

## CONSTRUINDO A TRANSDISCIPLINARIDADE NA ANÁLISE DA MÚSICA POPULAR

Mônica Leme  
Doutoranda em História – UFF  
monicaleme@inpauta.com.br

**Resumo:** Nesta comunicação pretende-se expor aspectos de um modelo de estudo da música popular iniciado ao longo do processo que culminou na dissertação de mestrado *Matrizes Culturais, Mediações e Produção Musical Industrial no Brasil dos Anos 90: Que Tchan é Esse?*, defendida em 2002 na UNIRIO. Através de uma metodologia transdisciplinar, que interliga áreas do conhecimento como os estudos culturais, a história, a sociologia, e a semiologia musical, procurou-se um caminho que conseguisse “dar conta” da complexidade de um fenômeno musical, no caso, a música de um grupo baiano que tornou-se sucesso de vendas na década de 90 no Brasil. Explicando a trajetória de seu estudo, a autora pretende fazer um resumo desse percurso, pondo foco na maneira como procurou associar o modelo transdisciplinar do estudo da cultura, de Jesus Martin-Barbero, com a metodologia de análise da música popular proposta por Phillip Tagg.

**Palavras-chave:** Análise da música popular; metodologia; música industrializada.

**Abstract:** This presentation is intended to display aspects of a model of study of popular music which began during the process that culminated in the master’s dissertation *Cultural Dies, Mediation and Industrial Musical Production in Brazil of the 90s: What Tchan Is This?*, defended in 2002 at UNIRIO. Through a transdisciplinary methodology, that connects areas of the knowledge such as history, sociology, anthropology and musical semiology, we looked for a way that could deal with the complexity of a musical phenomenon, in this case, the music of a bahian group that became a sales success in the 90s in Brazil. Explaining the trajectory of her study, the author intends to make a summary of this process, focusing in the way she associated the transdisciplinary model of study of the culture, by Jesus Martin-Barbero, with the methodology of analysis of popular music proposed by Phillip Tagg.

**Key words:** Analysis of popular music; methodology; Industrial music.

Música é objeto de estudo muito complexo. Ao me deparar com o desafio de trabalhar, em meu mestrado, com a música do grupo baiano É o Tchan, a qual escolhi para objeto de estudo, não podia imaginar que estaria enfrentando um desafio difícil e ao mesmo tempo tão enriquecedor. Estava iniciando-me no mundo da Musicologia, para mim um campo ainda tão pouco conhecido embora muito excitante. O estudo de uma música industrializada, de caráter popular, e com significados tão depreciativos, construídos em grande parte pela crítica jornalística, era naquele momento algo mais desafiador ainda. Aos olhos de alguns, parecia que eu estava querendo sair em defesa da cultura de massa, do “lixo” que a indústria nos impõe. Cheguei a ouvir frases do tipo: “... mas porque É o Tchan? Isso não é música que se preste!” Acabei enfrentando dois desafios: abrir-me para a pesquisa, procurando destituir-me de meus próprios preconceitos e fechar meus ouvidos para o resto. Posso dizer que valeu muito a pena, já que o principal saldo desse percurso foi entender que a cultura (e obviamente a música) opera dialogicamente dentro de muitas perspectivas: sociais, históricas, políticas, econômicas e estéticas. Foi essa consciência que permitiu que eu trabalhasse dentro de um modelo de estudo, de forma alguma rígido, que associa algumas áreas do conhecimento relacionadas à cultura, sob diferentes ângulos de observação.

