” da produção. É um fenômeno que engloba aspectos comunitários, de produção “comum,” que estabelece a troca horizontal de saberes e habilidades como fulcral. Desenvolvem assim conceitos de gerenciamento econômico, estratégias de marketing e, inclusive, plataformas de criação coletiva para projeção de hits de seus artistas; um exercício multiautoral que cada dia se torna mais e mais presente na produção musical.

Por fim, justifico a adoção desta metodologia para examinar continuidades e rupturas sob uma perspectiva hermenêutica. Nesse contexto, meu trabalho visa analisar fenômenos capazes de constituir linhas energéticas multifacetadas, permitindo que a abordagem hermenêutica revele as estruturas subjacentes de sentido. Este enfoque é crucial, pois, no âmbito da interseccionalidade, reavivam-se os tensionamentos históricos, como os provenientes da diáspora negra e do legado do escravismo.

Assim, valores correspondentes a sociedades historicamente fechadas, como as aristocráticas, encontram validação e ressoam no resgate cultural. Para compreender plenamente como esses valores são revividos, é crucial examinar seus axiomas, ou seja, os princípios básicos que determinam o papel crucial que desempenham na expressão de espetáculos de poder que consolidam hierarquias sociais. Em tais contextos, a música torna-se parte de uma linguagem restritiva, porém reconhecível como capital político que orienta e influencia as tendências culturais. Ela funciona como monumentos que transcendem o tempo, moldando não apenas a cultura, mas também os estatutos intelectuais das pessoas que a interpretam ou fazem parte de seus círculos influentes.

Em termos de linguagem, esses valores se estruturam a partir de esquemas padrões de harmonia e contraponto, que, ao mesmo tempo, suscitam correlações de sentido, criando metáforas para ambientes, ações e dignidades, trabalhadas sob o conceito de estilo. Portanto, a composição pode ser resumida à ideia de perícia no domínio do estilo e à imaginação estratégica de seu uso. A ideia central reside no jogo que ocorre entre denotação e conotação, onde a inteligibilidade deve ser possível, mas não ao ponto de se tornar caricatural. Neste sentido, a coerência tonal e os esquemas formais são fichas simbólicas para a interpretação e coesão social suscitada nesta linguagem.

Da aplicação

Uma cena cotidiana: a descentralização dos processos de escuta e criativos demandando a musicologia

Desde o final da década de 1980 até os dias atuais, a arte que brotou dos bairros populares das grandes cidades não se limitou mais a seus locais de origem. Inicialmente, expandiu-se fisicamente, estendendo-se para áreas urbanas em declínio, como os centros históricos das cidades e regiões de comércio popular. Contudo, seu alcance foi além das fronteiras geográficas, à medida que conquistou visibilidade em programas de auditório de grande alcance, nos quais a cultura destes lugares ganhou espaço e influência nas mídias de massa, ampliando seu impacto e sua importância na sociedade brasileira. Já entrando na década de 2000, a sua principal manifestação, o Hip Hop, não só ganhou maior atenção em programas televisivos, como se tornou um dos carros chaves da programação de canais como a MTV.

Esse fenômeno marcou uma mudança significativa, à medida que pessoas de todos os estratos sociais, fortemente condicionadas pela cultura veiculada pela televisão e pelo rádio, passaram a interagir com jovens negros que, acompanhados de seus aparelhos de som portáteis, dançavam em rodas cercados por transeuntes, mas principalmente por jovens trabalhadores de baixa renda, como office boys, entregadores, ambulantes etc. Essa interação cultural representou uma nova dinâmica na paisagem urbana, onde as barreiras tradicionais cederam espaço para uma expressão artística mais diversificada e inclusiva.

Dessas rodas que simulavam os confrontos de gangues, surgiram nomes notáveis, com atuações distintas no Rio de Janeiro e São Paulo. Praças movimentadas dos grandes centros urbanos, como a Estação São Bento do Metrô, em São Paulo, e o Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, tornaram-se palcos para a disseminação e apreciação da primeira geração de artistas do Hip Hop, principalmente dos *b-boys*, os *breakdancers*, como Nelson Triunfo, considerado o precursor dessa arte em São Paulo. Por sua vez, rappers como Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock, KL-Jay (integrantes originais do Racionais MCs), o grupo Sampa Crew, do DJ J.C. Sampa, além de Xis do DMN, Criolo, Tahíde e Rappin' Hood, entre outros, incrementaram a cena do Hip Hop, ampliando sua presença em outras áreas da cidade. No Rio de Janeiro, DJ Marlboro e seus famosos “melôs,” assim como grupos de break, como o Afrika Batata, ganharam destaque como precursores do movimento.

À medida que transcendiam suas origens e chegavam a novos espaços de visibilidade, o rap se proliferava de forma vertiginosa, inclusive por fonogramas que alcançavam marcas de vendas significativas, como bem sublinha Paula Nunes de Carvalho:

Enquanto o movimento hip-hop parecia fortalecido, com os trabalhos de formação de público nas escolas e a discussão no Geledés, o rap já despontava como elemento principal da “tríade:” em 1993, com o disco Raio X Brasil os Racionais MCs já vendiam mais de 250 mil cópias - além da distribuição pirateada e regravação em fita cassete - representando o maior sucesso comercial do rap no período. Embora não aparecessem veículos mais mainstream - por recusar a maioria dos convites para entrevistas e aparições em programas de TV que não fossem da MTV ou da TV Cultura, os racionais já embalavam quase todas as “quebradas” de São Paulo. (Carvalho 2020, 49)

Oriundos de toda a cultura Black do *Civil Rights Movement* dos anos 60, os jovens brasileiros forjaram uma cultura singular em resposta ao abandono institucional, à convivência com diversas formas de violência e, sobretudo, ao racismo sistêmico. Essa

arte emergiu das margens negligenciadas da sociedade, onde estavam assentados ritmos dançantes tradicionais como o samba, o baião, o forró; os ritualísticos como o jongo e os toques de candomblé como o Angola, Jeje, Ketu e outros; todo o repertório da canção romântica oriunda da Jovem Guarda, conhecida como Brega; e os bailes da “pesada” e os “*blacks*,” onde se tocava música eletrônica organizada por DJs como Big Boy, Ademir Lemos e Luizão da Chic Show, entre outros.

Essa música prosperava em locais onde viviam pessoas que se sentiam “refugiadas dentro do próprio país” e que não compreendiam o termo “periferia,”⁸ mas sabiam o que era viver nelas: urbanização precária, vielas e guetos; construções improvisadas em terrenos de topografia acidentada e uma alta densidade demográfica; transporte público insuficiente, ou melhor, mobilidade urbana desumana; bocas de tráfico, crime, milícias e mais violência - ações de segurança pública modeladas por uma velada doutrina do extermínio; solidariedade comunal e cultura coletiva, religiosidade salvacionista e conformismo; espaços comunitários, bailes de rua; comércio informal... tudo informal, inclusive sobreviver na Pandemia; resiliência e criatividade como último recurso de sobrevivência. Como um morador declarou a Dum-Dum do Facção Central, é ser “refugiado em seu próprio país.”⁹

Realmente, a noção de “refugiados” faz todo o sentido na história do Hip Hop, considerando sua trajetória marcada por uma dinâmica peculiar. Este movimento, que teve a capacidade de atrair jovens oriundos das periferias para o coração das cidades, à medida que ganhou visibilidade foram forçados a retornar às suas origens nas periferias.

Essa gentrificação do lúdico, praticado por sujeitos periféricos em áreas de alta densidade de circulação foi reflexo das primeiras “posses” do Hip Hop no centro das cidades. Estes começaram a atrair a atenção da polícia e, em nome da ordem pública, levaram à violenta repressão desses grupos. Tudo isso diante dos olhos, e às vezes com anuência, de uma parcela da população que acreditava na necessidade de uma “higienização social” com base em critérios, que nem sempre eram ocultos, de eugenia. Este é um processo bem captado por Paula Nunes de Carvalho:

A partir do final de 1989 e do começo de 1990, o movimento de formação das posses, inspirado nas “nations” americanas, também faz com que integrantes do movimento hip hop no Brasil se aproximem. Apesar de não ser uma unanimidade entre os artistas, este primeiro movimento marcou uma certa diferenciação entre os dançarinos do *break* que seguiram por mais um tempo na São Bento. Na Roosevelt, o clima era mais voltado apenas para o rap a cultura dos MCs e DJs. Posteriormente, com a perseguição da polícia às reuniões na praça, o movimento das posses vai sendo levado para bairros mais periféricos, e cada uma delas passa a se identificar com um bairro. (Carvalho 2020, 48)

Assim se gestou o Hip Hop, na ilusão de expandir a cultura das favelas para espaços considerados mais ordenados que as praças das comunidades carentes. “Chiques,” mas ao mesmo tempo populares, as estações de metrô se tornaram o epicentro do movimento. A rua da “quebrada” também serviu para o Hip Hop se expandir como baile, batalhas de rima ou enfrentamentos simbólicos de gangues em torneios de dança (o *break*). Deu-se também a fruição de uma nova era, o da tecnologia e da reciclagem, da assimilação e transformação, como é autoexplicativo em seus beats, do *Miami Bass* ao “Tamborão.” Foi também.

