

O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição

Álvaro Neder (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro/IFRJ, RJ)
alvaroneder@ig.com.br

Resumo: No estágio em que se encontram os estudos de música popular no Brasil, é crucial discutir a definição de "música popular" e as abordagens teóricas usadas para fundamentar sua análise. Ambas as questões são tratadas aqui por meio de uma articulação crítica que envolve estruturas musicais, sociedade e cultura. Propõe-se, portanto, uma contribuição teórica aos estudos de música popular brasileira, e não uma análise do conteúdo de tais estudos. A partir de uma discussão das principais classes de definições de música popular empregadas usualmente, defende-se uma concepção dinâmica e relacional de música popular, inserida em sociedades contemporâneas complexas e contraditórias. Metodologicamente, discutem-se diferentes abordagens que vêm se propondo a estudar culturalmente as contribuições singulares da música popular, irredutíveis aos métodos analíticos desenvolvidos para as músicas erudita e tradicional. O ensaio conclui com a defesa de uma musicologia renovada pelas discussões travadas no âmbito dos estudos culturais, para uma adequada investigação da música popular em sua especificidade.

Palavras-chave: música popular; estudos culturais; metodologia; definição; sociedade e cultura.

The cultural study of Brazilian popular music: two problems and a contribution

Abstract: At the current state of popular music studies in Brazil, it is crucial to discuss the definition of "popular music", and the theoretical approaches employed to ground its analysis. Both issues are examined here through a critical articulation involving musical structures, society and culture. Thus, what I propose is a theoretical contribution to Brazilian popular music studies, not an analysis of the content of such studies. Starting with a discussion of the principal classes of definitions of popular music usually employed, a defense is made of a dynamic, relational conception of popular music as currently practiced in complex, contemporary, contradictory societies. Methodologically, I discuss different approaches for the cultural study of the singular contributions of popular music, which are irreducible to the analytical methods developed for art and traditional music. The essay concludes with a defense of a musicology renovated by the debates held in cultural studies circles, for an adequate investigation of popular music in its specificity.

Key Words: popular music; cultural studies; methodology; definition; culture and society.

Introdução

Os estudos acadêmicos e institucionais de música popular (a canção popular aí incluída com destaque), considerada em sua especificidade e complexidade, são recentes no mundo inteiro. O ano de 1981 poderia ser considerado um marco, em razão da ocorrência da primeira Conferência Internacional sobre Pesquisa em Música Popular, na Universidade de Amsterdã (JOSEPHS, 1982). No Brasil, a canção popular, em seus aspectos culturais, passou a chamar a atenção de acadêmicos de diversos setores que não a música a partir dos anos 1960, com o advento da chamada MPB (ver, por exemplo, GALVÃO, 1968; SANTIAGO,

1977; SCHWARZ, 1970). No terreno da musicologia, no entanto, fora iniciativas isoladas, não houve um interesse definido pelo desenvolvimento de ferramentas metodológicas que dessem conta da música popular enquanto tal, e que objetivassem relacionar suas estruturas musicais a questões sociais, históricas ou culturais.

Assim, no estágio em que se encontram os estudos de música popular no Brasil, torna-se crucial discutir a definição de "música popular" e as abordagens teóricas usadas para fundamentar sua análise. Propõe-se, portanto,

uma contribuição teórica aos estudos de música popular brasileira, e não uma análise do conteúdo de tais estudos. Como em qualquer disciplina ou campo de conhecimentos, os dois problemas – definição e teoria – estão interligados. Uma determinada concepção do objeto organiza um feixe de ferramentas teóricas especificamente apropriadas para dar conta das características consideradas por esta concepção, ignorando outras que não se incluem aí. Os métodos analíticos – que não serão objeto deste ensaio – são, por sua vez, decorrentes das escolhas definicionais e teóricas, sendo igualmente apropriados para certas características e inadequados para outras. Fica, assim, confirmada a necessidade de debater os dois problemas mencionados antes de se começar a empreender a análise ou mesmo optar pelo método a ser empregado.

Neste sentido, por exemplo, entendendo-se "música popular" como aquela que vem "do povo" (categoria sempre inventada e frequentemente idealizada), critérios como "autenticidade" e "identidade nacional" ou "regional" são priorizados, e o que não se encaixa aí é desprezado. Ou seja, desconsidera-se a maior parte da produção das classes populares contemporâneas, e que desenvolve experiências sônicas não passíveis de apreensão segundo métodos ideados para músicas tradicionais. Além disso, essas músicas são especialmente importantes por expressar suas condições objetivas de existência ou o mundo em que desejariam viver.

Se, no entanto, entende-se que "música popular" – ou, pelo menos, a "boa música popular", ou a única música popular que mereceria ser estudada – é uma elaboração erudita de materiais "populares", deixa-se de lado o que pareceria ser "primitivo" ou "mal feito" segundo estes critérios eruditos – e vimos na frase anterior o que é desconsiderado. Na medida em que os musicólogos voltados ao repertório dito erudito entendem por "música popular" de interesse apenas aquelas músicas que apresentam "sofisticada" organização – segundo os critérios eruditos, derivados de matrizes europeias –, estes musicólogos tendem a acreditar que os métodos desenvolvidos para a música erudita são pertinentes para a análise de *toda* a música popular.

Para referendar esta visão que reprime a especificidade do popular, invoca-se a noção, frequentemente mencionada, de que "a música popular não é uma área, é um objeto". Os problemas decorrentes deste equívoco são inúmeros: a perda da especificidade da música popular e de suas contribuições (as experimentações sobre o timbre, a microtonalidade, as inflexões rítmicas mínimas, as métricas não-europeias, e diferentes modelos de escuta, por exemplo), a carência de ferramentas analíticas para lidar com esta especificidade, a aplicação forçada de parâmetros estéticos da música de concerto de origem europeia ao popular, e o recalcamento e desvalorização de um número enorme de gêneros, músicas e *peçoas* que resistem a este leito procustiano.

Portanto, na situação brasileira atual, é sensível a necessidade de estabelecer um entendimento sólido com rela-

ção a este duplo problema definicional-teórico. A falta deste entendimento prejudica a adequada compreensão do objeto e estimula o diletantismo, consequentemente impedindo o desenvolvimento e consolidação dos estudos de música popular como campo legítimo e autônomo de investigação, que necessita dedicação especial, especialização e formação específicas.