A Musicologia vêm se redefinindo nos últimos anos como um campo de estudo bem mais amplo, embora mantenha-se influenciada pelo pensamento pioneiro de Alan Merriam que certa vez afirmou: “Música é um produto do homem e possui estrutura, mas sua estrutura não pode ter uma existência por si só, divorciada do comportamento que a produz”.<sup>1</sup> Pois bem, partindo dessa frase que desde então continua ecoando em minha mente, parti para encontrar uma base teórica que pudesse dar conta do desafio de estudar a música não somente estruturalmente, mas principalmente social e historicamente. Aos poucos fui tendo a certeza de que um modelo transdisciplinar seria o único caminho possível para realizar o estudo ao qual havia me proposto a fazer. Estudos como este, transdisciplinares de forma alguma invalidam outros estudos que escolhem perspectivas de caráter apenas estrutural. No campo da Musicologia tudo depende de nosso objetivo. Porém, ao me deparar com um objeto de estudo tão complexo, percebi que só seria possível enfrentá-lo recorrendo a outros ramos do conhecimento: aos Estudos Culturais, à Sociologia, à História da Música e à Semiologia Musical. Assim, procurei interpretar a música do grupo baiano É o Tchan numa perspectiva que pensa a música de massa não apenas como um produto estrategicamente arquitetado pela indústria, mas também como um produto que rearticula elementos da tradição, embutidos na cultura de massa através de um longo processo histórico. Utilizando as análises sobre cultura de Jesus Martin-Barbero e Néstor Garcia Canclini, associadamente com os métodos de análise musical semiológicos utilizados por Jean Jacques Natiez e Philip Tagg, procurei construir uma base que desse conta (em parte!) de minha tese: a de que o É o Tchan foi um representante contemporâneo de uma “vertente maliciosa” que vem se mantendo significativa na história da música popular no Brasil.

O grupo É o Tchan começou sua carreira no início da década de 1980 com o nome de Gera Samba, apresentando-se nos subúrbios de Salvador. Seu

---

<sup>1</sup> Kazadi wa MUKUNA in LEME, 2003: 16.

estilo estava fortemente influenciado pelo samba-de-roda tradicional do recôncavo baiano e pelos pagodes das ruas de Salvador.<sup>2</sup> Os líderes do grupo, Cumpadre Washington e Beto Jamaica, vieram respectivamente do grupo de pagode União do Samba e dos blocos afro Muzenza e Olodum. Com melodias e letras de fácil memorização e de duplo sentido, associadas a uma batida percussiva forte e dançante, o Gera Samba gravou 3 discos. O sucesso a nível nacional veio com a música “É o Tchan”, incluída no 3º CD (*É o Tchan - Gera Samba*), de 1995. Foi a partir daquele CD que o Gera Samba caiu de vez nas graças do público. Os rapazes haviam sido produzidos pelo estúdio WR, cuja figura de ponta era seu produtor executivo Wesley Rangel, que fez a mediação entre um “produto primário”,<sup>3</sup> artesanal e rústico e os moldes exigidos pela indústria fonográfica mundializada. O sucesso veio de forma avassaladora, a partir do momento em que se agregaram as duas bailarinas (Carla Perez e Débora Brasil) e o bailarino Jacaré. Segundo Rangel, o Gera Samba estava fazendo um show aberto na Casa d'Itália em Salvador, quando Beto Jamaica percebeu Carla Perez na platéia dançando. O produtor do grupo, Cal Adam, resolveu chamá-la para o palco e daí surgiu a idéia de agregar mais uma bailarina morena e um jovem negro, afim de dar um caráter mais coreográfico ao grupo.

A música do *É o Tchan*, que representa um segmento do mercado fonográfico identificado com o popular de massa, pode ser estudada pela perspectiva dos Estudos Culturais. Para Barbero, no processo histórico de construção da cultura de massa houve um momento em que os meios tornaram-se grandes aliados. “[...] Não restam dúvidas de que foram os empresários que pensaram a fórmula do folhetim. Isto não significa que eles a retiraram do nada ou da pura lógica comercial” (BARBERO, 2001: 186). Para Barbero, existe um forte debate intelectual que divorcia a cultura de massa da cultura popular. Nesse debate, duas abordagens têm se destacado: a que entende a cultura de massa como uma experiência cultural “acessível às pessoas que têm um mínimo de experiência verbal prévia enquanto leitoras, o que de modo algum equivale a confundir o popular com ‘o que agrada às pessoas ignorantes e truculentas’” (BARBERO, 2001: 201). Nessa perspectiva “[...] o que agrada às pessoas comuns, poderá ser apenas algum tipo de entretenimento”, mas nunca literatura, música ou arte (BARBERO, 2001: 201). A outra perspectiva entende que o popular está presente na cultura de massa através de uma matriz cultural, através de uma forma narrativa altamente codificada. O mundo popular é “reincidente”, é “esquemático” e baseado no tratamento ritual de seus arquétipos. Assim, para Barbero, “os recursos técnicos não remetem apenas a certos formatos industriais e a certas estratégias comerciais, mas também a um outro modo de narrar” (BARBERO, 2001: 202).