Restrito em formas de consumo, a tecnologia chegou a esses jovens periféricos através da música. E por elas se transformou a ponto de dizermos que é uma técnica musical, a do turntablismo, dos samplers e do mix.¹⁰ É a perícia musical da “reciclagem,” daqueles que se autodeclaram “não entenderem nada de música” (Bacal 2016, 38). São artistas cuja experiência do aprendizado

8 Iaraju Pablo D’Andrea aborda esta questão em seu texto A Formação do Sujeito Periférico. O sociólogo, morador da periferia de São Paulo, assevera que o termo periferia é um uso do universo acadêmico que pode, inclusive, ser historicizado. Primeiro porque periferia não era um espaço reconhecido pela população que mora em bairros distantes dos centros das grandes cidades e caracteriza-se, principalmente, por serem bolsões de pobreza sem a presença do estado, a não ser para a repressão policial. Para esta população, o termo popular ou bairro “de trabalhadores” traduzia melhor a definição deste espaço que crescia com favelas, conjuntos habitacionais de baixa renda e, sobretudo, criminalidade e economia informal. Para D’Andrea, “houve uma ampliação do leque de sujeitos sociais que passaram a utilizar terminologias e explicações do que seria de fato a periferia, ampliando um círculo antes restrito a academia. No contato entre distintos sujeitos sociais, a academia estudava os movimentos tentando conceituar sua prática política, muitas vezes debruçada sobre conquistas de melhorias urbanas. Logo, a partir da década de 1980, o entendimento da questão urbana já não poderia ocorrer sem um entendimento dos posicionamentos políticos da população organizada dos bairros populares expressos pelos movimentos sociais. Por outro lado, a pressão sobre o poder público realizada pelos movimentos sociais passou a utilizar todo um arcabouço teórico construído pela academia. Contudo, nesta zona de empréstimos semânticos e sobreposições analíticas, somente os movimentos sociais populares podiam fazer uso político da condição de morador de bairros populares. É nesse momento que ocorre de maneira embrionária a utilização do termo periferia, como uma crítica profunda da sociedade e como subjetividade compartilhada e reconhecimento mútuo de uma condição.” (D’Andrea 2013, 45)

9 “Refugiadas dentro do próprio país” foi uma frase reproduzida na introdução do EP Voz do Periférico (2015), do grupo Facção Central. Ver: Canal Facção Central. 01. Facção Central - Intro Periférico. Youtube, 17 de dez. de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CKEMatjilpE&list=PLEqV9Uo55Y_pr7xsaHC1FbX25algcqOGH. Acessado em: 31 de março de 2023.

10 Em seu livro O Produtor como Autor (2016), a antropóloga Tatiana Bacal afirma que esta nova condição dada na era digital abre um novo sistema, que é o da “autoprodução” (Bacal 2016, 36). A esta nova condição de habilidade com equipamentos e softwares computacionais, estava associado, também, a uma nova dimensão de “ser músico,” dos engenheiros de som dos estúdios, ao jovem da periferia que cria suas canções desde seu pc ou *smartphone*: “Neste cenário, as técnicas de manipulação sonora passaram a ser consideradas a partir de um domínio técnico ou de habilidades próprias da estética dos DJs, que começavam a vivenciar uma experiência parecida com a dos músicos e bandas de rock de atrair os olhares e os corpos da pista de dança para uma configuração semelhante a de um público, assim como cobrar cachês para fazer apresentações musicais. Em termos da estética dessa cena, havia toda uma recomposição de um imaginário futurista que descendia da literatura de ficção científica e da criação de sonoridades realizadas com equipamentos originalmente inventados para reprodução. Ou seja, havia um tom de manifesto que rondava a cena eletrônica como um todo: o uso da tecnologia digital como dispositivo de autorreferencialidade” (Bacal 2016, 37).

vem na prática, da escuta familiar ou da praça. Músicos dos cotidianos dos bailes, das *pick-ups* e das *beatbox*, ou do que forma parte do universo do samba, do candomblé e do *gospel*. Do atabaque às guitarras; da bateria da escola e rodas de samba, e seus surdos, repique, tarol, chocalho, tamborim, cuíca, agogô, reco-reco e prato... pandeiro, violão e cavaquinho; tudo sintetizado e reciclado em *beats*.

Nesta cena musical, experiências expostas em termos de música surgem como respostas à insurgência contra os valores sociais dominantes, especialmente no que diz respeito à sexualidade e ao gênero. Essas manifestações também são influenciadas pelo constante deslocamento dentro do contexto urbano e pela exposição ao racismo. Além disso, são moldadas pelo contato com a criminalidade e pela convivência com instituições penais.

Ademais, em um cenário onde a população carcerária está em constante crescimento, afetando predominantemente pessoas negras originárias das periferias das grandes cidades, o Hip Hop se destaca como um espaço para expressar suas crônicas e vivências. Muitos rappers e funkeiros, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, tiveram experiências no sistema prisional. Dum-Dum do Facção Central, Dexter e Afro-X, são celebridades do rap que passaram por instituições penais. Outro é MC Duda do Marapé, um influente nome do funk paulista, que teve passagens pela Febem. Grupos inteiros se formaram dentro das penitenciárias, exemplificado pelo 509-E, composto por Dexter e Afro-X, que teve origem na Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru. Aliás, o grupo Detentos do Rap chegou a gravar o icônico disco *Apologia ao Crime*, dentro da prisão, em 1995. Outro trabalho notável abordando a vida no sistema carcerário, e que se tornou um marco da cultura do Hip Hop no Brasil, é *Sobrevivendo no Inferno* (1997) dos Racionais MCs. Não obstante, a violência marca a trajetória de muitos artistas. Assim como *The Notorius B.I.G*, *Big-L* e *Tupak Shakur*, rappers americanos, e *Sabotage*, rapper paulistano, Duda do Marapé foi assassinado a tiros em 2011.

Esses elementos contribuem para pensarmos complexa tessitura da música das periferias, que serve como expressão e resistência diante de desafios sociais, culturais e políticos. Servem, também, para uma saída em termos materiais, tornando-se mais uma opção de ascensão social, além do futebol ou da própria criminalidade. E como afirma Tiaraju Pablo D'Andrea, o paradigma central desta cultura é a ideia do “é nois por nóis” (2013, 193).

Dessa forma, o movimento articula, sempre segundo D'Andrea, quatro vetores primordiais de ação: a ação de pacificação em um contexto de extrema violência, inclusive ocupando espaços comuns como as praças de comunidades; atividade econômica, inclusive como alternativa para o mundo laboral; forma de participação política, não só empoderando o corpo social periférico, mas questionando certos estatutos de interdição dado pelo racismo e exclusão social; e, por último, a questão da arte como fator de emancipação crítica (Ibidem, 187 e seg.).

Em outras palavras, o Hip Hop emerge em um cenário marcado pela exclusão, caracterizado por uma horizontalização na formação de técnicas de criação e produção artística. Nesse contexto, duas vertentes se destacaram como dominantes: a habilidade no manuseio de tecnologia de produção musical, desvinculada dos principais circuitos de produção, e a compreensão do uso das novas plataformas de divulgação e consumo. É importante destacar que o consumo no Hip Hop está intrinsecamente relacionado à denúncia da opressão social, ao empoderamento de identidades dissidentes e, acima de tudo, à busca pelo entretenimento.

Essas condições únicas conferem ao Hip Hop uma dimensão contemporânea singular, que transcende outras formas de expressão artística. Ele representa a vocalização de diversas culturas, ao mesmo tempo em que não se prende rigidamente a nenhuma delas. Como enfatizado por Tatiana Bacal, o Hip Hop é uma expressão que engloba elementos do modernismo, da vanguarda, do kitsch e do pós-modernismo. Além disso, ele personifica a antiteoria, como observado por Terry Eagleton. No entanto, acima de tudo, o Hip Hop é um produto da hipercultura, onde todas as referências podem ser citadas, combinadas, reorganizadas, remixadas e reinterpretadas, como bem salienta Byung-Chul Han:

Desfazem os limites ou as vedações nos quais a aparência de uma autenticidade cultural ou originalidade são acentuadas. A cultura rebenta por assim dizer, em todas as costuras, em todos os limites ou fendas. Fica des-limitada, sem-fronteira, des-costurada em uma hipercultura. Não são os limites, mas os links e as conexões que organizam o hiperespaço da cultura. (Han 2022, 22)

Neste cenário, o conceito de *link* desempenha um papel fundamental ao estabelecer conexões entre territórios marginalizados, subalternos e muitas vezes negligenciados e inferiorizados. Em certos momentos, esse vínculo se concretiza por meio de um utópico panafricanismo, como é evidenciado na influência do pensamento Black presente na música de Afrika Bambaataa e na doutrina da *International Zulu Nation*, assim como no Hip Hop dos Racionais MCs e suas crônicas rimadas da vida cotidiana dos guetos e favelas. Em outras ocasiões, ele se manifesta através de “viradas epistemológicas” nos estudos decoloniais, oferecendo novas perspectivas para compreender os complexos processos de racialização e racismo, exclusão e subordinação, enfim, de todas as formas de perpetuar os privilégios da colonização.

Em resumo, esse espaço configura um terreno fértil para a exploração do identitarismo, do descolonialismo e da desconstrução colonizadora do centralismo patriarcal, branco e consumista.

Para uma musicologia criticamente territorializada e decolonizalizada

A Musicologia decolonial, que surge dos anseios de uma nova geração que não se reconhece nos cânones historiográficos vigentes, propõe uma reavaliação das tradições musicais, inserindo-as em um campo de estudo verdadeiramente inclusivo.¹¹ Neste ambiente, busca-se respeitar e valorizar a rica diversidade das expressões musicais globais, sem submetê-las ao cânone exclusivo da tradição ocidental. Assim, ao se questionar as zonas de influência e poder que dominam os projetos de pesquisa tradicionais, esta abordagem não apenas expande o escopo dos temas estudados na musicologia, mas também transforma profundamente as metodologias e epistemologias que a sustentam.¹² O foco recai sobre a inclusão e o centramento das vozes de comunidades historicamente marginalizadas, garantindo que suas perspectivas encontrem espaço legítimo e reconhecido.

Na prática, isso implica uma reavaliação crítica dos cânones musicológicos, equilibrando a valorização de práticas e conhecimentos musicais através de uma lente de diversidade e superdiversidade.¹³ Nesta abordagem, é fundamental reconhecer que os contextos locais geram saberes únicos, mesmo quando operam dentro de relações desiguais de dependência epistemológica. Somente sob esta perspectiva podemos verdadeiramente desafiar e desconstruir as hierarquias e binários culturais impostos pelo colonialismo, como binarismos entre “alta” e “baixa” cultura, promovendo um diálogo musical que abraça a complexidade da experiência humana em todo o seu espectro.

Partindo desta perspectiva, minha análise se concentra em observar os elementos ideológicos que contribuem para a formação de significado e valores, bem como as estruturas permanentes e os processos de ruptura que moldam a formação e prática da expressão musical estudada. O caso da relação social da música com seu passado escravocrata é um exemplo, pois consubstancia uma ordem vigente de estruturas de colonialidade e subalternidade. Encontrado o ambiente da eloquência, busco extrair as construções de representação, a simbologia e a formação de discursos, como é o caso da temática da interseccionalidade reativa aos valores advindos da diáspora africana, ou seja, a que se posiciona como oprimida à presença da alteridade.