Em suma, o termo "música popular" é vago o bastante para ser definido de maneira bastante discrepante, dependendo de quem o emprega. Isto tem levado pesquisadores a abandoná-lo quase por completo, adotando denominações individuais que terminam por aumentar a confusão, fragmentar ainda mais o campo e desunir os especialistas nesta área. Respondendo a este problema, a partir de uma compilação e discussão das principais classes de definições de música popular empregadas usualmente, argumenta-se aqui que o termo música popular é contraditório justamente por evidenciar as contradições sociais a que está exposta a própria música popular. Seria impossível encontrar um termo livre de tais contradições, uma vez que tanto música como sociedade são atravessadas por elas. Por conseguinte, muito embora o termo "música popular" não carregue nenhum significado essencial que obrigue seu uso, é uma denominação útil justamente por designar um terreno de trocas, diálogos e embates pela significação.

A música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediado por categorias históricas, sociais e culturais. Em consequência, a compreensão de seu significado deverá, necessariamente, passar pela discussão de tais confrontos, sujeitos e categorias. Como todos estes elementos estão sempre em movimento, dificilmente o termo "música popular" indicará um conjunto fechado de músicas e suas características, que seja válido em todo tempo e lugar. Portanto, não se pode *definir* música popular por meio das características idealizadas pelos românticos do século XVIII – origem rural, tradição oral, autoria coletiva, "espontaneidade", "autenticidade", e assim por diante. Também não se pode fazê-lo atribuindo-se ao popular supostas qualidades inerentes de "resistência". Nem tampouco por meio de categorias como "manipulação", "imposição" ou "colonialismo cultural". O "popular", segundo esta concepção, não é uma *coisa*, um produto, um artefato, mas um terreno onde múltiplos vetores de forças se encontram e colidem, transformando-se continuamente. Segundo Stuart Hall,

[a] cultura popular não é nem, em um sentido "puro", as tradições populares de resistência . . . nem são as formas que são impostas sobre e a elas. É o terreno no qual as transformações são operadas. (HALL, 1981, p.228)

Assim, a busca da pureza de uma definição rigorosa equivaleria igualmente à purificação da própria música, retirando-a do cenário histórico específico onde ocorrem sua elaboração e seus confrontos, sempre e a cada vez, o que resultaria em seu empobrecimento e reificação.

O fato de que todos os sentidos são social e historicamente marcados (o que uma pessoa defende ser popular pode ser contestado por outra pessoa ou outro tempo) ressalta a constatação de que o uso do termo "música popular" nunca será desinteressado, portanto "objetivo". Este nome será usado de maneira diferente dependendo da pessoa que o proferiu, em cada momento, em cada local; e seu caráter e características serão definidos e construídos com referência a seus outros *in absentia*, notadamente a música erudita e a música tradicional. Adota-se aqui, então, uma outra maneira de compreender a música popular em seu dinamismo: através de suas *relações*.

Uma definição altamente influente do termo "música popular" como música rural, e que perdura de certo modo até hoje, foi dada por Mário de Andrade. Estando muito bem informado sobre as técnicas e a história da música e da literatura eruditas, Mário interessou-se também, de maneira especial, pela música tradicional rural. Isto fica evidenciado na síntese de sua contribuição proposta pelo etnomusicólogo Gérard Béhague.

Seu ensaio sobre música brasileira (ANDRADE, s.d.) foi o primeiro intento perceptivo de delinear e analisar os vários elementos sonoro-estruturais da música folclórica brasileira. Sua concepção de música era dinâmica, em oposição às visões prevalentes em sua época. Em seus estudos de música luso-brasileira, afro-brasileira e, em menor grau, música indígena brasileira, ele concebia a dinâmica musical como multidirecional. Seus estudos de danças dramáticas, que ele denominou *bailados*... e "música de feitiçaria"... permanecem sendo os mais estimulantes da literatura etnomusicológica brasileira porque, com seu estilo de prosa único, conseguiu combinar questões socioculturais e musicais. Andrade considerou a base etnográfica e a justificativa de contextos de performance musical, o que o tornou um verdadeiro etnomusicólogo em conceito, senão em método, propriamente. (BÉHAGUE, 1993, p.483-484)

Não seria possível fazer, aqui, justiça ao inestimável legado do polígrafo. Busca-se, apenas, indicar um dos mais poderosos vetores que confluíram para a consolidação de um dos sentidos preferenciais da ideia de música popular. Com certeza uma tal concisão, em se tratando de figura de tão vasta, complexa e multifacetada obra, é problemática – mas, aqui, inescapável.

Para Mário, como foi dito, o termo "música popular" se referia às músicas das comunidades rurais tradicionais, e ele o opunha à "música populeasca", urbana e mediada, exatamente aquela que, hoje, é mais geralmente compreendida como "música popular". A maneira pela qual Mário entendia a "música popular" (tradicional) estava imbricada em seu projeto político nacional e internacional. Ela teria responsabilidades no processo que, em sua visão, levaria o país do atraso à equiparação com os países "desenvolvidos".

Esta preocupação com o campo folclórico – que detinha, em sua visão, a identidade nacional – foi mobilizada por força do ideal utópico de Mário: a condução progressiva do "povo brasileiro" de um estado de atraso tecnológico até a superação deste, e que seria presidida pela música

erudita (de origem europeia). Esta visão é claramente expressa no famoso *Ensaio*.

Uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. (ANDRADE, s.d., p.16)

Assim, a música folclórica é guindada à condição de detentora da essência nacional. No outro pólo da dicotomia, a música "populeasca" (como ele se referia à música popular-comercial, como vimos), eivada de internacionalismos, não conduziria à efetivação de sua utopia, seu projeto teleológico de superação do atraso tecnológico brasileiro rumo ao progresso, mas sem perda da "essência". Só o que poderia realizar esta condução adequadamente, da "música interessada" dos festejos, rituais religiosos e cantos de trabalho para a "música desinteressada" do puro deleite estético seria a música erudita.

Temos assim, em Mário, uma clara hierarquia: a "música popular" (tradicional) detém o "caráter nacional", mas é, em si, insuficiente; é preciso conchamar as normas do mundo desenvolvido – a música erudita – para poder fazer dela música "artística". Já a música "populeasca" seria de escasso interesse, se algum. Vemos aí uma definição, como foi dito, altamente influente e duradoura de música "populeasca", que é – continua sendo – um real obstáculo para o desenvolvimento da musicologia da música popular no Brasil. As críticas, ubíquas ainda hoje, contra as supostas "dominação cultural" estadunidense e "manipulação" da indústria cultural são, em grande parte, devedoras daquela definição (sendo que a noção de "manipulação" recebe, também, reforço considerável por parte do pensamento adorniano). Ambas as críticas são, já há vários anos, problematizadas pelos *popular music studies* por meio de aprofundadas reflexões teóricas e empíricas (algumas das quais a ser mencionadas no decorrer deste ensaio), razão pela qual tais discussões não podem prescindir deste aporte.

Como foi dito, a concisão inescapável desta referência a Mário impede que se investigue a complexidade de seu pensamento com relação à música popular. Pode-se, contudo, indicar esta complexidade por meio de alguns fragmentos, como o seguinte, em que Mário declara que se podem encontrar núcleos de música popular mesmo nas maiores cidades do país.

Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadinha do fundo serão possui água encanada, esgotos, luz elétrica e rádio. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. A mais importante das razões desse fenômeno está na interpenetração do rural e do urbano. . . . [Quase] todas as cidades brasileiras estão em contato direto e imediato com a zona rural. . . . Por tudo isso, não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o *Chôro* e a *Modinha*. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o

que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais. (ANDRADE, s.d., p.166-167)

Esta mesma linha é seguida em *Música, Doce Música*, quando Mário explica que

[o] verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva em certas *nações* do Recife, esses, mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontestável. Mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos. (ANDRADE, 1976, p.280)

No *Macunaíma*, Mário faz seu herói procurar, sem preconceitos, o terreiro de Tia Ciata – em cuja casa teria nascido, segundo consta, aquele que é considerado o primeiro samba urbano carioca gravado, *Pelo telefone*. Sem ser, de fato, merecedor desse pioneirismo, *Pelo telefone* foi, entretanto, fundamental do ponto de vista das transformações que operou no mercado (CABRAL, 1996, p.32-33). Além disso, os frequentadores assíduos da casa de Tia Ciata incluíam virtualmente todos os sambistas cariocas dessa época comprometidos com o mercado de massas. No *Macunaíma* há ainda referência a Pixinguinha, artista da maior importância para o mercado discográfico e a nascente cultura de massas no Brasil (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 1970). Sabe-se também que Pixinguinha foi parceiro, colaborador, colega e/ou amigo de boa parte dos sambistas cariocas daquele tempo, também intimamente envolvidos com os *mass media*, como Donga, João da Baiana e muitos outros. Finalmente, há o trecho final de "Macumba", em *Macunaíma*, que reunia no terreiro de Tia Ciata "advogados taifeiros curandeiros poetas o herói, gatunos, portugas, senadores" (ANDRADE, 1978, p.56) – ou seja, uma alegoria da sociedade brasileira como um todo. Aqui o narrador faz uma defesa do samba urbano.

E para acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arramba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. (ANDRADE, 1978, p.63, grifo meu)

Apesar dessas e de outras evidências, no entanto, nem sempre a dialética do pensamento andradiano foi considerada por seus seguidores, resultando em uma visão da "música popularesca", no mínimo, pouco favorável.

Esta parece ser, talvez, uma das importantes razões para o desprestígio da música popular (tal como a entendemos hoje, com todas as suas contradições – não apenas a música "sofisticada" como a de um Tom Jobim, mas também a música "brega" como a de um Lindomar Castilho, além de muitas outras) no espaço institucional acadêmico brasileiro da música. Esta preocupação é explicitada pelo musicólogo Sean Stroud, indicando, no estranhamento de seu olhar estrangeiro, a visível contradição entre a sociedade e a academia neste país.

... [É] realmente paradoxal que, em uma nação que parece tanto valorizar a música popular, não haja departamentos dedicados a estudos de música popular em universidades brasileiras (os poucos acadêmicos brasileiros que trabalham no campo estão, em geral,

baseados em departamentos de História, Literatura ou Política), e virtualmente não haja revistas científicas brasileiras especializadas em estudos de música popular. (STROUD, 2008, p.186)

Corroborando o que diz Stroud, em outros campos acadêmicos que não o da música, a música popular brasileira goza de apreciável prestígio, não sendo incomum que destacados profissionais desses outros campos tenham produzido importantes contribuições para a área em questão. Podem-se citar historiadores (CONTIER, 1985, 1986, 1991 e 1998; NAPOLITANO, 1999, 2001, 2003), críticos literários (BRITO, 1972; CAMPOS, 1993; FAVARETTO, 1979; GALVÃO, 1968; MATOS, 1982; PERRONE, 1988; SANT'ANNA, 1986; SANTIAGO, 1977, 2000; SCHWARZ, 1970; VASCONCELLOS, 1977; WISNIK, s.d., 1982, 2004), sociólogos (NAVES, 1998); linguistas (TATIT, 1986, 1994, 1996, 1997, 2001); antropólogos (VIANNA, 1988, 1995); e semióticos (SANTAELLA, 1984), entre outros.

Além disso, o trabalho desses pesquisadores tem a virtude de articular a música a contextos sociais, culturais e históricos, produzindo interessantes comentários sobre diversos aspectos da sociedade e cultura brasileiras obtidos ao se fazer falar a música. Ao contrário, as discussões sobre música popular no âmbito dos cursos universitários de música estão voltadas, prioritariamente, à técnica musical, e nisto parecem não se diferenciar do que ocorre no restante do mundo ocidental¹. Nestes cursos busca-se, preferencialmente, analisar a música popular com vistas ao domínio técnico dos recursos, sejam de execução vocal ou instrumental, sejam de composição, harmonização, improvisação ou arranjo. É incipiente ainda – com exceções dignas de menção (ver, por exemplo, ARAÚJO, 1987, 1992, 1999, 2000; CARVALHO, 1991) – a produção musicológica que visa articular elementos propriamente musicais a questões culturais e sociais da música popular, preferencialmente de maneira crítica e problematizadora.

Mais uma vez, isso é decorrência de escolhas teórico-metodológicas que são, por sua vez, decorrências de definições: se entendermos música popular como puro fato musical, deixamos de vê-la como possibilidade de iluminar aspectos da vida social e cultural mais ampla, de acordo, por exemplo, com conceitos como o de "fato social total" e de "jogo absorvente".²

Sem pretender questionar a validade de análises da música popular voltadas exclusivamente à pedagogia técnica, nos cursos universitários de música, argumenta-se aqui em favor de uma adição, um alargamento dos interesses musicológicos institucionais com relação a essa música. Esta ampliação da abrangência do enfoque investigativo musicológico nos cursos universitários brasileiros, necessariamente inter- ou transdisciplinar, procuraria compreender os elementos musicais singulares da música popular e correlacioná-los a questões culturais, sociais e históricas mais amplas. A musicologia institucionalizada ocuparia, assim, um espaço que é seu, um espaço que não foi coberto consistentemente pelos acadêmicos de outras disciplinas

devido à complexidade e especificidade de manipulação do instrumental musicológico. Além disso, a formação de quadros competentes nesta área apenas poderia se dar no âmbito do ensino universitário e de pós-graduação, com sua demanda de rigor e integração multidisciplinar.

