

Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva.

*Jeder S. Janotti Jr **

Este artigo é a apresentação dos passos analíticos desenvolvidos no grupo de pesquisa Música Popular Massiva & Mídia do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). A proposta apresentada pressupõe a análise midiática da música como ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais dos fenômenos juvenis. Nesse sentido, nosso roteiro envolve os trabalhos de Frith (1998) e suas contribuições para a análise dos gêneros musicais, do ritmo e da performance; a abordagem de Berger (1999) sobre a experiência musical; o caminho interpretativo apontado por Brackett (2000), além das contribuições semióticas de Fabbri (2000) e Verón (1996).

Música popular massiva - mídia - produtos culturais.

This article presents analytic methods developed within the Research Group on Media & Popular Music (Graduate Program in Contemporary Culture and Communications – Federal University of Bahia – Brazil). The proposed methodology seeks to use the media analysis of pop music as a starting point for an analysis of the cultural aspects of youth-oriented phenomena. Our work will draw upon the work of Frith (1998) and its contribution to the analysis of musical genres, on the notion of musical experience developed in Berger (1999), on the hermeneutic methods elaborated by Brackett (2000) and on the contributions to musical semiotics developed by Fabbri (2000) and Veron (1996).

Popular music - media - cultural products

* Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia (jeder@ufba.br). Autor dos livros "Aumenta Que Isso Aí é Rock and Roll: mídia, gênero e identidade" (E-Papers, 2003) e "Heavy Metal com Dendê: música e mídia em tempos de globalização" (E-Papers, 2004).

Cet article est la présentation des étapes analytiques développées dans le groupe de recherche sur la Musique Populaire Massive et Media du Programme Doctorale en Communication et Culture Contemporaines (UFBA). La proposition présentée estime que l'analyse médiatique de la musique mange d'un point de départ pour la discussion des aspects sociaux et culturels des phénomènes juvéniles. Dans ce sens, notre texte implique les travaux de Frith (1998) - et ses contributions pour l'analyse des types musicaux, du rythme et de la performance; de Berger (1999) sur l'expérience musicale ; et le chemin interprétatif indiqué par Brackett (2000). L'article met en relief aussi les contributions de la sémiotique de Fabbri (2000) et de Verón (1996).

M usique populaire massive - media - produits culturels

Este artículo es la presentación de los pasos analíticos desarrollados en el grupo de investigación de Música Popular Masiva & Medios del Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). La propuesta presentada presupone el análisis mediático de la música como punto de partida para el abordaje de los aspectos sociales y culturales de los fenómenos juveniles. En este sentido, nuestro camino involucra los trabajos de Frith (1998) y sus contribuciones para el análisis de los géneros musicales, del ritmo y de la performance; el abordaje de Berger (1999) sobre la experiencia musical; el camino interpretativo apuntado por Brackett (2000), además de las contribuciones semióticas de Fabbri (2000) y de Verón (1996).

Música popular masiva - medios - productos culturales.

Introdução

Este artigo é a apresentação dos passos analíticos desenvolvidos no grupo de pesquisa Música Popular Massiva & Mídia do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Como esta é uma pesquisa em andamento, na verdade, o que se pretende apresentar aqui é o estado processual da metodologia; assim, não se pretende, pelo menos neste momento, resolver de modo preciso questões epistemológicas e/ou teóricas, o que se busca é apresentar idéias/conceitos que sirvam de base para uma análise comunicacional da música popular massiva.

Tendo em vista a perspectiva comunicacional mencionada acima, devo ressaltar que, apesar da enorme contribuição de uma parte dos chamados “Estudos Culturais” para a compreensão dos fenômenos musicais contemporâneos, o presente artigo difere de alguns trabalhos conhecidos na área, tais como Abramo (1994), Hebdige (1979), Herschmann (2000), Straw (1991), não por discordar das abordagens centradas na sociabilidade, no consumo cultural ou nas representações sociais que circundam os grupamentos urbanos juvenis ligados a determinados gêneros musicais e, sim, por que se parte do pressuposto de que esses fenômenos estão inscritos antes de tudo nas expressões musicais, que de atriz coadjuvante, passa a ser a diretora do roteiro apresentado.