Em síntese, inicia-se a análise pela formação do ambiente, contemplando-o sob a ótica de forças universalmente compartilhadas. No contexto do sistema em foco, reconhece-se sua base sólida sobre marcadores sociais de diferença que são profundamente enraizados. Independentemente do ângulo de observação, questões cruciais como justiça social, acesso à educação de qualidade, equidade profissional e processual, bem como a utilização de recursos humanos, ambientais e tecnológicos, são inextricavelmente entrelaçadas com o preconceito estrutural interseccional, conforme ilustrado por

11 No Brasil, Rafael José de Menezes Bastos, em sua análise abrangente da música dos Kamayurás, uma etnia xingüana, é um marco dos estudos etnomusicológicos. Publicado em 1978, este estudo inovador se aprofunda em aspectos que antecipam enfoques decoloniais, ao evidenciar como os Kamayurás desenvolveram um meta-sistema verbal-cognitivo que engendra a classificação e nomenclatura de elementos musicais. Tal sistema não se limita a espelhar a organização cognitiva e cultural dos Kamayurás; ele igualmente se constitui como um mecanismo revelador do complexo sistema musical em si. Em essência, o meta-sistema verbal-cognitivo dos Kamayurás oferece uma forma estruturada de discorrer sobre música, elucidando aspectos musicais sem adentrar diretamente o campo semântico-musical mais restrito. Este esmerado sistema de categorização e nomeação se revela, assim, uma parte integral da cultura Kamayurá, desempenhando um papel vital na comunicação e socialização dentro da sociedade, particularmente nos contextos cerimoniais e musicais que são fulcrais para a xingüanidade e sua expressão cultural franca. Este aspecto é importante, pois a partir dele Menezes Bastos elabora uma crítica aos modelos de pesquisa e análise da etnomusicologia tradicional. Desta forma, o estudo de Bastos poderia ser considerado decolonial na medida em que ele busca descentrar a perspectiva ocidental quando critica a separação entre a “música” como sistema fonológico-gramatical e a “cultura musical” como conteúdo referido à organização social, política e econômica, e propõe uma abordagem mais integrada e menos hierárquica, inclusive centrada numa perspectiva étnica enquanto metodologia e análise.

12 A significação musical é um dos campos que assume uma considerável importância na abordagem decolonizada dos estudos musicais. Isso porque, ela se organiza a partir da ideia de interpretação possível dos indivíduos a partir de espaços partilhados comunitariamente, ou seja, a significação musical é o espaço do intersubjetivo, onde o entrelaçamento de significados compartilhados é moldado por nossa experiência e entendimento do mundo. Isso abre a possibilidade de aplicá-la a diversas formas de expressão musical, a partir da compreensão de suas metanarrativas e estruturas cognitiva-representacionais. Por outras palavras, maneiras pelas quais a música é percebida tanto em seu nível narrativo mais amplo quanto em suas construções cognitivas e representacionais básicas, possibilitando uma compreensão mais rica e holística do impacto e significado da música nas experiências humanas e culturais.

13 Superdiversidade é um conceito que descreve a complexidade crescente da diversidade social resultante de padrões de mobilidade transnacional e transformações sociais desde a década de 1990. Esta complexidade abrange múltiplas categorias de diferença, incluindo nacionalidade, etnia, linguagem, religião e status legal, e destaca a interação dinâmica entre esses eixos de diversificação. O termo foi originalmente cunhado por Steven Vertovec (2007) e tem sido utilizado por vários autores, como Fran Meissner, Nando Sigona e outros, para analisar as implicações sociais, políticas e metodológicas dessa diversidade aumentada. A superdiversidade reconhece que as sociedades contemporâneas são caracterizadas por uma diversidade dentro da diversidade, onde não há mais grupos majoritários em termos numéricos, e onde as dinâmicas de poder e as oportunidades podem variar significativamente entre os residentes.

Wallerstein em sua concepção de economia-mundo (2004).¹⁴

Ao definir a essência desse ambiente, centrada nos marcadores de diferença social, torna-se possível discernir as reações e interações de cada sistema. Ou seja, cada sistema demonstra uma capacidade de auto-organização moldada por essas forças estruturantes, desenvolvendo acoplamentos intrínsecos que refletem a complexa tapeçaria de relações de poder e resistência que permeiam a estrutura social. Assim, revela-se uma compreensão mais profunda da mecânica subjacente que regem tais dinâmicas, onde cada subsistema não apenas se adapta, mas também influencia a configuração holística do ambiente em que está inserido.

A produção dos sistemas emerge como a manifestação natural de seus processos autoformativos e dos acoplamentos dinâmicos que estabelecem, com seus produtos refletindo a eloquência intrínseca desta organização. No contexto que escolhi para explorar esta metodologia — o ambiente perpassado pela colonialidade e subalternidade — o subsistema musical inevitavelmente expõe o Hip Hop como um de seus produtos mais significativos. Com uma linguagem territorializada, marcada por uma performatividade singular e uma relação produtiva que é capitalizada, o Hip Hop personifica elementos desse ambiente de maneira inconfundível. A começar por uma condição que embute uma ambiguidade autoexplicativa: apesar de ser um fruto de um mundo cada vez mais globalizado, dependente da Indústria Cultural e dos meios digitais de distribuição, como os streamings, ele se destaca como uma arena vibrante para a vocalização de exclusões e interdições. O Hip Hop, portanto, não é apenas um produto da dinâmica contemporânea, mas também uma poderosa plataforma de resistência e expressão cultural que desafia estruturas normativas, expondo as contradições entre o local e o global, o marginal e o *mainstream*.

Partindo dessa perspectiva, surgem questões fundamentais sobre as formas de interconexão entre sistemas e subsistemas, começando pela definição da característica principal do ambiente onde esses movimentos proliferam e como essas características influenciam a capacidade do Hip Hop de transcender barreiras culturais e sociais. Esses movimentos não apenas refletem as realidades locais, mas também dialogam com narrativas globais, estabelecendo uma complexa rede de resistência que desafia as estruturas convencionais e reafirma a identidade cultural em um cenário marcado pela heterogeneidade e pela tensão entre o local e o global.

Seguindo Wallerstein (2004), é necessário historiar alguns aspectos da formação das relações dos meios de produção, inclusive para determinar os ativos ambientais do sistema. Neste sentido, é importante notar, se possível, até mesmo a origem do fenômeno analisado. No caso do Hip Hop é consenso que ele emerge das comunidades multiculturais do Bronx, onde as aspirações culturais e de entretenimento das comunidades negras e latinas confluíram e se entrelaçaram. Mais que isso, como bem observa Patrícia Hill Collins, o Hip Hop é uma continuidade entre a Black Music que surge nas décadas das lutas pelos direitos civis. Porém, hoje se remete a questões mais internas, até mesmo sobre imigração latina.

Em outras palavras, o Hip Hop pode ser poeticamente comparado a um micélio que, por uma vasta rede subterrânea de filamentos que sustenta e conecta, possui a notável capacidade de se expandir e proliferar globalmente, abraçando diversas questões que remete a marginalização social advinda das condições de exploração econômica, inclusive em termos de racismo estrutural.¹⁵ E como micélio, ele se nutre de ideias que não apenas entretecem ritmos e rimas, mas também desafiam vigorosamente e reconfiguram as hegemonias culturais, estabelecendo-se como uma força vibrante e

14 A pesquisa de Wallerstein sobre a economia-mundo analisa a formação do sistema-mundo e a divisão internacional do trabalho, destacando a hierarquia entre países centrais, semiperiféricos e periféricos. Em sua Teoria do Sistema-Mundo, Wallerstein defende que os processos de trabalho estão ligados a diferentes zonas geográficas, onde a força de trabalho nas regiões periféricas é frequentemente explorada em condições precárias para manter baixos custos de produção nos países centrais. A interação entre economias centrais e periféricas molda as condições socioeconômicas das classes trabalhadoras, com a proletarianização refletindo as desigualdades. Além disso, a semiperiferia atua como uma zona de transição dentro do sistema-mundo, com países como o Brasil desempenhando um papel estratégico nessa dinâmica, pois apresentam uma estrutura econômica que reflete características pós-industriais, coexistindo com bolsões de exploração sistêmica. Wallerstein também analisa a historicidade do sistema-mundo, argumentando que suas relações se desenvolveram ao longo dos séculos, passando por ciclos de expansão e contração que geram crises. Ele destaca a resistência dos movimentos sociais em resposta à exploração, crucial para entender as tensões contemporâneas. O modelo extrativista, por sua vez, enfrenta uma pressão crescente, resultando em impactos ambientais e esgotamento econômico local, enquanto os países centrais se beneficiam da importação de recursos baratos e da exploração da mão de obra internacional, perpetuando desigualdades e moldando o futuro da estrutura econômica e política global.

15 Elementos de resistência e afirmação cultural, que foram promovidos por figuras como Afrika Bambaataa, permitiram que o Hip Hop se tornasse um movimento diverso e inclusivo, conhecido por sua luta contra o racismo e outras formas de injustiça social. Mais que isso, realiza alguns desejos e fantasias de ativistas como Marcus Garvey (1887-1940), quando leva um discurso identitário a uma dimensão de movimento panafricanista.

insurgente no cenário global, capaz de transcender fronteiras e paradigmas estabelecidos.¹⁶

Assim, o que inicialmente surgiu como um espaço de entretenimento dançante para as comunidades periféricas e marginalizadas do Bronx — um fenômeno catalisado pela discotecagem revolucionária de Clive Campbell, conhecido como Kool Herc (nascido em 1955), nos anos 1970 — evoluiu para se transformar em um potente discurso identitário. A partir dessas raízes, que hoje já adquiriram contornos míticos, o Hip Hop não somente reafirma a resistência e o legado dos movimentos históricos pelos direitos civis e pela equidade racial, mas também se ramifica em complexos filamentos teóricos. Destacam-se, entre eles, a teoria da interseccionalidade, desenvolvida por Kimberlé Crenshaw (nascida em 1959), que investiga as interconexões entre diferentes formas de discriminação, e a Teoria Crítica Negra, que oferece uma estrutura analítica profunda para examinar as dinâmicas de poder no contexto da racialização das estruturas sociais. Esses conceitos acadêmicos nutrem e são nutridos por espaços reflexivos como o ativismo feminino negro, e impulsionam movimentos sociais contemporâneos, notavelmente o *Black Lives Matter*, que hoje é um dos movimentos mais salientes que se manifesta de forma intensa e incisiva contra a violência sistêmica e a injustiça racial.