Esse ponto de vista aumenta nossa compreensão a respeito das estratégias da indústria fonográfica, um importante meio na construção de

---

<sup>2</sup> Goli Guerreiro afirma que “o pagode compõe a paisagem sonora de Salvador há mais de um século e sempre agregou uma infinidade de grupos que realizam encontros nos domingões na praia e em todos os bairros periféricos da cidade...” (GUERREIRO, 2000: 255).

<sup>3</sup> Wesley Rangel em entrevista, 2001.

campos de produção e consumo cultural, que estão intimamente relacionados com diferentes “habitus” de classe.<sup>4</sup>

A sociologia nos abre as portas para uma perspectiva que entende a cultura como um campo de batalha entre maneiras de ver o mundo. Néstor Canclini nos orienta na percepção das culturas dos países periféricos como objetos tão misturados que nos sugere a necessidade de desconstruir as maneiras tradicionais de estudar o campo da cultura. Certas perspectivas costumam classificar o mundo da cultura em camadas inexistentes. Ora, as culturas circulam

de maneira intensa tanto verticalmente como horizontalmente.<sup>5</sup> O conceito de “culturas híbridas” utilizado por Canclini é bastante útil para o estudo da música (CANCLINI, 1998: 18-19).

A música industrializada e mundializada é uma música tão híbrida que, num estudo musicológico, certamente necessita de um modelo de análise transdisciplinar. A semiologia musical hoje vem se tornando uma disciplina auxiliar importantíssima para a Musicologia, já que a maioria dos métodos semiológicos apontam para uma análise mais holística da música. Procurei adaptar alguns aspectos metodológicos existentes no método de J.J. Natiez e do método de Philip Tagg, no sentido de discutir duas características da música do É o Tchan: sua relação com o samba-de-roda e sua forte hibridação. O método de Natiez ajudou no sentido de esclarecer, através de uma análise paradigmática comparativa de dois temas (um de um grupo tradicional e um do É o Tchan), uma possível aproximação entre o estilo do É o Tchan e o samba-de-roda tradicional. Já o método de Tagg auxiliou no sentido de perceber a grande quantidade de materiais utilizados na construção dos significados

---

<sup>4</sup> Bourdieu resgata o conceito escolástico de “habitus”. A escolástica [doutrina teológica filosófica dominante na Idade Média] o entendia como “um *modus operandi*, ou seja, como disposição estável para se operar numa determinada direção” (Renato Ortiz in BOURDIEU, 1983: 14). O conceito de “habitus” pode ser entendido como um “sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente ‘regulamentadas’ e ‘reguladas’ sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha a necessidade da projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro” (Bourdieu citado por Ortiz, *idem*).

<sup>5</sup> A “circularidade cultural” (GINZBURG, 1987) ou o “diálogo entre culturas” (BAHKTIN, 1993) pode ter um caráter de troca ou de luta cultural. As trocas muitas vezes são politicamente desiguais entre culturas dominantes e culturas dominadas, levando a acordos ou embates. O conceito de “hegemonia” de Gramsci é bastante útil nesse sentido. Barbero diz que o conceito de hegemonia, elaborado por Gramsci, explica o processo de dominação social “não como imposição desde um *exterior* e sem *sujeitos*, mas sim como um processo no qual uma classe torna-se hegemônica, na medida em que representa interesses que as classes subalternas também reconhecem de alguma maneira como seus” (BARBERO, 1998: 110). Para Gramsci, a hegemonia se faz, se desfaz e se refaz, num fluxo contínuo, não apenas através da força, mas também através da sedução, da cumplicidade e da apropriação das maneiras de ser, de pensar e de dar sentido à vida, que as classes subalternas possuem (*idem*).

musicais e da identidade do *É o Tchan*. Sua metodologia esclareceu alguns pontos interessantes: a música industrializada é altamente codificada e se utiliza de matrizes de músicas tradicionais misturadas com matrizes mundializadas, estabelecendo novos significados ou reforçando outros. Na análise de um dos maiores sucessos do grupo, a música *É o Tchan*, percebemos a utilização de alguns “musemas” (a menor unidade de significado musical para Philip Tagg) muito recorrentes tanto na música feita no Brasil como na música *pop* em geral.