Por outro lado, não se deve deixar de lado os mapas já traçados, este não é um caminho por novas rotas. Desse modo, partiremos de autores oriundos dos Estudos Culturais, aliados a alguns apoios pontuais da semiótica. A música torna-se, então, ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais dos fenômenos juvenis. Como já afirmei antes, não se trata de substituir outros processos analíticos e, sim, de voltar-se para as linguagens e os produtos circunscritos na análise da música enquanto fenômeno comunicacional.

Nesse sentido, nosso roteiro envolve os trabalhos de Frith (1998) e suas contribuições para a análise dos gêneros musicais, do ritmo e da

performance; a abordagem de Berger (1999) sobre a experiência musical; o caminho interpretativo apontado por Brackett (2000), além das contribuições semióticas de Fabbri (2000) e Verón (1996). Naturalmente, esses não serão os únicos autores que servem de baliza para a cartografia aqui apresentada, mas acredito ser importante situá-los como pontos referenciais específicos da jornada aqui proposta.

Estrófe

Como foi apontado anteriormente em um artigo dedicado à importância do gênero musical no processo analítico da música popular massiva (Janotti, 2003b). Os gêneros musicais envolvem regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito). No entanto, esses não são momentos estanques desse processo, eles só estão separados para fins analíticos; afinal um gênero musical “(...) é uma conversa silenciosa que acontece entre o consumidor, que sabe aparentemente o que quer, e o vendedor, que trabalha copiosamente para imaginar o padrão dinâmico dessas demandas” (Frith, 1998:77). Traçar a genealogia de uma faixa ou de um CD envolve localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê, que corpo é configurado no processo auditivo), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores, gostos e afetos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais). Assim, o crítico e/ou analista, pode partir das relações que vão do texto ao contexto, dos músicos à audiência, do gênero aos relatos críticos, dos intérpretes ao mercado para dar conta das questões que envolvem a formação dos gêneros musicais (Brackett, 2000).

À guisa de exemplo, só para mostrar como as convenções de gênero são fundamentais para o processo de produção de sentido da música popular massiva, vale lembrar que em alguns nichos da Música Popular Brasileira,

como o espectro das cantoras românticas, não faz muita diferença se quem é a autora da música é a intérprete ou não; em geral, uma interpretação de Gal Costa ou Maria Betânia vale mais pela corporificação das canções, em que as cantoras se tornam a fonte emocional das sonoridades, do que pela autoria, mesmo que, em alguns momentos de sua carreira, elas sejam vinculadas a determinados compositores; por exemplo, Maria Betânia e Roberto Carlos, Gal Costa e Moraes Moreira. Já no pop-rock nacional, saber que a baiana Pitty executa suas próprias músicas, que parte das composições de Renato Russo possuem traços autobiográficos e que o grupo Los Hermanos aposta em um repertório próprio é fundamental para a demarcação da inter-relação “autenticidade vs cooptação”. No mundo do rock, encomendar uma música a compositores de plantão significa, na maioria das vezes, ser cooptado. É possível então, lembrar que: “(...) na construção de um autor de texto para a música popular massiva se funde algumas combinações da voz, do corpo, da imagem e de detalhes biográficos” (Brackett, 1995:2). Ou seja, não se pode pensar na produção de sentido das músicas de, por exemplo, Madonna, sem pensar sua vincunlação ao *star system*.

As noções de voz e autoria em uma canção, levando-se em conta a própria natureza performativa do ato de cantar, ganham contornos específicos no universo da música popular massiva. Recentemente, a regravação de Caetano Veloso de um antigo sucesso do cantor popular Fernando Mendes, “Você Não me Ensinou a te Esquecer”, fez enorme sucesso como trilha sonora do filme *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes, 2003). A corporificação da canção na voz do cantor baiano ampliou as possibilidades de produção de sentido diante do antigo sucesso popular.

Apesar da interpretação diferenciada, a versão de Caetano Veloso é fiel à base melódica da gravação de Fernando Mendes, o que permite ao ouvinte perceber uma certa tensão entre o reconhecimento de uma faixa que antes era denominada pejorativamente de “música brega”, ao mesmo tempo em que a corporificação da canção na voz de Veloso atrai o ouvinte justamente por permitir a apropriação de uma antiga “música brega” com ares refinados. Nesse ponto, é possível destacar o papel desempenhado

pela performance na produção do sentido da música popular massiva. Vale lembrar que performance, para este trabalho, não é somente a apresentação ao vivo, já que escutar uma canção inclui a “corporificação” da voz, ou seja, uma atuação, um modo especial de conduta, a “personalização” de uma interpretação, um ato orientado para o processo comunicativo. Isso implica destacar os traços performativos como a entonação, o movimento, a situação e a ambientação em que a canção se apresenta.