Todo este ambiente se consolida à medida que o Hip Hop supera suas raízes de simples entretenimento, transformando-se em uma crônica viva e ressonante da opressão cotidiana suportada pelas populações marginalizadas. Sua poderosa manifestação durante o *LA Riots* de 1992 não apenas exemplificou esta inerência, mas tornou-se um marco definidor que pavimentou o caminho para que o gênero se tornasse um estandarte articulador da diversidade cultural e da luta incessante por equidade racial e de gênero.

No cenário contemporâneo, essa evolução é palpável em obras como *Alright* de Kendrick Lamar, que se ergueu como hino do movimento *Black Lives Matter*, encapsulando os sentimentos de revolta coletiva. Similarmente, Negro Drama, dos Racionais MCs, lançado em 2002, emergiu como um manifesto vigoroso que provoca reflexão sobre a realidade das comunidades periféricas, abordando com crueza e ousadia temas de desigualdade social, violência sistemática e a incessante busca por dignidade.¹⁷

O modelo esquemático

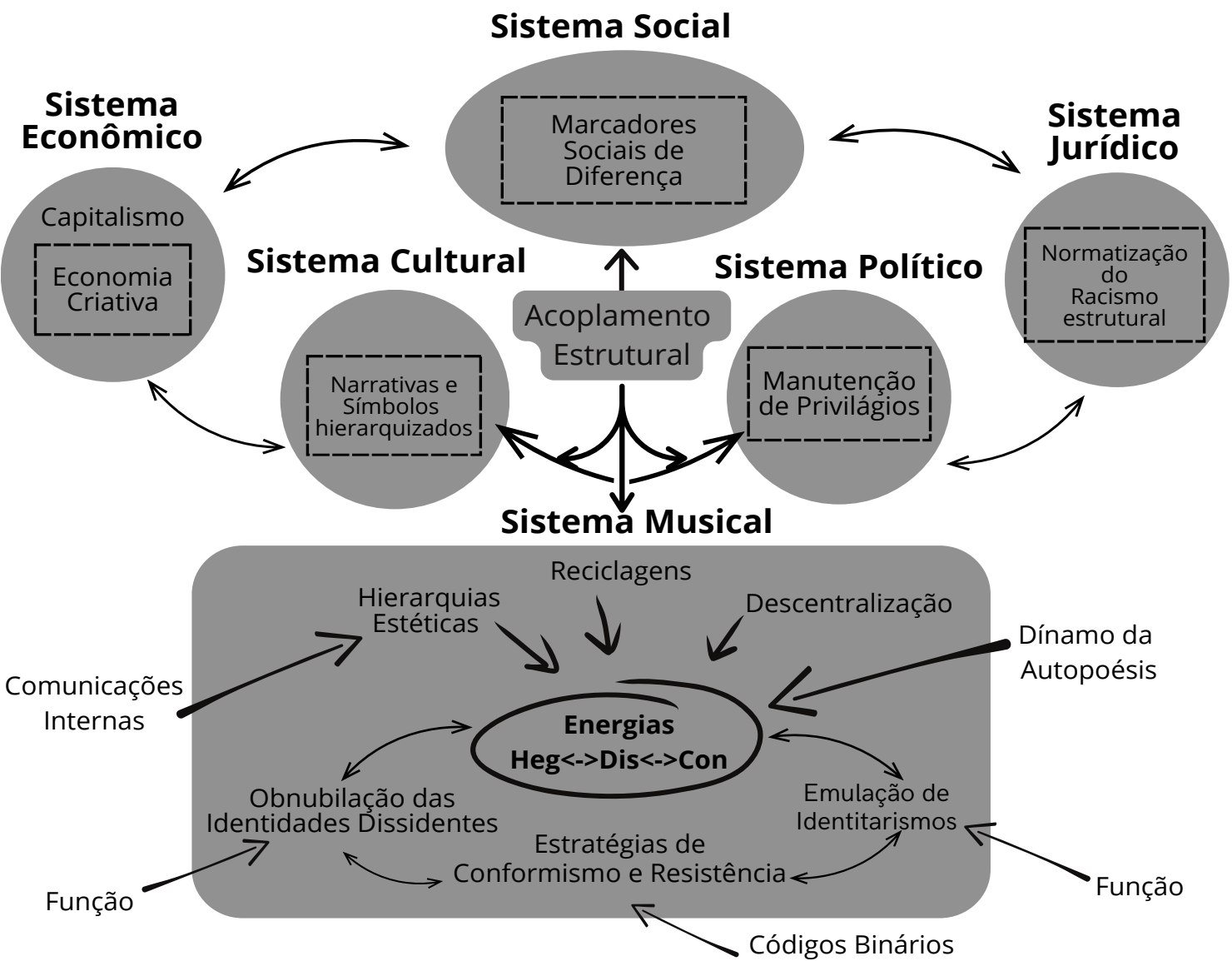
Neste cenário intricado, todo o contexto ganha forma no diagrama da Figura 2 [Colonialidade e sub-alternidade pós-colonial], que se propõe a esquematizar a complexa circulação de forças operando dentro de uma sociedade empobrecida, moldada pelo peso dos sistemas de dependência neocolonial e confinada à posição de região semiperiférica, conforme descrito pelo modelo de sistema-mundo de Wallerstein.

Este ambiente se origina e persiste através de ciclos insidiosos de desigualdade e exploração, onde a extração de trabalho e recursos naturais não apenas serve aos vorazes interesses dos centros econômicos dominantes, mas também perpetua a subordinação econômica e cultural das regiões marginalizadas. Tal configuração dinâmica de poder revela-se não apenas como um reflexo das relações geopolíticas desigualdades modernas, mas também como um reiterado perpetuador dessas mesmas desigualdades.

Quanto aos sistemas e subsistemas, estes criam sentidos de escuta e de processos criativos, que inclui paradigmas locais de produção musical; modelos de monetização; elementos extramusicais como moda, vocabulários, identidades culturais, narrativas sociais e, até mesmo, práticas comunitárias, como a atuação de “bondes,” “crias,” “bancas” e ritualísticas.

16 Um dos espaços de análise para observar este fenômeno rizomático são os coletivos de Hip Hop. Desde o surgimento do Laboratório Fantasma em 2009, inicialmente concebido como uma loja de moda Hip Hop e posteriormente evoluído para uma produtora musical de notável prestígio, testemunhamos a proliferação de coletivos na estruturação da cena do Funk. Um exemplo paradigmático é o DamassaClan, que funciona tanto como coletivo de artistas quanto como uma entidade produtora, destacando-se pela sua capacidade de organização de classe. Outro movimento paradigmático é a Casa de Cultura do Hip Hop, que surgiu na cidade operária de Diadema, periferia de São Paulo, e se expandiu para outras comunidades se transformando, em alguns casos, em equipamentos de políticas públicas governamentais, como a Casa do Hip Hop Leste, no centro de São Paulo. Existem outras naturezas associativas, como a Casa do Zezinho, onde o funk é incorporado em ações pedagógicas de alfabetização e letramento social e o Coletivo 2050, constituído por jovens oriundos do Morro de Santo Amaro (localizado no Catete, Zona Sul do Rio de Janeiro), que se define como um laboratório de inovação e criatividade, cujo objetivo central é conectar a comunidade às potencialidades da chamada “sociedade do futuro.” Além disso, é imprescindível destacar a presença de empreendimentos tradicionais no cenário musical, como o renomado Canal KondZilla e a Love Funk, ambas se afirmando como influentes produtoras dentro do gênero. Contudo, observa-se uma crescente tendência de emancipação dessas estruturas consolidadas, exemplificada pelo coletivo TrapFunk&Alívio. Emergindo desde o bairro periférico de Nordeste de Amaralina, em Salvador, uma região notoriamente afetada por altos índices de criminalidade, este coletivo engendra produções audaciosas, marcadas pela experimentação de tecnologias acessíveis e muitas vezes de baixo ou nenhum custo, implementadas em estúdios caseiros. Essa dinâmica reflete não apenas uma inovação na produção musical, mas também uma resistência criativa em contextos socioeconômicos adversos.

17 O Hip Hop, como força de protesto e resistência, atingiu expressividade emblemática nas vozes de grupos icônicos como N.W.A (Niggaz With Attitudes). Por meio de letras incisivas e ritmos “grooveados” de forte apelo corporal, esses grupos articularam com maestria as injustiças enfrentadas por suas comunidades. Grupos de rappers como Public Enemy e The Coup, nos Estados Unidos, DAM na Palestina, juntamente com artistas como Lowkey, no Reino Unido, Ana Tijoux, do Chile, Keith Ape, da Coreia e Dumbfoundead, representante da diáspora asiática nas Américas, assim como Brisa Flow, esta artista de origem ameríndia, têm perpetuado essa tradição vigorosa. Utilizando suas plataformas musicais para desafiar o status quo e confrontar a opressão, esses artistas inspiram mudanças sociais significativas. Ao destacar temas como desigualdade racial, xenofobia, brutalidade policial e direitos humanos, ecocídio, eles transformam suas obras em poderosas bandeiras de resistência cultural, entrelaçando lutas locais em um movimento global em prol da justiça e equidade.



A Figura 2, acima, tenta captar o esquema onde o fenômeno da colonialidade e subalternidade atua como ambiente do subsistema musical — recorde, que todo o processo comunicativo opera dentro de uma dinâmica autopoietica, sustentando-se numa autorreferencialidade que o permite ao criar e perpetuar suas estruturas internas.

Tratando especificamente das energias, que considero como o rotor do processo autopoietico, a “energia” hegemônica assume a função da estabilidade do processo autopoietico diante do sistema-mundo. No contexto da colonialidade e da subalternidade, esta energia se manifesta por meio de hierarquizações estéticas profundamente enraizadas nos padrões estabelecidos pela representação do poder dominante, que são perpetuadas por instituições centrais como a academia, os meios de comunicação, o sistema judicial, as doutrinas de segurança pública, a igreja, entre outros. Essas instituições não apenas refletem, mas também reforçam e naturalizam as normas e valores da classe dominante, assegurando a continuidade de relações de poder desiguais.