É sempre bom lembrar, também, que o estudo cultural da música popular é eminentemente crítico, e, embora a contribuição que possa fornecer à compreensão da música, sociedade e cultura brasileiras seja potencialmente inestimável, dificilmente poderá ser implementado se deixado na dependência do mercado e do leitor leigo. Os títulos não acadêmicos sobre música popular atestam uma preferência por abordagens meramente descritivas, factuais, jornalísticas, raramente analíticas e interpretativas. Isso é corroborado pela etnomusicóloga Suzel Ann Reilly a propósito de uma das séries editoriais mais ambiciosas dedicadas à música popular, *Ouvido Musical/Todos os Cantos* (Editora 34).

Se bem que em seu conjunto estas publicações sejam muito detalhadas, a maioria dos autores da série são jornalistas e seus interesses giram mais em torno da documentação meticulosa do que em redor do debate teórico. (REILLY, 2003, p.20)

2. Definições: delimitando um campo de estudos

Segundo BIRRER (1983, p.104), há quatro tipos de definições para música popular, e que podem ocorrer de maneira pura ou combinada:

1. Definições normativas: Presume-se, de maneira apriorística, que a música popular seja uma expressão cultural inferior;
2. Definições negativas: Música popular é a música que não é de outro tipo (geralmente música "erudita" ou "folclórica");
3. Definições sociológicas: Música popular é aquela associada com (produzida por ou para) um grupo ou classe social particular;
4. Definições tecnológico-econômicas: Música popular é aquela disseminada por meios de comunicação de massa e/ou em um mercado massificado.³

Marcadamente ideológicas e essencialistas, nenhuma dessas definições poderia comunicar rigorosamente o sentido do termo "música popular". É visível a arbitrariedade da primeira. Quanto à segunda, embora se possa concordar que a música popular não seja o mesmo que música erudita ou folclórica, suas margens são fluidas, pois as três músicas partilham seus elementos entre si. Para MIDDLETON (1997, p.4), há também arbitrariedade na definição da natureza de cada tipo de música: em geral, parte-se do princípio de que a música erudita seja exigente, complexa, difícil. Por oposição, a música popular seria entendida como "acessível", "simples", "fácil". No entanto, muitas peças comumente compreendidas como eruditas (o coro "Aleluia" de Handel, muitas canções de Schubert, muitas árias de Verdi) possuem qualidades de simplicidade. Da mesma maneira, não parece que as gravações dos Sex

Pistols sejam "acessíveis", que a obra de Frank Zappa seja "simples" ou que a de Billie Holiday seja "fácil".

A terceira definição é uma crença derivada do conceito marxista de *determinação* da superestrutura pela infra-estrutura, conceito superado entre os marxistas de linha gramsciana, entre outros (para eles, haveria uma relativa autonomia da cultura com relação à economia. Esta definição falharia por que o campo musical não poderia ser reduzido à estrutura de classes, ou seja, os tipos de músicas e as práticas musicais nunca são propriedade privada de um contexto social particular. A mobilidade social e a fluidez interclasses, além do caráter cada vez mais indiferenciado da difusão midiática e dos mercados culturais, tornariam isso óbvio hoje. No entanto, mesmo no século 19 as músicas burguesas eram apreciadas por trabalhadores, a música erudita sendo executada por bandas e em desfiles. Ao mesmo tempo, a chamada "música folclórica" era objeto de disputa entre "camponeses", operários da indústria, escritores e artesões da pequena burguesia e colecionadores das classes altas (MIDDLETON, 1997, p.4).

Para ser válida, a quarta definição haveria que comprovar: 1) que os modos de difusão em massa (inicialmente impressos, a seguir eletromecânicos e eletrônicos) teriam afetado *apenas* a música popular, tornando-a mercadoria, o que não se verifica (hoje as gravações de música erudita e tradicional são vendidas em bancas de jornal e disseminadas pelo rádio e outros *media*, tornando a definição ineficaz); e 2) que a música popular estaria excluída da disseminação por métodos face a face (por exemplo, concertos, música de "barzinho") e estaria indissolúvelmente agrilhoadada à sua condição de mercadoria, impossibilitada de propagar-se gratuitamente e de ser fruto de produção coletiva. Ao contrário, a música popular circula maciçamente em ambientes que celebram exclusivamente seu valor de uso (em detrimento de seu valor de troca): grupos de amadores, festas particulares e cultos religiosos podem ser citados, entre muitos outros.

Middleton comenta também algumas das combinações destas definições, encontradas tanto no senso comum como em abordagens acadêmicas. Não seria ocioso ressaltar, mais uma vez, a inter-relação entre definição, teoria e método, evidente no exame destas sínteses.

A primeira seria a *positivista*, que se concentra no aspecto quantitativo do "popular". Como ilustração deste enfoque, Middleton oferece o exemplo do musicólogo Charles Hamm, que propõe "a lidar com as peças que sejam demonstravelmente os itens mais populares da 'música popular', com os itens mais largamente disseminados da música disseminada nos *mass media*" (HAMM *apud* MIDDLETON, 1997, p.5). A síntese positivista, portanto, derivaria da categoria 4, mas também, em alguma medida, das categorias 2 e 3.

A segunda síntese é denominada por Middleton de *essencialismo sociológico*. Aqui, a "essência" do popular

é tida como constante; no entanto, há marcada variação, de acordo com a ideologia do observador: ou esta "essência" é proferida de cima ou engendrada de baixo. Ou "o povo" é considerado um ingênuo manipulado, ou um sujeito histórico progressista e ativo (ver TINHORÃO, 1972, 1974, 1999). Esta síntese derivaria da categoria 3 mas também, de certa maneira, das categorias 1 e 4 (MIDDLETON, 1997, p.5).

A "objetividade" prometida pelo enfoque positivista cedo se revela uma ilusão, evidenciando que esta abordagem não é menos livre da ideologia que qualquer outra. Voltando-se à *mensuração do mercado*, deixa escapar tudo o que não se conforma a estes parâmetros e práticas – ignorando a extremamente intensa atividade musical que transita por outros circuitos. Citado por Middleton, o etnomusicólogo Charles Keil explicita estas *outras* práticas silenciadas pelo método positivista na resenha em que critica o livro de Hamm, descrevendo-o como

... um reportar contínuo de nomes, datas, títulos de canções, exemplos musicais de uma procriação de canções em forma mercadoria que começaram ... em 1789. O autor exclui excessivas tensões dialéticas do livro desde o início: nenhuma música de igreja será considerada; também não é permitida nenhuma preocupação com aqueles estadunidenses que não podiam adquirir partituras e um piano; e não há lugar para música primariamente instrumental como marchas, ragtime, jazz ou polca até 1950. Deixar de fora cristãos estadunidenses brancos e negros é deixar muita coisa de fora. Deixar de fora pessoas pobres e operários não parece correto. (KEIL *apud* MIDDLETON, 1997, p.5)

Mesmo tomando a abordagem positivista em seus próprios termos de referência, não se encontra consistência. A confiabilidade de números de vendagem de CDs e estatísticas de execução em rádio é notoriamente suspeita. A metodologia de contagem não é divulgada pela indústria e os números estão sujeitos a manipulação. A execução nas rádios e TVs é, muitas vezes, dependente do pagamento de verbas extras às emissoras e/ou a seus funcionários ou agenciadores pelas gravadoras (o chamado *jabá*; nos EUA, *payola*; ver, por exemplo, SILVA, 2007, que analisa a chamada Lei Anti-Jabá, e, nos EUA, COASE, 1979).