Assim, é possível perceber como fica difícil traçar os limites entre o texto musical e seus aspectos mercadológicos, afinal “Você Não me Ensinou a te Esquecer” circou inicialmente através do filme de Guel Arraes, ganhou o carimbo performático “Caetano Veloso” e está vinculada ao suposto “*bon gosto cult*” da trilha sonora que, entre outras canções, é composta por Los Hermanos cantando a música tema “Lisbela” de Caetano Veloso, uma regravação da banda de rock pesado Sepultura para um antigo sucesso de Zé Ramalho (“A Dança das Borboletas”) e Elza Soares interpretando um sucesso de Acioly Neto também gravado por Fagner, “Espumas ao Vento”. Portanto, não se pode esquecer, que o gênero musical também é “(...) um modo de definição da música em relação ao mercado, do potencial mercadológico presente na música” (Frith, 1998:76).

A importância dos aspectos mercadológicos inscritos nos gêneros musicais não deve ser confundida com um padrão homogeneizante da indústria fonográfica. A mundialização da cultura pressupõe segmentação e circulação dos produtos musicais. Mesmo que de maneira inconsciente, a mais radical das bandas de *heavy metal* ou o mais obscuro dos DJs se valem da diferenciação e de um circuito estabilizado de consumo cultural para se posicionarem e serem acolhidos por seu público potencial. É fundamental reconhecer que o lançamento de um produto musical envolve sempre “(...) estratégias de divulgação que abarcam pelo menos duas questões: 1) com que se parece esse som? 2) quem irá comprar esse tipo de música?” (Janotti, 2003b). Em relação aos aspectos mercadológicos, ao modo como os gêneros são embalados, o analista deve ter como perspectiva uma constante tensão negociada que abarca a indústria

fonográfica, a divulgação, os fanzines e a imprensa especializada, os produtores e promotores, os músicos e os fãs.

Reconhecer a importância do gênero musical como traço fundante da produção de sentido da música popular massiva é entender que grande parte das músicas que povoam a paisagem cultural contemporânea podem ser classificadas e valorizadas a partir de suas similaridades com outras sonoridades. Só para lembrar o modo como essas “valorações” conformam o universo da música popular massiva, citarei uma crítica de um jornal diário sobre o disco “Jazz de Senzala”, do cantor, compositor e instrumentista Filó: “(...) Se na faixa 1 do CD o improviso vocal de Filó causaria inveja em um Bobby McFerrin, na 3, cantando Aqui, Ó!, ao lado do gênio e compositor da canção Toninho Horta, deixaria Al Jarreau de queixo caído” (Aguiar, 2004 :6)

Mas as repetições não ocorrem somente na semelhança entre canções de um mesmo gênero. É preciso lembrar que, antes de mais nada, a música popular massiva é caracterizada pela “variação esquemática” da estrutura introdução>estrófe>ponte>refrão>solo>estrófe>refrão. Mesmo quando não seguem diretamente essa estrutura sintagmática, as canções, em geral, se valem desses elementos; sendo que em determinados casos, como no *heavy metal* e na *axé-music*, a estrutura musical está diretamente ligada às expectativas estruturais do gênero. Claro que é sempre possível citar o caso da música eletrônica como expressão sonora que abre mão da figura característica do refrão, o que em nenhum momento significa abrir mão da repetição como elemento estruturador da música popular massiva. Isso sem falar da repetição constante que caracteriza a circulação da música popular massiva, desde da tecla *repeat* dos tocadores de CDs e MP3s, até a espiral repetitiva que caracteriza as programações das rádios e das TVs especializadas em videocliques. Ampliando as palavras escritas por Umberto Eco sobre o seriado televisivo para o campo da música, pode-se observar que: “agora a ênfase recai sobre o nó inextricável do esquema-variação, onde a variação não influi sobre o esquema – e, quando muito, acontece o contrário” (Eco, 1989:135).