Ademais, esta energia opera como uma onda impositiva, classificando, distinguindo e subordinando práticas culturais. Aqui, o poder busca se transformar em saber e norma, estabelecendo classificações rígidas entre alta e baixa cultura, culto e vulgar, subversivo e obediente e por assim em diante. Utiliza essas distinções binárias para legitimar certas práticas culturais enquanto marginaliza outras, refletindo as complexas interações entre poder e resistência no campo musical. Aliás, Gramsci nos lembra que a cultura hegemônica, de onde “surge” a energia hegemônica, não é apenas imposta de cima para baixo, mas também internalizada e consentida pelos grupos subordinados, tornando-se assim uma forma de controle mais sutil e efetivo.

Por sua vez, a energia dispersa, é onde se dá a diferenciação, e, mais radicalmente, a descentralização das hegemonias. Encontram-se de forma explícita nas manifestações da cultura popular, e hoje se afunilam tanto em termos de adesão a modelos híbridos de colonialidade, como o movimento do sertanejo universitário, como, também, em termos de discurso de resistência, como os de ancestralidade, afrocentralidade e afrofeminismo. Nesta franja ecoa uma voz política que reivindica equidade e autonomia cultural, mesmo quando as questões centrais, como o da negritude, estão diluídas em outros marcadores de diferença, como a condição socioeconômica. Esta energia é a que coaduna estas condições e as projeta em forma de cultura territorializada e identitária.

Por fim, a energia “controlada” é parte integrante da dinâmica da sociedade pós-moderna, caracterizada pelo consumo de massa e pelo hiperindividualismo. Gilles Lipovetsky a analisa como central nas sociedades contemporâneas, marcadas por um consumo impulsionado por uma cultura de moda efêmera, onde o entretenimento se torna vital na construção da identidade e na experiência cotidiana. Apesar das pessoas buscarem distintividade, são guiadas por padrões de consumo que uniformizam experiências, sentimentos e expressões culturais.

Nesse contexto, a “energia controlada” é fundamental para negociar com diversas expressões culturais, reciclando materiais e afetos que tocam o padrão uniformizado. Este processo contínuo de apropriação e transformação manifesta-se em estéticas como o kitsch, o pastiche, a imitação e a apropriação cultural.

E o que podemos observar através deste processo?

Vejamos um exemplo concreto: o hit Bum Bum Tam Tam, de MC Fioti (2018). Esta composição lança suas raízes na Partita em lá Menor para Flauta Solo, BWV 1013, de Johann Sebastian Bach.¹⁸

O hit “recicla” a música de Bach em múltiplas camadas. Musicalmente, um motivo da melodia original é “descontinuado” da linha original para criar o beat. Simultaneamente, a própria melodia é extraída de seu contexto original e reinterpretada para simbolizar a sedução hipnótica da flauta, evocando a prática dos encantadores de serpentes indianos, os sapersa, e se colocando no lugar da sonoridade do punji. Esta ressignificação atua, também, como um suporte semântico, evocando com um tom galhofeiro a figura do Rei Shariar das “Mil e Uma Noites,” para afirmar, de maneira paródica, a virilidade do cantor em seu apelo sensual. Por este simulacro de ambiente encantado, a narrativa clássica é subvertida pela paródia, conferindo à obra musical um contexto de poder e sedução que traduz a audácia e o poder de conquista, refletindo de forma irônica o papel do desejo. A performance também se movimenta, através de uma linguagem inserida dentro dos padrões do humor das redes sociais.

No discurso musical, a analogia não apenas enriquece o significado original, mas também insere o cantor em um diálogo contínuo com figuras de autoridade e desejo, tecendo um complexo interlúdio entre passado e presente através da reciclagem simbólica. Essa reciclagem é impulsionada pelas energias hegemônicas, que revelam as dissonâncias discursivas ocultas. Em outras palavras, as energias hegemônicas manifestam as tensões dialéticas entre a adesão às normas culturais predominantes e a busca por novas expressões dissidentes, que emergem tanto da aceitação quanto da resistência à hegemonia estabelecida. Tais tensões enriquecem o discurso musical com múltiplas camadas de complexidade.

Além disso, ao analisar o sucesso de MC Fioti com esta paródia, podemos observar como o subsistema musical desafia as “hierarquias estéticas,” estabelecendo acoplamentos com sistemas que se auto-organizam pela desconstrução e subversão das identidades dominantes. Nesse processo, o hit não apenas reforça, mas também assume dentro do ambiente as normas culturais e sociais para pô-las constantemente à prova pela subversão do sentido canônico. É aqui que tanto as energias dispersas quanto as controladas se entrelaçam, transformando um mero hit em uma arena vibrante de contínua negociação. Essa dinâmica reflete a intrincada complexidade do contexto sociocultural subalterno, revelando camadas de significação que desafiam a superficialidade do humor ingênuo, da paródia grotesca, e promovem uma profunda introspecção sobre identidade e poder.

Podemos seguir, observando como os sistemas se comportam diante de um processo de reciclagem que subverte a ordem dominante. Da música, o sistema cultural é um parceiro natural, com o qual o subsistema musical “troca” narrativas e simbologias que refletem e influenciam as hierarquias e resistências. Aqui, é essencial compreender a linguagem criada por este subsistema como uma intermediação afetiva do possível, e não como expressão da ingenuidade intuitiva do artista periférico.

No nível político, o sistema musical participa das dinâmicas de poder, geralmente tensionando em termos binários o ajustamento normativo entre inclusão e estratificação, ordem e transgressão. No plano econômico, o sistema musical está interligado ao modelo capitalista da economia criativa, operando nos binários de produção e consumo, inovação e estagnação, investimento e retorno, risco e segurança. Nessa dinâmica, ele se posiciona tanto como produto quanto como influenciador das estruturas econômicas vigentes, constantemente acionando a concepção de lucro e expondo as tensões entre valor comercial e expressão artística; inclusive aqui nasce a ideia da *tokenização*.¹⁹ Por fim, em relação ao sistema jurídico, o subsistema musical pode desempenhar um papel tanto de conformidade quanto de contestação das normas legais, influenciando questões como a normatização do racismo estrutural induzindo leituras complexas em termos de legal/ilegal.

18 Nota do Editor: Um extenso estudo sobre os processos de significação neste tema foi primeiro abordado no trabalho intitulado, “De Arlequins e *Le Coq*: MC Fioti e o Bum Bum Tam Tam em ressignificação musical pop” por Beatriz Magalhães Castro, apresentado na mesa temática “Estudos de Significação musical na perspectiva da transculturalidade,” do IV Congresso ARLAC/IMS, realizado na Pontifícia Universidad Católica de Argentina em Buenos Aires (5 a 9 de novembro 2019), previsto para publicação na Revista Brasileira de Musicologia.

19 *Tokenização* é uma ferramenta de marketing que se refere à prática de criar ativos digitais únicos (tokens) para representar um produto, serviço ou experiência. Esses tokens podem ser usados para melhorar o engajamento do cliente, oferecer incentivos de fidelidade, ou facilitar transações com grupos resistentes, proporcionando valor adicional e interatividade nas estratégias de marketing. No contexto de representar minorias em propagandas, “tokenização” refere-se à prática de incluir membros de grupos minoritários de maneira superficial ou simbólica, sem um compromisso genuíno com a diversidade ou inclusão. Essa abordagem muitas vezes resulta na presença de indivíduos dessas minorias apenas para dar a aparência de diversidade, sem que isso se traduza em uma realidade operacional da corporação.

Poderíamos seguir, discutindo as propriedades animadas por esta condição de marcadores sociais de diferença em sistemas como o religioso, o tecnológico e a educação. Porém, acredito que os exemplos bastam para mostrar como as comunicações internas do subsistema musical são cruciais para definir sua função dentro do sistema social mais amplo. Utilizando códigos binários, o subsistema musical desempenha um papel distintivo que reflete, desafia e, por vezes, transforma as estruturas sociais existentes. Em resumo, o sistema musical é um componente dinâmico e interconectado que reflete e influencia as estruturas sociais, culturais, políticas, econômicas e jurídicas, atuando como um espaço de expressão, resistência e transformação contínua. Em síntese, o subsistema musical destaca-se como um componente integral e autorreferencial da dinâmica social, capaz de esclarecer como se dão as interações contextuais através de seus processos sociocomunicativos entre sistemas.

Porém, há ainda um passo para compreender plenamente esse movimento: é crucial determinar o ambiente em que o sistema atua. Somente ao mapear todos os elementos ativos podemos vislumbrar a essência do ambiente. E muitas vezes este processo começa observando os movimentos nos sistemas adjacentes, através de normativas, censuras, violência desmobilizadora, desqualificações estéticas e até mesmo assimilação, mas moralizada em termos das dominâncias. É no conjunto das reações que se estabelece o ambiente.

No contexto de colonialidade, é evidente que todo o sistema opera com base nos marcadores sociais de diferença, o que leva à busca por teorias que possibilitem compreender as estruturas, como a Interseccionalidade e a Teoria Crítica Negra, para iluminar nossas análises e intervenções. E, a partir deste ponto, começar a interpretar a formação de campos simbólicos que expressam todo este movimento.

Com essa compreensão, podemos agora nos dirigir ao próximo subitem: a importância da simbologia para compreender os processos expressivos.

“Hoje você dá chá dançante, onde não sou convidado:”²⁰ a epistemologia da exclusão e a construção do capital simbólico da interseccionalidade

Sou categórico ao afirmar que uma estrutura musical pode veicular significados em qualquer processo de comunicação, e, evidentemente, aqueles relacionados à opressão interseccional. A música, como ativo sociocomunicativo, oferece uma potencialidade de circulação crítica que pode criar um campo simbólico próprio sem a necessidade de elaborações complexas, dependendo apenas da memória relacional, seja através de estruturas complexas ou gestos simples de seus parâmetros (ritmo e melodia principalmente).

Em outras palavras, em meu ponto de vista, é inegável e incontornável a existência de uma estrutura de circulação sustentada por campos que compartilham práticas e valores comuns, que atuam na formação de uma linguagem que condensa gestos e estruturas em símbolos representativos das diversas experiências coletivas. Esses caminhos são variados, incluindo as sonoridades ancestrais, o repertório estilizado dos rituais e até mesmo a identidade musical de figuras proeminentes dentro do grupo representado. A questão do preconceito racial como estrutura discursiva musical é um exemplo disso.