Além disso, pouca atenção é dada ao comportamento de setores específicos que podem contradizer o que ocorre nos segmentos mais massificados. Um exemplo deste caso foi a situação estudada pelo antropólogo Hermano VIANNA (1983) no universo do *funk* carioca. Segundo Vianna, este gênero se desenvolveu a partir da iniciativa de equipes de som que promoviam bailes de subúrbio no Rio de Janeiro utilizando discos comprados pessoalmente, de um em um, nos EUA, e mantidos em segredo dos concorrentes. Logo, trata-se de um fato social e cultural da maior importância que, no entanto, seria insignificante, naquele momento, do ponto de vista mercadológico. Misturadas às avassaladoras figuras do mercado mais comercial, experiências interessantes como essa, em mercados segmentados, se diluem e se perdem.

Middleton lembra também a tendência de se privilegiar a categoria do "jovem" no âmbito da metodologia po-

sitivista. Isto seria problemático porque os jovens despendem uma quantidade desproporcionalmente grande de sua receita em mercadorias para o lazer, como CDs. Isso levaria a negligenciar grupos de faixas etárias mais avançadas que podem usar músicas diferentes, e de maneiras diferentes. O musicólogo aponta ainda como falhas dessa síntese: o foco no "momento de troca", em oposição ao "momento de uso" (por exemplo, disseminação através da audição ao rádio, música de fundo, performance ao vivo e circulação gratuita entre amigos de gravações feitas em casa); similarmente, práticas musicais não centradas na forma mercadoria são ignoradas; e a tendência a padronizar diferentes escalas temporais (um álbum pode vender um milhão de cópias em uma semana, mas outro pode fazer o mesmo no decorrer de alguns anos). A consequência é a reificação da música popular. Canções são tratadas meramente como objetos, e seu papel na cultura é negligenciado. A definição positivista não poderia, então, informar o sentido do termo "música popular", pois tal sentido, repleto por múltiplas camadas de ideologia, não é o foco da investigação, que são os dados em si próprios.

Por sua vez, os métodos e definições essencialistas partiam de premissas qualitativas, não quantitativas. A essência seria formulada pela elite ("de cima") e transmitida para as classes populares ("para baixo") ou o inverso. O primeiro caso empregaria conceitos como "manipulação" e "padronização", e o popular seria aproximadamente equivalente a "massificado" ou "comercial". Já no segundo caso, os conceitos operativos seriam "autenticidade" e "espontaneidade", e "popular" significaria "do povo".

Em ambas as situações, a riqueza potencialmente oferecida pelo exame de cada caso específico é perdida em função de esquemas generalizantes e apriorísticos. Os exames de casos específicos evidenciam que não existe esta abstração de um "popular" em estado puro – que música folclórica brasileira, com exceção da música indígena tradicional, se assim considerada, poderia se dizer totalmente independente da música europeia introduzida por portugueses e outros? Evidenciam também que a presença de elementos da "alta cultura" ou de culturas estrangeiras nas culturas populares dificilmente se coloca em termos de "manipulação" ou "massificação", sendo mais adequadamente investigada como produto de apropriação ativa, transformação e incorporação por parte das classes populares de algo que passa a lhe pertencer de fato e direito – a exemplo da harmonia no samba, no cururu, na moda de viola e em muitas outras músicas tradicionais. É um processo eminentemente *contraditório*, em que todas as faixas de cultura (inclusive as várias culturas populares) se reorganizam continuamente, estabelecendo relações de poder entre si.

Neste sentido é fundamental e suficiente consultar o que escreveram os mais destacados pesquisadores da cultura popular na Idade Média, Renascimento e Idade Moderna (ver, por exemplo, BAKHTIN, 1993 e BURKE, 1989). A cultu-

ra popular (desde pelo menos estes períodos), além de definir-se pela heterogeneidade, se caracterizou pela mistura e permeabilidade com relação ao que seria hoje denominado "estrangeiro" ou "das classes dominantes", com o fluxo de informações seguindo nos dois sentidos. É nesta direção que Middleton conclui sua crítica aos esquemas essencialistas que vão "de cima para baixo" e "de baixo para cima".

Em ambos os casos, o problema é que processos culturais concretos, localizados historicamente de maneira específica, são reduzidos a esquemas abstratos. Ignoram-se contradições no interior do processo produtivo. Os consumidores são vistos como receptores passivos, pelos teóricos da cultura de massas, ou como uma classe inerentemente oposicional, por ultra-esquerdistas em busca de um puro proletarianismo. Mas, na prática, nem a música popular, de qualquer modo que seja compreendida, nem seus Outros – "canção folclórica", "música tradicional", "música erudita", "música burguesa", ou o que quer que seja – caminham no palco histórico nesta forma não-contaminada. (MIDDLETON, 1997, p.6)

O que isso importa, em termos de premissa, definição, teoria e metodologia de estudo da música popular, é, de acordo com MIDDLETON (1997, p.6), que a "música popular" (ou o nome que se desejar) apenas pode ser pensada no contexto da *totalidade do campo musical* (estendendo-se para o passado, em diálogo com a "música erudita" e com a "música folclórica", e também para o futuro), e este campo nunca permanece estático, está sempre *em movimento*. Se os sentidos do termo "música popular" se constroem continuamente em relação com seus outros musicais, de acordo com cada sociedade em questão, o termo é situado socialmente. Mas como os sentidos se modificam numa mesma sociedade, em diferentes períodos históricos, o termo é também situado historicamente.

3. Teoria e metodologia: lidando com a singularidade da música popular

Muito do estudo musicológico da música popular no mundo anglo-saxônico, em seus primórdios, buscou seus métodos na musicologia tradicional. Musicólogos eruditos provavelmente sentir-se-ão à vontade com a leitura de trechos como o seguinte, escrito por William Mann na aurora do fenômeno representado pelos Beatles.