Quanto mais o analista centra suas interpretações nos modos como as canções são ouvidas, quais os valores que se configuram em determinadas sonoridades, que tipo de atividade envolvem a audição dos fãs, que tipo de afetos os ouvintes atribuem às músicas, e assim, é possível ter uma idéia mais precisa daquilo que deve ser considerado pertinente ou não para análise do texto musical. Os próprios discursos verbais que tentam dar conta da sonoridade de determinado gênero ou intérprete por parte de fãs, músicos e críticos é um importante elemento para a compreensão dos valores que circundam as sonoridades da música popular massiva.

A repetição presente nos gêneros musicais massivos pressupõe o investimento em determinados valores. Mas cada escolha, cada diferenciação e cada oposição contempla também um aspecto de demarcação territorial e uma referência à atribuição de valores diferenciados. Segundo Calabrese:

Cada juízo de valor, enquanto consiste num gesto de atribuição, contempla também um aspecto 'polêmico', ou seja, a rejeição da ou das atribuições concorrentes. Que se trata de atribuição de valores é testemunhado pelo próprio termo 'valor' que é necessariamente categorial, isto é, manifestação de uma polaridade, de uma diferença (Calabrese, 1988: 35).

Nesse sentido, acredita-se que um dos elementos distintivos que caracterizam os gêneros musicais é o gosto:

Aquilo que com frequência chamamos 'gosto' é precisamente isto: a correspondência mais ou menos conflitual de valores presentes nos textos e metatextos; a sua homologação segundo 'percursos' específicos no seio do sistema de categorias; o eventual isomorfismo entre formas textuais e formas dos supracitados percursos (Calabrese, 1988: 37).

O **gosto** é a sintonia com determinados valores, a qual confere positividade a algumas expressões musicais em detrimento de outras. Valorizar positivamente o rock, o pagode ou a música eletrônica são manifestações de gostos que envolvem não só determinadas sociabilidades, como a preferência por determinadas batidas; (o 4/4, a síncope); determinados timbres e estruturas das canções. Assim, O gosto é da ordem da seleção, manifestando-se como gênero, condicionando um modo de portar-se diante do mundo e de produzir sentido diante de determinados produtos musicais. Essas escolhas pressupõem a expressão de determinados afetos.

De acordo com as noções correntes nos dicionários da língua portuguesa, **afeto** é “disposição de alma, sentimento”, “amizade, simpatia, paixão”. O investimento afetivo ligado às apropriações e às negociações com as sonoridades é um ponto central para a compreensão dos gêneros musicais massivos. O afeto é um traço privilegiado da sociabilidade relacionada a determinadas expressões musicais. O corpo e a mediação por ele efetuada são os locais por excelência do *sentir*. É possível perceber determinadas nebulosas afetivas processos de euforia/disforia. Por isso, ao processo de configuração dos sentidos, é preciso adicionar a sensibilização presente na circulação dos investimentos afetivos e dos sentidos musicais.

Os afetos e seus correlatos, as paixões, manifestam-se através de percursos narrativos, posicionamentos hierárquicos que podem ser reconhecidos através da repetição de traços presentes não só nas estruturas profundas das modalizações das práticas discursivas, como em seus traços mais visíveis, ou seja, na superfície, nos vestígios dos valores, na manifestação de gostos, enfim, nos processos de produção de sentido que caracterizam o consumo da música.

Mas, no âmbito do percurso aqui esboçado, o que interessa são as configurações dos sentidos no tempo e no espaço de suas manifestações materiais, na música, isto é, as formas como os valores, gostos e os afetos são conformados pelos gêneros musicais.

Para rastrear os afetos através das produções de sentido, é necessário reconhecer algumas pré-condições das manifestações afetivas. A polarização atração/repulsão é uma das estruturas básicas dos seres vivos, um posicionamento primordial. Identificar os estados do mundo e do sujeito presentes nas manifestações passionais é localizar a passagem desses investimentos afetivos pelo objeto, que se travesti em valores.