Isso se dá, por exemplo, na questão das expressões das opressões à população afrodescendente. Neste espaço há todo um acervo de materiais que podem ser suscitados para dar substancialidade a um discurso disfórico sobre a opressão e, concomitantemente, as estilizações antropofágicas da elite musical. Os batuques, cantigas, danças, rezas e bênçãos, quebrantos, bordões de trabalho, desafios de rimas, assim como figuras características como onomatopeias diversas dos locais de cultura se transformam em referências musicais, inclusive como retórica reativa aos processos de memoricídios. Os códigos e estilos se formam nestas camadas sedimentares e, ao serem suscitados, ativam memórias individuais ou coletivas projetando sobre a sonoridade questões denotativas e conotativas que, articuladas, criam discursos.

No contexto da capacidade de interpretar um capital simbólico forjado por demandas expressivas da interseccionalidade, é fundamental compreender os mecanismos de referência, os processos de intertextualidade e as formas discursivas inerentes ao processo criativo. Principalmente considerando que esses processos frequentemente se desenvolvem por meio de abordagens não escolares de pensamento, expressão e ação.

Ademais, nesta perspectiva somos confrontados com a dinâmica da diferenciação baseada em binarismos típicos da mentalidade dominante. Isso se traduz na categorização de conceitos como legal/ilegal, formal/informal, edificante/degradante etc. Nesse contexto conflituoso, emergem as fronteiras que delineiam os subsistemas, marcadas por submissão, hierarquização, interdição e, por fim, estratificação social. É nesse cenário que a música estabelece suas legitimações e condições negociadas, derivadas e aceitas a partir dos corpos sociais.

20 Chico Buarque. Quem Te Viu, Quem Te Vê. Chico Buarque de Hollanda - Volume 2. Rio de Janeiro: RGE/Som Livre, 1967, Faixa 6 Lado A

Dito isso, creio que fica claro que o início de entendimento de como o capital simbólico da interseccionalidade evoca a significação própria se dá, de forma complexa e interconectada, através dos marcadores das diferenças sociais. Assim, é crucial observar os indicadores das funcionalidades de cada léxico que forma a simbologia expressiva, uma vez que essas funcionalidades se inscrevem a partir da epistemologia da exclusão.

Aqui, nas funcionalidades, é que ocorre outro fenômeno importante: as cenas musicais reativas encontram seu ponto de enraizamento em pressupostos diversos e fragmentados. Estes pressupostos incluem a corporeidade e suas identidades, o território e seus estatutos locais, bem como as dimensões místicas e seus rituais. Cada um desses subsistemas opera com suas autopoieses, diretamente interconectadas ou dispersas, alimentadas por energias reativas diante dos processos de opressão.

A modelagem de códigos e estilos está, assim, em condições negociadas, impostas ou assumidas, extraídas dos corpos sociais que interagem com a epistemologia da exclusão; é um fenômeno natural. Logo, as expressões evocam arbitrariamente marcadores das diferenças, e devem ser consideradas como subsistemas autônomos. Ou seja, não há um só subsistema que poderíamos chamar de “subsistema da música na opressão.” Há inúmeros subsistemas, tantos quantos possibilitem os entrelaçamentos da interseccionalidade, ou seja, subsistemas que geram sentidos, enunciados e materiais em ação. Todos são interconectados e autossustentáveis, cada qual com suas funcionalidades e características intrínsecas, embasadas por energias que se originam em um sistema social onde a essência é a epistemologia da exclusão.

O problema da significação musical reside nesta dimensão, ou melhor, entorno. Aliás, perceber estes entornos a partir das trocas e mutações dos códigos e estilos musicais é onde muitos escritos frequentemente falham. Elementos como harmonia, métrica, orquestração e arranjos, quando combinados, criam imagens não verbais, descritivas ou não, que podem e devem ser interpretados, articulados com outras dimensões como performance; indumentárias; cenografias e modelos de sonorização etc. Porém, a principal característica são as formas de circulação entre os subsistemas, e como cada qual transforma, potencializa e devolve ao entorno.

Além disso, quando se submetem acriticamente os subsistemas dentro de paradigmas teóricos tradicionais, que às vezes se encaixam na ideia da síntese, mas não da ontologia de cada subsistema, ocorre a negligência de um aspecto fundamental: o processo criativo em relação à epistemologia do local de enunciação. Ou seja, considerar a consciência existente e possível ao lidar com as qualidades sonoras disponíveis para um indivíduo ou coletivo.

Em outras palavras, esconde-se uma pergunta fundamental sobre as formas e estruturas que sustentam as bases cognitivas da expressão artística sonora, as quais, assim como na genética, são determinantes nos elementos primordiais de seus códigos e estilos. Poderíamos pensar que esta falha da análise sistêmica seria semelhante ao esquecimento de observar no dogma central da Biologia o processo de codificação genética do DNA e a transcrição do RNA mensageiro, concentrando-se apenas no processamento e na tradução subsequente desta cadeia.

A música, como processo sociocomunicativo, desperta um ativo êmico que, muitas vezes, não se descreve formalmente, mas se manifesta fisicamente através do ato criativo, fundamentado em suas raízes culturais e frequentemente submetido a modelos de uma epistemologia excludente. Nesse contexto, o sistema se concretiza por meio de processos significantes, envolvendo capital simbólico, estruturas gramaticais, modelos discursivos, e ações performáticas, entre outros. Sem essas taxonomias, toda a compreensão da música na sua interseccionalidade será mediada por termos dominantes, tornando-se, assim, apenas mais um espaço onde seus impactos são atenuados.

Em suma, ao explorar o acervo de campos expressivos compartilhados por uma cultura ou comunidade, podemos vislumbrar a dimensão sociopolítica da música através dos símbolos gerados e reiterados. Isso porque, esses campos expressivos, e tudo que deriva dele, servem como a base estrutural que sustenta o processo criativo musical em sua essência discursiva. Assim, tal codificação é crucial para a dinâmica de interpretação das relações semânticas, que são formadas através de interações complexas entre signos e significados, tanto dentro de contextos semióticos específicos quanto entre eles. Essas interações tecem uma rede rica e multifacetada, na qual o significado é constantemente negociado e redefinido no espaço de pertencimento destes símbolos, legitimando-se como linguagem musical que demanda representação tanto das ações humanas e emoções nas dinâmicas das relações interpessoais e contextos culturais, quanto dos objetos inanimados do cotidiano. Desta forma, o papel ativo da comunidade se torna central na legitimação e interpretação dos significados, reforçando a música como um reflexo dinâmico e abrangente do ambiente social e cultural.

“Tem coca aí na geladeira”: epílogo por uma capacidade crítica na interpretação da significação da música

‘Preto parado é suspeito. Preto correndo é bandido’. Eu moro na periferia de São Paulo e cresci ouvindo a primeira frase desse texto como se fosse a coisa mais normal do mundo.

Lucas Veloso

Aí veio [um policial numa ‘batida’] com um papo de que quem tivesse sem dinheiro da passagem ia pra (sic) delegacia, quem tivesse com muito mais que o da passagem ia pra delegacia, quem tivesse sem identidade ia pra delegacia.

Giovani Martins

Dois cronistas jovens e negros, Lucas Veloso e Geovani Martins. Uma mesma realidade que Muniz Sodré define como “facismo da cor,” ou seja, uma condição dada por um ideal de nivelamento de todos à imagem e semelhança do dominador:

Mas a guerra permanente é a dimensão paranoica de um poder que, fascinado pelo próprio mito de origem, faz da violência a sua regra — combinada à dimensão perversa de um paradigma de uniformidade e igualdade, assegurado economicamente pelo capital, politicamente pela República e psicossocialmente por um desejo espacial de uniformidade, inclusive caracteriológica, implicada na medição “científica” do sangue por padrões de raça. (Sodré 2023, 13)

Como nas frases que escancara o racismo estrutural e sua dimensão subjetiva, “Tem Coca aí na Geladeira,” de Bezerra da Silva, está neste sentido. Um samba em que o compositor e cantor pernambucano retrata o preconceito e a estigmatização enfrentados por moradores de favelas e periferias, que muitas vezes são erroneamente associados a atividades ilícitas, como o tráfico de drogas.

Nesta canção, a letra utiliza uma elipse para criar um duplo sentido, fazendo com que o ouvinte inicialmente pense em “cocaína” devido ao conotativo dominante sobre as festas nas favelas e sua associação com o uso de drogas. Este é o enunciado do mais comum dos estereótipos: a discriminação racial e social sofrida por essas comunidades onde qualquer coisa é relacionada com outra qualquer coisa, nos termos da contravenção.

Em outras palavras, esse Samba de Partido Alto ilustra bem, na galhofa, como funciona o mecanismo da interpretação na interseccionalidade onde, entre o conotativo e o denotativo, o preconceito instalado ecoa sempre no primeiro plano, o do sentido imaginado moldado pela subjetividade do “perigo negro” e da criminalidade *ad perpetuam rei memoriam*, ou seja, para denotar que uma situação ou condição de ordem social se mantém indefinidamente.

Com isto em mente é fácil vislumbrar como, em um mundo marcado pela crescente complexidade das interações culturais e sociais, a interseccionalidade emerge como uma ferramenta fundamental para entender e interpretar as complexas teias de identidade e experiência em espaços onde o funcionamento de uma epistemologia da exclusão e violência é histórica.

Assim, a compreensão das interseções que, em tese, devem moldar a percepção e ação além de meras fórmulas e regras fixas. Ela exige um olhar e um ouvido sensíveis às experiências humanas e suas formas de simbolização desta violência. As notas de raça, gênero, classe, sexualidade e outros marcadores revelam, polifonicamente, um clamor, um pedido de socorro, uma grita sobre uma condição indizível de opressão.

As trajetórias de vida destes artistas explicitam isso. “Estava pronto pro crime” e “meu maior incentivo para continuar no rap foi a fome” foram duas frases ditas por Mano Brown em entrevistas distintas no podcast Mano a Mano. A primeira com Tahíde e a segunda com Baco Exú do Blues e Ricon da Sapiência, respectivamente. Outras frases são genéricas, tipo “cheguei ao rap porque tinham grupos na quebrada que se apresentavam na praça;” “não tinha onde aprender, aliás nem sabia escrever;” “a escola é os manos.”