... [A] canção lenta e triste sobre *This Boy*, que figura proeminentemente nas apresentações dos Beatles, é expressivamente incomum por sua música lúgubre, mas harmonicamente é uma de suas mais intrigantes, com suas cadeias de clusters pandiatônicos, e o sentimento é aceitável porque vocalizado de maneira clara e bem definida. Mas o interesse harmônico é típico de suas canções mais rápidas, também, e fica-se com a impressão de que eles pensam simultaneamente a harmonia e a melodia, tão firmemente são construídos em suas canções os acordes maiores de tônica com sétimas e nonas, e as inclinações para o tom da submediante bemol, tão natural é a cadência eólia ao final de *Not A Second Time* (a progressão de acordes que finaliza a Canção da Terra, de Mahler). ... Pode também ser significativo que a canção de George Harrison *Don't Bother Me* seja um bocado mais primitiva, harmonicamente ... (MANN, 1963, não paginado)

Os problemas da aplicação dos métodos de análise estrutural desenvolvidos para a música erudita, contudo, logo se fizeram notar, e foram discutidos por vários musicólogos especializados em música popular (ver, por exem-

plo, TAGG, 1982; SHEPHERD, 1982; MIDDLETON, 1997 e 2000; MCCLARY e WALSER, 1990).

Entre estes problemas, pode-se mencionar o jargão técnico inapropriado ou ideológico. A referência, na citação acima, a "clusters pandiatônicos", associa a música dos Beatles à de Stravinsky, mas não se verifica, na verdade, uma identidade de propósito, natureza ou função da técnica em uma e outra música. A qualificação de "primitiva" é ideológica por assumir que a música popular seja regida pelos critérios de inovação e complexidade harmônica da música erudita, quando seus critérios são *outros*.

Uma dificuldade específica da musicologia tradicional para lidar com a música popular diz respeito à valorização desigual de elementos básicos, decorrente do desenvolvimento histórico contrastante entre música popular e erudita. A música popular favoreceu historicamente o aspecto corporal (a dança, o movimento físico) e social (a experiência coletiva, a conexão da música ao aqui e agora dos acontecimentos e práticas sociais, como o trabalho e as críticas a ele, o ritual religioso e a festa). Ao contrário, a música erudita (na tradição que remonta ao domínio da Igreja, no período medieval) tomou para seu modelo os trabalhos de Pitágoras e Boécio, privilegiando o acesso à música através da contemplação de relações numéricas, com a abstração dos contextos corporal e sócio-histórico.

Mais tarde, com a ascensão da burguesia no século XIX, de sua ideologia da satisfação postergada e do controle dos apelos corporais em nome da racionalidade, sendo informada pelo idealismo alemão, surge a musicologia como disciplina orientada para uma música transcendente e autônoma, "desinteressada" como havia proposto KANT (2000). Seu valor não seria o de meramente proporcionar prazer corporal ou interação social, mas acesso à verdade por meio de sua sofisticação cognitiva. Pode-se tomar como comprovação desta afirmação um dos importantes formuladores da estética musical erudita no século XIX, Eduard Hanslick.

Para Hanslick, o conteúdo da música não deveria ser buscado na emoção (ele ataca especificamente a chamada "estética da emoção", então em voga), mas na própria forma, concebida como espírito e essência.

A partir disso, a preeminência que o conteúdo ideal assume em música com respeito às categorias de forma e conteúdo se torna aparente. Evidentemente, as pessoas costumavam considerar que um sentimento a fluir através de uma peça musical era o sujeito, a Ideia, o conteúdo intelectual, e, por outro lado, as seqüências tonais bem definidas e artisticamente criadas eram consideradas a mera forma, a imagem, a vestimenta sensual da concepção supersensual. Entretanto, a parte "especificamente musical" é precisamente a criação do espírito artístico, com o qual o espírito contemplativo se une em completo entendimento. O conteúdo ideal da composição está nestas estruturas tonais concretas, não na vaga impressão geral de um sentimento abstrato. A forma (como estrutura tonal), em oposição ao sentimento (como suposto conteúdo), é precisamente o conteúdo real da música, é a música em si, enquanto o sentimento produzido não pode ser nem conteúdo nem forma, mas efeito real. Da mesma maneira, o suposto material, aquilo-que-representa, é precisamente o que é

estruturado pela mente, enquanto o que é supostamente aquilo-que-é-representado, ou seja, a impressão do sentimento, é inerente ao substrato físico dos sons e em grande parte conformado a leis fisiológicas. (HANSLICK, 1986, p.60)

Esta longa citação é extremamente importante por condensar algumas premissas cruciais da musicologia erudita tradicional, que entram em conflito inconciliável com a análise da música popular.

Primeiramente, se o conteúdo da música não está na emoção, por implicação não se encontra também nos âmbitos corporal e social⁴. Como se viu, para Hanslick, o conteúdo da música estaria na própria forma, concebida como espírito e essência. Esta compreensão é reforçada por DAHLHAUS (1995, p.52), para quem Hanslick entende que "forma" é um análogo da "ideia musical", "um conceito puramente e completamente presente em sua realidade". Como consequências imediatas da priorização da noção de forma, a musicologia possui alto refinamento para lidar com a própria forma, além de alturas e harmonias, pouco refinamento para lidar com ritmos e é pouco eficiente para lidar com timbres. Em contraste, a música popular coloca ênfase no som concreto (timbre, tratamento eletroacústico, processamento tecnológico do som, ornamentação), no ritmo e em variações microtonais, não devotando especial interesse a arquiteturas sofisticadas da forma.

Em segundo lugar, explicita-se na citação acima, de Hanslick, uma estética abstracionista, o que vai de encontro à fruição popular. Esta busca nos sons características que expressem seus estados emocionais, e que simultaneamente sejam coadjuvantes na expressão corporal destes estados, tudo isso variando segundo os diferentes contextos sociais. Se a escuta ideal da música erudita é distanciada, corporalmente inerte, imersa no silêncio e contemplação da sala de concerto ou do lar burguês, a música popular é ouvida em uma multiplicidade de situações, indicando diferentes modelos de escuta. Estas situações podem incluir uma festa em que se dança, se come e se conversa, um jogo de futebol em que uma batucada contribui para a empolgação, uma situação em que a introversão se mistura ao desempenho de funções no mundo exterior tal como possibilitadas pelo *walkman* dos anos 80 e, modernamente, pelo *Ipod/MP3*, e muitas outras.

Cada um destes contextos de escuta propicia diferentes sentidos para a mesma música. A mesma bateria de escola de samba produzirá diferentes associações, representações, sentimentos e ações se ouvida durante a competição anual no Sambódromo do Rio de Janeiro, num jogo de futebol, no bar da quadra da escola durante um ensaio, ou, gravada, no rádio do carro em meio ao trânsito, em casa ou numa festa com amigos.

Esta importância da multiplicidade de contextos de escuta para a música popular, bem como a aceitação implícita da multiplicidade de sentidos e emoções que se constroem a partir das diversas experiências corporais e de interações com outros sujeitos permitidas por estes

contextos, contrastam com a visão expressa acima por Hanslick. Em especial quando este busca reduzir o sentido a efeitos da estrutura musical ou a leis fisiológicas.