É importante então, reafirmar que os aspectos tímicos, o desdobramento da foria nas diversas camadas que compõem uma semiótica dos afetos. Estas forias desempenham um papel importante na configuração dos valores, provocando um posicionamento positivo e/ou negativo frente aos

processos de produção de sentido e às opções por um 'gosto'. Assim, o percurso dos afetos aqui esboçado envolve três níveis: o fórico, percebido por uma pré-disposição; o semionarrativo que envolve a euforia-disforia; e o discursivo, local onde os dois primeiros se desdobram através das configurações espaço-temporais da música popular massiva. De acordo com Fontanille e Greimas (1993:18):

Todo antropólogo atento ao relativismo cultural não pode ignorar, a saber, que a idéia que se faz do que seja uma 'paixão' varia de um lugar para outro, de uma época para outra, e que a articulação do universo passional define mesmo até certo ponto, especificidades culturais.

Localizar os afetos, presentes nos CDs e nas canções, é perceber que as paixões são expressas nas práticas culturais através de um 'gosto' que perpassa as produções de sentido. Nessa perspectiva, o 'gosto' é um indicador dos valores e afetos presentes nos gêneros musicais. No processo de análise, é preciso localizar as reiteraões, que permitem o reconhecimento do *estilo* desses gêneros e a compreensão dos sistemas de seleção, inflexão ou junção, identificadores dos investimentos que diferenciam e inscrevem a música popular massiva como partes integrantes da cultura e comunicação contemporâneas.

Refrão

Apesar de acreditar que é um caminho bastante promissor em termos de uma análise comunicacional da música, a abordagem a partir dos gêneros não deve deixar de lado as tensões que envolvem a experiência do ouvinte diante da música popular massiva, ou seja, o encontro de algo que é partilhado socialmente, mas ao mesmo tempo possui aspectos de ordem individual. Entretanto, para enfrentar essa afirmação é preciso abordar o conceito de experiência. Em um interessante exercício de definição conceitual, Berger (1999), começa enumerando o que não é experiência, pelo menos para a abordagem adotada por ele. Assim, 1) experiência não é uma substância misteriosa que se coloca em oposição ao real, ou seja, experiência não é algo subjetivo que se contrapõe aos aspectos objetivos

da experiência 2) experiência não pode ser reduzida às sensações; 3) experiência não é uma entidade abstrata, cuja posse pertence a um determinado grupo (algo como a experiência da “brasilidade” ou da “baianidade”), apesar de seus traços sociais e de sua capacidade de ser partilhada por grupos e indivíduos e 4) experiência não é um saber prático oposto ao saber livresco, não há uma distinção entre “experiência de vida” e saber acadêmico, até porque, tanto a percepção como a reflexão são partes da experiência. Após esta denegação, resta então, defini-la. De acordo com Berger (1999:19):

Como uma primeira aproximação, experiência pode ser entendida como os conteúdos da consciência: as idéias pensadas, as emoções sentidas, os sons ouvidos, as fragâncias cheiradas, os sabores provados, as texturas tocadas e as cores vistas. Por definição, então, experiência é tudo aquilo que podemos saber porque ela envolve tanto o conhecimento como as coisas conhecidas.

Assim, o universo da música popular massiva pode ser entendido como um “entre-mundos” que é vivenciado parcialmente a partir das experiências dos sujeitos e de sua partilha. Seguindo esse caminho, pode-se afirmar que a própria interpretação da experiência musical é um processo, um diálogo que envolve o pesquisador, seu conhecimento musical, sua relação com os diversos gêneros da música popular massiva, os objetivos de sua pesquisa, os produtores, promotores e ouvintes do objeto estudado, mesmo quando se trata, como no caso do percurso aqui proposto, de atores inscritos no texto musical. Como observou Berger (1999:23):

(...) Para justificar o argumento apresentado, vamos limitar nosso alcance a um ouvinte de uma canção em uma noite. Aqui, o objeto de estudo é a experiência particular de um ouvinte dos aspectos formais e afetivos de uma canção, a movimentação de palco dos músicos, o *moshing*¹¹ do público, o gosto da cerveja, em qualquer outro elemento do evento que o participante se apodera. “A constituição do participante dessas experiências é influenciada por suas ou seus propósitos em ir ao evento (o desejo de sair de casa, de ouvir uma música complexa e furiosa, de ajudar a cena local) e suas habilidades perceptivas (habilidades musicais, conhecimento da interação de estilos em um show de heavy metal).