Enfim, frases que revelam a informalidade do saber, ou, as novas dimensões dos saberes mediadas por uma subjetividade de exclusão que criam afetos disfóricos transformados em rimas e ritmos. Elementos que se dão no cruzamento de muitas coisas. Baco Exú do Blues, por exemplo, atribui sua musicalidade ao Candomblé. Musicalidade que está além do deslocamento dos ritmos ritualísticos para a sua música, mas na própria compreensão de uma espiritualidade que o protege, inspira e abre caminhos. Seu nome se faz neste sentido, no Candomblé. Misto de entidades que revelam a autenticidade no transe edílico, onde, suspensos na realidade e da razão as pessoas hierarquizadas se tornam iguais, sem dignidades e autoridades como superego.

Sua música se dá em metáforas de cruzamentos, como seu orixá. Aqui, para compreender a extensão semântica da música, deve se entender as matrizes e a estratégia de algo redentor, a ideia do repertório da negritude, atemporalmente. Sua textura se dá em heterofonias onde elementos rítmicos ancestrais ou estilizados, como o funk, se entrelaçam por manipulações eletrônicas. A harmonia por vezes mostra a consciência dos baixos de blues; o canto se dá no rap, com suas gestualidades características e timbres fechados. Enfim, há toda uma significação coerente com seu lugar de fala, inclusive de tradições cruzadas, a do rap e da ancestralidade.

Em outras palavras, as complexas interconexões elucidadas por rappers como Baco Exú do Blues e Mano Brown desvelam um conhecimento intrincado que transcende a esfera literária e congrega uma epistemologia que discute a posição de artistas dissidentes musicalmente. Inclusive suscitando um embate com a racionalidade do Iluminismo europeu que, mediada por uma moral que sanciona o status quo da ruptura, adquirem uma aparência nebulosa e desafiadora, impregnada de agressividade e desestabilização.

Onde se dá essa confrontação que ativa um arsenal simbólico que reúne fragmentos das experiências de múltiplos vetores: estatutos de raça e territorialidade, de poder e opressão; das místicas de religiões e crenças dissidentes da branquitude; das ruas ocupadas pelos corpos insurgentes; da mídia alienígena que os invade como entretenimento possível; e, principalmente, dos manos, irmãos de ideias? Nas letras e, muito, nas sonoridades.

Num primeiro exame, ao considerar as características sonoras em si, pode parecer que elas evocam predominantemente estruturas padronizadas e uniformes da cultura de massa. No entanto, uma análise mais minuciosa revela um complexo movimento que promove a circulação de vocabulários, técnicas e discursos interligados na concretização territorial da hipercultura, mesmo que essa dinâmica possa parecer ambígua, o que de fato é. Isso porque é nessa fresta ambígua da hipercultura que se impulsiona motores que dão vida a comunidades imaginadas as quais, por sua vez, estabelecem tendências, padrões e, em última instância, gêneros e estilos. Ambiguidade porque o fenômeno se dá na territorialidade dentro de um movimento de fronteiras caóticas.

Em síntese, é uma linguagem que se forma em encruzilhadas, do pop ao kitsch, do moderno à vanguarda. Aqui aparece Exú-Porteira inspirando um pop-rap, o *Walk This Way* de Rum-DMC e Aerosmith.²¹ Assopra o kitsch da flauta como encantadora de serpentes em Bum Bum Tam Tam de MC Fioti.²² Emoldura um modernismo-pop no mash-up de AmarElo, de Emicida.²³ E traz à luz a vanguarda experimentalista de Tantão e os Fita, como em Drama.²⁴ Tudo junto e misturado, para usar um jargão e deixar ordinária uma ideia complexa de sistemas, interações, retroalimentações, autopoieses etc.

Dessa forma, quer seja em subtextos musicais de um samba ou de um funk, a música não só desempenha o papel de coadunar com as rimas, mas se torna o próprio núcleo da expressão de narrativas complexas envolvendo experiências e identidades sonoras. Ela utiliza citações, intertextualidades, paródias etc., tudo em processos de assimilação e representação correlacional. Aliás, como sempre fez para encantar aqueles que apenas a apreciam como mobília e/ou comunicar valores aos que compreendem seus códigos de essências.

Desta forma, pensar que a complexidade de qualquer cena musical se esgota com abordagens relacionadas ao patrimônio, seja ele material ou imaterial, assim como seu uso em contexto sociopolítico ou meramente com o mapeamento biográfico e social dos participantes e agentes envolvidos nessas cenas é um erro crasso. É essencial buscar os significados musicais subjacentes que permeiam a intrincada teia de conflitos, tensões, opressões, apagamentos, interdições e violências que dão substância a essa estrutura e, conseqüentemente, estabelecem sua coesão discursiva, inclusive como ação performática. Esses elementos devem ser destacados como pontos de inflexão ou como um contexto para os processos criativos, produtivos e de circulação.

Abrir o cânone e trancar as ruas: uma breve conclusão sobre a historiografia em termos de epistemologia da exclusão

Durante todo este ensaio, aponte para um problema multifacetado: como abordar, na historiografia musical brasileira, questões relacionadas à significação dentro de uma epistemologia da exclusão? Embora tenha já aplicado uma teoria que venho desenvolvendo baseada no modelo de sistemas proposto por Niklas Luhmann, juntamente com as ferramentas de análise dos processos de significação musical sugeridas por Robert Hatten, ainda não tenho total clareza sobre como essa estrutura teórica poderia ser plenamente aplicada para abranger todos os aspectos desse fenômeno complexo.

No entanto, um problema tenho certeza, evitar esse processo da análise sonora pode resultar na fragilização do pensamento e no empobrecimento das manifestações da alteridade, fortalecendo assim a visão hegemônica de uma suposta universalidade do gosto, do senso estético, dos valores da cultura artística em termos burgueses ou dominantes neoliberais, como queiram.

21 RUN DMC. Walk This Way (Official HD Video) ft. Aerosmith. YouTube, 2010. Disponível em: https://youtu.be/4B_UYYPb-Gk?si=S1t0nsHGv8A3CbYH
22 MC FIOTI. Bum Bum Tam Tam. KondZilla, 2017. YouTube. Disponível em: https://youtu.be/_P7S2lKif-A?si=gT-XbEX8F-v7Lgx1
23 EMICIDA. AmarElo (Sample: Belchior - Sujeito de Sorte). 2019. YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/PTDgP3BDPIU?si=FoBEXVsAhMzssg7g>
24 TANTÃO E OS FITA. Drama. 2018. YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/78ITCZ7rdxE?si=BZTYEdlmLizSOZji>



Logo, ao negligenciar esta abertura destina-se os créditos criativos à desumanização, não só em termos de reificação que multiplica hits com alguma versão contemporânea do “telescópio aristotélico” do padre Emanuele,²⁵ mas, nos tempos atuais, na veneração da figura do popstar e na influência incontestável do *establishment* cultural. Aliás, esta é uma tendência comum, tanto na opinião cotidiana de consumidores da música quanto na retórica de textos “especializados” que apelam para esse *communis opinio*. Evidentemente, esse discurso atinge importante parte dos próprios artistas envolvidos.

Além disso, a histórica exclusão das dimensões sonoras nas narrativas historiográficas pode conduzir, como tem ocorrido, à luz da hierarquização dos valores culturais. Quando o senso comum considera que determinados elementos sonoros são rudimentares e denota ignorância por parte dos praticantes, ou seja, quando os esforços historiográficos não conseguem destacar as complexidades presentes nas tramas musicais, que refletem as intrincadas teias socioculturais que as envolvem, mesmo em sua aparente simplicidade, isso resulta em uma desvalorização das expressões que não se alinham com as normas da racionalidade dominante. Em outras palavras, aqui se dá o fenômeno dos preconceitos interseccionais.

Um exemplo notável disso pode ser observado na crítica recorrente dirigida ao gênero musical do Hip Hop, principalmente em relação ao Funk. Com frequência, esse gênero enfrenta resistências radicais e até mesmo violentas, levando-nos aos termos da hipocrisia, já que há uma recusa intempestiva em reconhecer que, no cerne do rico acervo simbólico do Hip Hop, existe um profundo vínculo com a Pop Arte e, por que não, com muitas estratégias usadas pelas canções de protesto vigente na linha da tradição brechtiana. Ora, estes são vínculos que não apenas energizam, mas também cativam uma ampla gama de ouvintes, transcendendo fronteiras e abrangendo estratos sociais diversos.

Assim, a crítica parece desvelar as razões dos preconceitos interseccionais quando falha em reconhecer que certas manifestações do Hip Hop incorporam valores que, na verdade, são elogiados pelos próprios críticos em outras cenas do cancionário, como a ideia brechtiana de canção de protesto presente na própria MPB. Além disso, o Hip Hop compartilha conexões com a cultura pop, que é amplamente admirada quando incorporada por artistas mais comerciais, como Madonna e Michael Jackson, ou mais conceituais como James Brown ou mesmo Amy Winehouse. Isso sem contar que em termos de protesto, além de categoria poético-musical, o Hip Hop possivelmente tem mais autenticidade de fala do que as canções de Chico Buarque, Taiguara, Geraldo Vandré ou Edu Lobo, pois ele é o próprio personagem poetizado.

Desse modo, a mera desconstrução das barreiras preconceituosas poderia viabilizar a exploração desse universo, dissipando a indignação infundada e proporcionando uma apreciação mais profunda e aberta. Seria razoável esperar que o ouvinte médio, ao invés de sucumbir a preconceitos sem fundamento, possuísse a competência de discernir as diversas camadas discursivas presentes no Hip Hop. Camadas que estão impregnadas não só por acervos simbólicos das lutas sociais das minorias e pelo avivamento dramático dos espaços compartilhados e vivências coletivas, como nas ruas e espaços públicos das periferias. São nestes espaços, compartilhado e dinâmico como as ruas e praças, que estão os palcos onde emergem manifestações espontâneas de arte, materializadas como atos de protesto contra um sistema socioeconômico excludente, ao mesmo tempo que dançam e cantam despreocupadamente. Espaço de entretenimento e ao mesmo tempo de consciência sociopolítica dada na territorialidade. Enfim, sobrevive-se na galhofa e na visão da tragédia.