Como consequência da preocupação primordial com a forma e a estrutura, surge, na musicologia tradicional, uma ênfase na partitura que foi denominada por Philip Tagg de "notaciocentrismo" (*notational centrism*, TAGG, 1979, p.28-32). A tradição da notação musical na sociedade ocidental surgiu em conexão com as funções litúrgicas da música nos primórdios da igreja cristã. Tal como a palavra de Deus, a música dedicada a seu serviço deveria igualmente ser imutável. Para isso foi desenvolvido um sistema de armazenamento que fosse confiável, em oposição às vicissitudes da tradição oral. Mesmo considerando os diferentes graus de observação da partitura de música erudita (mais literal ou menos), dependendo do período histórico, é forçoso concordar que este foi o único meio de armazenamento dessa música por mais de um milênio. Já a música popular não foi concebida nem para ser armazenada, nem para ser comercializada sob esta forma (tanto a representação de música popular por meio de notação gráfica quanto a comercialização de partituras são pouco representativas quando comparadas à representação e comercialização na forma de áudio em diversos suportes).

Com isso surge o problema de que muitos parâmetros expressivos importantes na música popular não podem ser representados adequadamente usando partituras. Como descrever aí múltiplas e dinâmicas regulagens de captação de som (tipos de microfones, tipos de posicionamento deles, tipos de superfícies refletoras ou absorventes, etc.), processamento de som (*reverb*, *flanger*, *phaser*, equalização, etc.), timbres (de sintetizadores, de *samplers*, de guitarras e outros instrumentos eletroacústicos, de amplificadores, etc.)?

Evidentemente, esta centralidade da partitura na cultura erudita evidencia a premissa de que há uma hierarquia entre a obra, tida como essencial e detentora de valor de culto, e a performance, colocada no plano das meras aparências (remetendo à metafísica). Ao contrário, a música popular relativiza o papel fundacional do compositor e da obra ao permitir modificações radicais desta (harmonia, melodia, ritmo, gênero, letra) em cada situação de performance. Relacionada à questão do contexto aludida acima, uma performance popular estará, em grande parte das vezes, fincada em seu momento, seu tempo e espaço, incorporando novos detalhes especificamente musicais e/ou modificando a letra para comentar fatos da atualidade.

Como decorrência do notaciocentrismo, a escuta é monológica. A análise musical, tal como efetuada tradicionalmente na música erudita, se prende à partitura e não à performance, como foi dito. Portanto, exclui de seus interesses a maneira como a obra é efetivamente experimentada pelos diversos ouvintes, em suas diferentes versões e contextos, e favorece a noção de "arte" em oposição à de "prática".

A leitura de uma partitura musical por um musicólogo envolve muitos anos de treinamento, e este tradicionalmente coloca grande ênfase na percepção da harmonia funcional. Logo, é lícito supor que, para a maior parte dos musicólogos formados desta maneira, é extremamente difícil ouvir música sem fazer o baixo assumir um papel central na condução da harmonia, e sem um padrão de expectativa harmônica tonal-funcional. Ambos podem ser fundamentais para muita da música erudita considerada mais importante, mas o mesmo não ocorre necessariamente na música popular, especialmente em músicas como *dance*, *trance*, *house*, *soul*, *funk* ou mesmo o *rock*. A respeito desse último, o musicólogo Alf Björnberg declara: "Em geral, pode-se argumentar que a harmonia é um parâmetro menos importante da expressão musical no *rock* do que, por exemplo, ritmo, melodia e timbre" (BJÖRNBERG, 1985, não paginado). Susan McClary vai ainda mais longe, ao criticar a cadência como representação do poder patriarcal, valorizando, ao contrário, músicas que a evitam e produzem uma estrutura harmônica simples ou mesmo inexistente (MCCLARY, [1991] 2002).

Na discussão dos problemas da análise da música popular, salienta-se a questão da *pertinência*. Por meio do conceito de pertinência, ao invés de reificar "a música" e dela abstrair critérios ideais de análise e valoração, o analista vê-se obrigado a especificar *de que música* está falando, e *sob que ponto de vista*. Afinal, cada música que seja significativa para uma dada comunidade o é segundo os critérios específicos desta comunidade.

Com relação ao ponto de vista, como vimos, a aplicação da musicologia tradicional à música popular tem se concentrado nos interesses de *produção* (ou seja, de compositores, intérpretes, arranjadores, etc.). Diferentemente, no âmbito dos estudos de música popular, a ênfase está na crítica cultural, e então o foco se desloca para o ouvinte. No entanto, esta oposição produtor *versus* ouvinte não é dicotômica mas dialética, visto que os papéis dos ouvintes, executantes e mediadores muitas vezes se superpõem. As tecnologias atuais contribuíram muito para isso, ao possibilitar que o leigo produza suas próprias versões – *remixes* – de músicas lançadas comercialmente, através do uso de diferentes tipos de *software* amigáveis. Estas músicas são amplamente disseminadas pela internet, abolindo a figura do intermediário e as determinações econômicas impostas por este.

Abordando as diferenças entre música erudita e popular, o etnomusicólogo Charles KEIL (1966) produziu uma diferenciação influente que pode ser entendida como relacionada ao que está se denominando aqui pertinência. Discutindo o conceito de "sentido incorporado" (*embodied meaning*), de Leonard MEYER (1956), Keil propôs a noção de "sentimento engendrado" (*engendered feeling*). Segundo Meyer, os ouvintes criam o sentido de um fluxo sonoro relacionando um som a outro, construindo sequências que comunicam uma sensação de tensões e relaxamentos que estariam "incorporados" nessas sequências. Este aspecto "narrativo" está intimamente associado à música erudi-

ta ocidental e à maneira predominante de ouvi-la, sendo adequadamente representado pela notação convencional. Já a ideia de "sentimento engendrado", de Keil, refere-se ao impulso que faz a música tornar-se viva, levando o ouvinte ao movimento, e que não pode ser captado por uma notação. Para Keil, não se trata de processos sintáticos, mas do uso, por parte dos músicos, de microvariações rítmicas em nível subsintático.

Esta distinção em termos de pertinência seria confirmada, mais tarde, como extremamente relevante para a história da constituição dos estudos de música popular. Recolocando a questão em outra formulação influente, Andrew CHESTER (1970, p.75-82) propôs diferenciar a forma de construção da música erudita como *extensional*. Isto é, como desenvolvimento sincrônico e diacrônico através da combinação de partículas musicais básicas rumo a uma complexidade crescente nos dois sentidos. Diferentemente, a construção da música popular seria *intensional* (termo em inglês relativo a intensividade, criado por Chester): ao invés de combinar as unidades básicas rumo a uma complexidade formal/estrutural, essa música atingiria a complexidade em seus próprios termos, através da modulação intensiva das frequências e inflexões rítmicas destas unidades. No entanto, tais distinções não devem ser vistas como mutuamente excludentes, mas de maneira variavelmente complementar, definindo a diferença entre o popular e o erudito por meio de um critério de grau (de predominância de cada processo), e não de natureza. Nesse sentido, a noção de pertinência passou a ser importante para os estudos de música popular, como forma de entender e analisar cada música em sua especificidade, através do levantamento dos aspectos relevantes para os envolvidos na prática musical em questão.