Mesmo observando que Berger possui uma preocupação centrada na etnografia dos ouvintes da música popular massiva, suas observações e seu foco na experiência musical servem de baliza para que a importância dada aos gêneros musicais não oblitere as configurações e especificidades

que cada gênero adquire quando expressos em uma canção, daí, o destaque dado à experiência musical, o que nos remete a um importante elemento da música popular massiva em suas manifestações pontuais e de gênero: o ritmo.

Solo

De acordo com Frith (1996: 142):

(...) Meu ponto principal é que para a maioria da audiência de música popular massiva o modo mais fácil de entrar na música é quase sempre através do ritmo, através de movimentos regulares do corpo (nós todos podemos participar da ação percussiva da música, mesmo se nós não tivermos quaisquer habilidades musicais). Seguindo essa perspectiva, a diferença entre as músicas de base africana e européia descreve somente as convenções requeridas para os diferentes tipos de eventos musicais: músicas mais participativas são 'ritmicamente' mais complexas (e harmoniosamente simples); músicas mais contemplativas são 'ritmicamente' mais simples (e harmonicamente mais complexas).

Na verdade, o que está em jogo na citação acima são "ideologias de audição", o que reforça a idéia de que o ato de dançar uma música não é um somente modo de expressar-se diante da música, mas um modo de ouvi-la. Mesmo na audição individual, digamos, de uma garota trancada no quarto ou percorrendo uma cidade com um walkman, está presente um modo de colocar-se em meio aos padrões rítmicos da sonoridade da canção. Pode-se dizer, então, que a dança (virtual ou atualizada) de uma canção, de um gênero musical, é uma interpretação rítmica dos sons (Frith, 1996). Os valores, gostos e afetos estão presentes nas expressões rítmicas das músicas, mas os modos como eles são estruturados pelos diversos gêneros ou canções é uma questão de aprendizado cultural:

A razão pela qual o ritmo é particularmente significativa para a música popular massiva é que um tempo estável e um interessante padrão de batida oferece um dos modos mais fáceis de penetrar em um evento musical; eles possibilitam que o ouvinte sem prática instrumental responda 'ativamente', experimente a música tanto corporalmente como uma questão mental. Isto não tem nada a ver com sair de si. Ao contrário, uma batida regular, algum senso de ordem, é necessário para o processo participativo em que o ritmo descreve (nós estamos falando de tempo em sentido estrito como um a fonte de disciplina). O ritmo, como a dança, é sempre sobre o controle corporal (não a falta dele) (Frith, 1996: 143).

O ritmo é um dos componentes estruturadores da música que está voltado para a execução musical, para a materialidade sonora da canção. O ritmo está intimamente ligado à conformação temporal dos sons: “Dar conta do ritmo de uma canção (que é, afinal, ouvi-la) significa participar ativamente de seu desdobramento e, ao mesmo tempo, confiar que esse desdobramento tem sido, ou será, definido, que nos levará a algum lugar” (Frith, 1996:153) A repetição, tão importante para análise da música, é fundamental para a compreensão da narratividade da canção popular massiva. Essa demarcação envolve o encontro entre a métrica musical e a experiência de audição que abrange músicos e ouvintes. Não por acaso, tempo e andamento estão juntos quando se fala de execução musical, ou seja, o ritmo é “(...) organização musical do tempo” (Frith, 1996: 153). Tal como na configuração métrica, a dimensão temporal é espacializada na apreciação musical. Os DJs e apreciadores de música eletrônica são ótimos exemplos de como música e ambiente transformam o espaço em referência musical; tanto é que além de metáforas espaciais para nomear certos subgêneros, como *house* e *jungle*, eles se valem de um enorme aparato de iluminação, ambientação e demarcação dos espaços dançantes; assim o espaço é configurado como movimento, fato corroborado pela repetição rítmica e estrutural de grande parte da música eletrônica e da música popular massiva de um modo geral.