Por fim, é crucial perceber que o próprio sistema historiográfico está inextricavelmente entrelaçado com a operação do capitalismo tardio, exercendo influência homogênea sobre todos os segmentos da sociedade. Em outras palavras, é uma hegemonia que obstrui em muitos canais, a começar com a interdição da exploração da rica linguagem do Hip Hop, que engloba uma ampla gama de ritmos, emprega recursos tecnológicos para conceber ambientes musicais inovadores e demonstra versatilidade e agudeza crítica em suas letras.

Não obstante, o resultado desse processo de interdição é a criação de um espaço que favorece a assimilação, o apagamento e, em última instância, o epistemicídio da diferença. Em outras palavras, ao esgarçar a alteridade para justificar o controle, contribui-se para moldar e direcionar as subjetividades individuais em consonância com objetivos ocultos de exploração.

25 No livro *A Ilha do Dia Anterior*, Umberto Eco descreve uma máquina criada por um dos seus personagens, o Padre Emanuele. A máquina tratava de pôr em prática a ideia da eloquência aristotélica, em termos de conhecer, de criar uma ontologia, através das categorias fixas organizadas em estágios de classificação, análise, lógica e argumentação. Assim, suspendendo a perspectiva empírica, a máquina criava as metáforas sobre qualquer substantivo, baseada num tipo de jogo de combinações. Combinações que articulavam as categorias aristotélicas em forma de cilindros com letras. Cada letra se relacionava com uma categoria. Assim, ao ativar a engrenagem com um substantivo, a máquina se movia combinando as categorias que deveriam ser interpretadas por um livro que continha a compilação de pensamentos e traduções do sensível de poetas e sábios, e a Fábrica do Mundo de Alunos, uma alegoria para o mundo da ficção e encantos. As engrenagens traziam ainda a possibilidade de relacionar palavras a entidades, como o “Sumo Deus, as Divinas Pessoas, as Ideias, os Deuses Fabulosos, maiores, médios & ínfimos, os Deuses Celestes, Aéreos, Marítimos, Terrenos & Ínferos, e os Heróis Deificados, os Anjos, os Demônios, os Duendes [...] E assim por diante através das Substâncias Artificiais, com as obras de todas as Artes, Livros, Penas, Tintas, Globos, Compassos, Esquadros, Palácios, Templos & Tugúrios, Escudos e Espadas, Tambores, Quadros, Pincéis, Estátuas, Achas [machados] & Serras [...]” (Eco 1995, 96). Enfim, trata-se de uma alegoria de um mundo que pode ser reduzido às palavras e, contiguamente, às metáforas. Hoje isso poderia ser comparado aos algoritmos que selecionariam frases feitas num jogo de jargões que busca frases de efeito para criar hits. A máquina do Padre Emanuele poderia muito bem estar a serviço de produtores do Sertanejo Universitário...

Se opor a esse processo é uma tarefa que nos leva a compreender criticamente o funcionamento do cânone na formação do gosto. Imaginar o que poderia ser na autonomia das expressões sem interdições culturais e sociais, e o que é, desvela as inconsistências intrínsecas do sistema de valores, ou seja, do cânone estabelecido. Inclusive por desvelar que o processo de hierarquização dos juízos de valor frequentemente opera de maneira tendenciosa, e sem postura crítica desinteressada, ou melhor, desinteressada em estabelecer uma visão crítica hermenêuticamente fundamentada, e sim em perpetuar uma cosmovisão particular. Mesmo quando isto custe entender que o sistema que mantém o preconceito é o mesmo que pensa seu antídoto, mas com a centralidade no que impôs a interdição. Ou seja, não haverá uma compreensão crítica sem a anulação da centralidade epistemológica branca-europeia.

Assim, quando relegamos obras a um segundo plano com base em razões que estão alheias à avaliação das qualidades e tramas que compõem a expressão identitária e de territorialidade, o processo leva todo o sistema de valor à centralidade dominante. Aqui a interconexão com o sistema dissidente se dá em termos de subordinação, assimilação e apagamento. Em analogia simplória, não há um Emicida através de um Chico Buarque, em termos de sistemas. Porém, há um Chico Buarque através de um Emicida. E esse é o problema que não queremos encarar.

A questão final nos leva a um patamar mais profundo: como compreender e atenuar os efeitos de uma interconexão entre sistemas assimétricos enraizados no preconceito interseccional?

De um lado, observamos um sistema de intercâmbio em que ocorre uma mitose de obras que refletem as realidades culturais locais, proliferando-se por laços de afeto e empatia diante das condições de exclusão. Essas obras frequentemente resgatam, resistem e confrontam discursos hegemônicos. Por outro lado, nos deparamos com um sistema que impõe um modelo moralizante da arte, onde a troca ocorre por meio de uma visão de mundo que enuncia, *a priori*, uma condição corrompida da “pureza.” Acusa a alteridade estética de ser agressiva e desintegradora. A tensão e o esgarçamento entre esses sistemas se tornam progressivos e difusos.

Este é o legado que o preconceito interseccional legou ao seu senhor: um apelo para que ele continue a rotular como moralmente questionável qualquer expressão que não reflita sua própria imagem. O desfecho desse eco será sempre catastrófico, nos conduzindo a um ponto de entropia. As notas dissonantes entre os “nós” e “eles” se multiplicarão, e alguém, aquele que dita e julga, afirmará com convicção que após seu sopro, a melodia desapareceu, o ritmo descompassou e a forma se quebrou a ponto de restar somente a barbárie. Aliás, ele repetirá, transformando em jargão o que antes era um adágio do seu iluminismo: “desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela.”²⁶

A musicologia decolonial deve esperar que o vento que virá será o de Iansã, evocando a poderosa e transformadora energia deste orixá, que desbrava caminhos novos, e o de Exu Tranca Ruas, o guardião das encruzilhadas, que desafia as barreiras impostas pelas narrativas eurocêtricas, libertando as vozes silenciadas e abrindo novas sendas de entendimento. Da mesma forma, espera as brisas sopradas por Sumé para dissipar as fronteiras rígidas de uma historiografia engessada no ocidental, fertilizando o solo acadêmico com a rica sabedoria de outras epistemologias, sinalizando uma época de renovação e expansão, onde saberes ancestrais e contemporâneos se entrelaçam em um diálogo contínuo de resistência e reconstrução. Assim, a musicologia decolonial não apenas antecipa esses ventos de mudança, mas busca o Catimbó e a Jurema Sagrada para acolhê-los como aliados na busca por uma compreensão mais inclusiva e diversa das expressões musicais.

Referências

Andrade, Mário de. Introdução a Shostakovich. In: Seroff, Victor [1943]. Dmitri Shostakovich, traduzido por Guilherme Almeida. Rio de Janeiro: O Cruzeiro S.A., 1945.

Bacal, Tatiana. O produtor como autor: o digital como ferramental, fetiche e estética. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

Carvalho, Paula Costa Nunes de. “A encruzilhada do rap: produção de rap em São Paulo entre 1987 e 1998 e seus projetos de viabilidade artística.” 2019. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.8.2020.tde-09092020-190245

Contier, Arnaldo Daraya. O “Ensaio sobre a Música Brasileira:” estudo dos matizes Ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*, v. 6, n. 1-2 (1995): 75-121. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/59121> doi: 10.11606/rm.v6i1/2.59121

D’Andrea, Tiarajú Pablo. “A Formação dos Sujeitos Periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo.” 2013. Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.8.2013.tde-18062013-095304

Eagleton, Terry [2003]. *Depois da Teoria: Um Olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

²⁶ Frase-título do livro de Ignácio de Loyola Brandão, 2018.



Eco, Umberto. A Ilha do Dia Anterior. Traduzido por Marco Lucchesi. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

Emerson, Ralph Waldo [1841]. Ensayos. traduzido por Javier Alcoriza. Madrid: Catedra, 2014.

Fanon, Frantz [1952]. Pele Negra, Máscaras Brancas, traduzido por Renato da Silveira. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

González, Juan Pablo. “De la canción-objeto a la canción-proceso: Repensando el Análisis en Música Popular.” Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega,” vol. 23, nº1 (2009): 195-210. Disponível em: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1038>

Gramsci, Antonio. [1932]. Cadernos do cárcere vol. 2: Os Intelectuais, o Principio Educativo, Jornalismo, traduzido por Carlos Nelson Coutinho. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

Han, Byung-Chul. Sociedade do cansaço. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

____. Hiperculturalidade: Cultura e globalização, traduzido por Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2019.

Machado Neto, Diósnio. “Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial.” Tese de Livre Docência em Musicologia. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, 2011.

Martins, Geovani. Sol na cabeça. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Mammi, Albert. Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador. Traduzido por Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Menezes Bastos, Rafael José de. A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

Montaigne, Michel de. Os ensaios: livro I, traduzido por Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Nobre, Marcos. A teoria crítica. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Tahide. “PODCAST MANO A MANO.” Por Mano Brown. São Paulo: Spotfy 22 de junho de 2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/350iMSknRh3Kshc65j17nn?si=yubcqKTXQYW7aKpdNE1WVg>

Silveira, Tasso da. Cateretê nº5, para sanfona e violão. Festa. Rio de Janeiro, vol.9 (1928): 5-8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=177>

Sodré, Muniz. O fascismo da cor. São Paulo: Editora Vozes, 2023.

Schumann, Lia Vainer. Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2020.

Tonoi, Rodrigo. A dimensão racial no pentecostalismo brasileiro, uma questão difícil. O Estado de São Paulo, São Paulo, 13 de abril de 2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/toniol-dimensao-racial-pentecostalismo-brasil/>

Veloso, Lucas. Funkeiro bom é funkeiro morto. Papo de Homem. 20 de novembro de 2019. Disponível em: <https://papodehomem.com.br/funkeiro-bom-e-funkeiro-presos/>

Wallerstein, Immanuel. World-systems analysis: an Introduction. 1.ed. Durham: Duke University Press, 2004.

Histórico do manuscrito:

Recebido em: 05 de setembro de 2024. Aprovado em: 14 de outubro de 2024.

Editor responsável:

Alberto Dantas Filho