Conforme sugerido por Tagg em seu método, procuramos fazer um levantamento de músicas que utilizam os musemas encontrados na música do *É o Tchan* que resolvemos analisar. Depois de identificados alguns “musemas”, procuramos o material de comparação encontrado no repertório da música popular brasileira. Por exemplo: para dois “musemas” que resolvemos chamar de “maxixe” e “segure o tchan (parampampam)”, encontramos alguns “musemas” semelhantes em outras músicas e identificamos seus possíveis significados:

✍️ Trecho da introdução do maxixe “Nego véio quando morre” – Sociedade Musical Fraternidade Cordeirense, encontrado no CD *Encontro de Bandas de Música Cívica*, MIS/ Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro (1979). Este musema se assemelha com o musema “maxixe”, que aparece na introdução da música analisada. Está associado à idéia de introdução, de começo de algo, um “abre alas”, marcado por uma “levada cadenciada” que parece convidar todos os ouvintes à prosseguir.

✍️ Trecho inicial de “Urubatan” (Pixinguinha) – faixa n.º 5 do CD *Orquestra Pixinguinha*, Kuarup discos (arranjo original de Pixinguinha). Este musema se assemelha com o musema “Segure o Tchan”. É baseado em um recurso rítmico muito recorrente em músicas de tradição afro-brasileira.

✍️ Trecho inicial de “Penha” (Gaó) – faixa n.º 3 do lado B do disco (vinil) *Gaó Gulgel and his Brazilian Orchestra*, gravado nos anos 1950 nos EUA, pela CODA Records (CO: New York). Assim como o anterior, esse musema se assemelha ao musema “Segure o Tchan”.

O percurso que levou à publicação de *Que Tchan é Esse?: Indústria e Produção Musical no Brasil dos Anos 90*<sup>6</sup> me fez entender que o estudo da música popular industrializada carece de uma metodologia transdisciplinar, construída a partir do tema e do objetivo de nosso estudo. Somente através de um diálogo com outras disciplinas é que podemos, se não dar conta inteiramente, pelo menos dar mais consistência às nossas conclusões. A Musicologia dessa forma pode vir a ser, cada vez mais, um campo que exigirá muito mais aproximações com outras disciplinas. Isso exigirá dos pesquisadores muito mais esforço, mas em compensação, poderá nos levar a

---

<sup>6</sup> Editado em 2003 pela Annablume Editora de São Paulo.

conclusões bem mais interessantes e profundas a respeito das músicas feitas para e pelos homens e mulheres desse planeta.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

BAKHTIN, Mikhail. 1993. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. (Y. Frateschi, trad.) São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UNB.

BARBERO, Jesús Martín-. 2001. *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

BOURDIEU, Pierre. 1983. *Coleção Sociologia n.º 39*. Organização e Prefácio: Renato Ortiz. São Paulo: Ática.

CANCLINI, Néstor García. 1998. *Culturas Híbridas*. (A. R. Lessa & H. P. Cintrão, trads.) São Paulo: Edusp.

GINZBURG, Carlo. 1987. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Cia das Letras.

GUERREIRO, Goli. 2000. *A Trama dos Tambores – A Música Afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34.

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

NATIEZ, Jean Jacques. 1990. *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*. USA: Princeton University Press.

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

ORTIZ, Renato. 1999. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

TAGG, Philip. 1982. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice". On-line text: <http://www.mediamusicstudies.net/tagg/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>  
Consulta: 05/2002.

#### **Entrevista:**

WESLEY RANGEL – produtor musical e diretor executivo do Estúdio WR de Salvador, BA. Entrevista concedida em 11 de junho de 2001.