A música sugere modos de estruturação do tempo. As acentuações, os tempos forte e fraco, as “batidas” estão relacionadas ao modo como experienciamos uma parte de nosso cotidiano. Não por acaso, é possível notar, por exemplo, em uma balada, elementos nostálgicos; enquanto, digamos, uma canção *punk rock*, pode ser classificada como “vivência do presente – aqui, agora”. E essas experiências trespasam as valorações que os diversos grupamentos de fãs englobam ao processo auditivo, permitindo que as configurações rítmicas sejam consideradas “tediosas” ou “prazerosas”. Como afirma Frith (1996:157):

A música não é, por natureza, racional ou analítica; ela não nos fornece razões, mas experiências, e por um momento – por momentos – essa experiência envolve um tempo ideal, um ideal definido pela integração do que rotineiramente é mantido separado – o individual e o social, corpo e mente, mudança e permanência, a diferença e o mesmo, o que já passou e o que será, desejo e completude.

Conclusões

O modelo de análise proposto no artigo procura reconhecer o produto musical como um ponto fundante da análise da música popular massiva a partir de ferramentas oriundas do campo da comunicação, em especial dos Estudos Culturais e da Semiótica. A opção por tal referência teórica não significa uma pretensão imperialista em relação aos estudos sociológicos, antropológicos ou musicistas dos gêneros musicais massivos. Antes de mais nada, os estudos desenvolvidos no grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva procuram contribuir para que seja dado um papel fundamental às canções, dos CDs e às sonoridades dos gêneros musicais. Naturalmente, não se trata de uma simples opção ideológica ou metodológica, se é que tais opções possam ser desmembradas. O que está em jogo, neste caso, é o reconhecimento de que os aspectos comunicacionais presentes nas canções permitem a abordagem das condições de produção e reconhecimento não só das sociabilidades que caracterizam boa parte do consumo cultural da música contemporânea, bem como dos valores, gostos e afetos inscritos nas experiências desses ouvintes diante do consumo dos produtos e das linguagens midiáticas.

Notas

¹Movimentação corporal característica do público de *punk* e *heavy metal*.

Bibliografia

AGUIAR, Luciano. Aula de Jazz. *Jornal A Tarde*, Salvador, 17 maio 2004. Caderno 2, p.6.

BENNETT, Andy. *Popular Music and Youth Culture: music, identity and place*. London: McMillian Press, 2000.

BERGER, Harris M. *Metal, Rock and Jazz: perception and the phenomenology of musical experience*. Hanover/London: Wesleyan University Press, 1999.

BRACKETT, David. *Interpreting Popular Music*. Berkeley/Los Angeles/London:

University of California Press, 1995.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FABBRI, Paolo. *El Giro Semiótico*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

_____. *Tácticas del Signo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*. Durham/London: Duke University Press, 1997.

_____. *We Gotta Get out of this Place: popular conservatism and postmodern culture*. London/New York: Routledge, 1992.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. New York: Routledge, 1979

HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

JANOTTI JR, Jeder. 666 The Number of the Beast: alguns apontamentos sobre a experiência simbólica a partir das letras, crânios, demônios e sonhos do *heavy metal*. *Textos: de cultura e comunicação*. Salvador: Facom/UFBA, n. 39, p. 97-112, dez. 1998.

_____. *Heavy metal: universo tribal e espaço dos sonhos*. Campinas, 1994. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Programa de Pós-graduação em Multimeios, UNICAMP.

_____. "Rock and Roll all Nite": Notas sobre rock pesado, tecido urbano e sua apropriação em Porto Alegre. In: HAUSSEN, Doris Fagundes. *Mídia, Imagem & Cultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 249-264.

_____. Afeto, autenticidade e sociabilidade: uma abordagem do rock como fenômeno cultural. In: GOMES, Itânia M. Mota & SOUZA, Maria Carmen. *Media & Cultura*. Salvador: Edufba, 2003.

_____. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003a.

_____. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro: Pós-

Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, v.6, n.2, p. 31-46, 2003b.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MUGGIATI, Roberto. *História do Rock*. São Paulo: Editora Três, 1983. 4v.

_____. *O Grito e o Mito*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music*. London/New York: Routledge, 1994.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*. London: Routledge, v. 5, n. 3, p. 361-375, oct. 1991.

_____. Characterizing Rock Music Culture: The Case of *Heavy metal*. In: DURING, Simon (ed.) *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1993. p. 368-381.

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

WALSER, Robert. *Power, Gender, and Madness in Heavy metal Music*. Hannover/London: Wesleyan University Press/University Press of New England, 1993.