Isto implica em um deslocamento da centralidade da "obra" original e de sua representação gráfica (não mais vistas como "a música"), e do "autor" como instância fundacional. O olhar se dirige à realidade complexa na qual se insere uma música hoje: impossível falar dos sentidos de uma canção popular sem se remeter aos múltiplos discursos que a representam; aos vários tipos de *media* que a veiculam; às tecnologias que os tornam possíveis; entrevistas, *merchandising*, fotografias, promoções; instituições; processos de produção; contextos de recepção; organização social; relações de poder; transformações culturais; e assim por diante. Os sentidos constroem-se intertextualmente (KRISTEVA, 1974, p.340) pelo sujeito confrontado por todas estas instâncias.

Mesmo assim, este sujeito continua atribuindo o seu prazer aos sons musicais, aos efeitos por eles provocados em seu corpo (individual e social). Em consequência, parece recomendável que os sons de cada canção, em sua especificidade, sejam valorizados pela análise, sob pena de se recair em uma generalização abstrata.

Portanto, reconhece-se tanto a natureza radicalmente interdisciplinar/ transdisciplinar dos estudos de música

popular quanto a necessidade de atentar para a descrição/ análise/ interpretação das estruturas musicais (de superfície e profundas) em sua concretude, bem como ao excesso que as transcende. Devido a isso, aqui serão mencionados alguns exemplos que vêm demonstrando a multiplicidade de direções teóricas (com consequências metodológicas) que têm se mostrado capazes de efetivar aproximações plausíveis em relação a este objeto fugidio.

Deve-se notar que algumas destas, como o feminismo, já foram mencionadas, neste caso por meio do trabalho de Susan MCCLARY ([1991] 2002). Entre as importantes contribuições do feminismo para os estudos de música popular figura a preocupação em desvelar as codificações do corpo culturalizado (a construção do gênero sendo parte da cultura). Nisto se inclui a desmistificação da ideia de que a música seria qualitativamente "feminina" (pertencente ao "corpo"). Mesmo que a música e o discurso sejam dependentes de processos corporais para seu estabelecimento (discutiremos isso adiante), este corpo é sempre mediado por discursos social-históricos, inclusive verbais e musicais.

Outra das abordagens que os estudos de música popular têm experimentado é a etnografia. Procura-se aqui articular detalhes específicos da(s) prática(s) musical(is) em questão à performance cultural estudada. Um exemplo pode ser encontrado em NEDER (2007). Aqui, a multiplicidade de gêneros em uma mesma classificação da faixa de recepção (a MPB), fato inédito na história da música popular brasileira, é entendida de maneira mais abrangente do que simplesmente um fenômeno musical. O autor propõe que as modificações culturais específicas do momento histórico dos anos 60, no contexto brasileiro e global, produziram um diálogo entre diversas faixas culturais e sociais. Entre estas faixas figuram as várias minorias representadas no discurso da MPB (nordestinos, favelados, "caipiras", a mulher – discutida no trabalho de Nara Leão e Maria Bethânia, entre outras), a música negra estadunidense (representada, já em 1963, pela música de Jorge Ben), o rock, a poesia culta (Chico Buarque, Caetano Veloso, etc.), música paraguaia, boliviana, e assim por diante. Por meio da análise da relação entre gênero musical e subjetividade, é sugerido que, ao contrário da construção de um sujeito monológico, tal como ocorreria na socialização realizada no âmbito de um gênero, a MPB, com sua porosidade radical entre diversas faixas culturais, seria o indício de (e predisporia para) subjetividades mais propensas ao diálogo com o outro.

Ainda outra dessas abordagens é a representada pelas teorias do discurso. Aqui, tanto os discursos "extramusicais" quanto os discursos especificamente musicais são vistos como interativos. Estas abordagens, ao invés de reduzir o discurso musical ao linguístico, buscam entender a interdependência e a influência recíproca de ambas instâncias. Trabalhos de linguistas e psicanalistas ressaltam a evidência de que voz (com todos os seus parâmetros de altura, duração, intensidade e timbre) e gesto são anteriores à

simbolização, de maneira que nossa relação com a música não pode ser inteiramente explicada por meio da convencionalização de estruturas musicais pelo discurso verbal. Tampouco a música seria "inata" em nós. O que ocorre em um bebê prestes a ser inserido no mundo da significação é uma complexa dialética entre estruturas biológicas e sociais, que segmentam o contínuo dos sons experimentado por ele, associando-o a diferentes sensações oriundas tanto do corpo como da cultura. Isto é explicado, entre outros, pela psicanalista e linguista Julia Kristeva.

Obstruída pelas constrictões das estruturas biológicas e sociais, a carga pulsional sofre estases. A facilitação pulsional se fixa provisoriamente e marca *descontinuidades* naquilo que se pode chamar de os diferentes suportes materiais suscetíveis de semiotização – a voz, os gestos, as cores. As unidades e diferenças fônicas (mais tarde, fonêmicas), cinésicas ou cromáticas, são as marcas de tais estases da pulsão. Conexões ou *funções* estabelecem-se então entre estas marcas discretas, sustentadas pelas pulsões, e se articulam segundo sua semelhança ou oposição, seja por deslocamento ou condensação. Encontramos aqui os princípios da metonímia e da metáfora, indissociáveis da economia pulsional que os sustentam. (KRISTEVA, 1974, p.28)

Ao relacionar dialeticamente corpo (desde sempre culturalizado) e sociedade por meio do simbólico, a psicanálise compreende uma experiência do corpo variável em relação ao lugar, história e cultura, portanto nunca dada de maneira essencial. O sentido musical situa-se na experiência corporal, mas essa experiência é mediada pelo discurso verbal, pois tanto o corpo quanto o mundo físico não podem ser experienciados ou concebidos fora da linguagem. Tanto o próprio funcionamento da linguagem se baseia em processos corporais – metáfora e metonímia originando-se, respectivamente, de condensação e deslocamento das pulsões, como expresso acima – quanto o experimentar gestos musicais como gestos físicos ou emocionais depende das operações discursivas que possam tornar tais gestos musicais significativos.

Assim, questões identitárias, políticas, estéticas, corporais, de etnicidade, nacionalidade, classe e outras estabelecem entre si uma relação complexa, no âmbito dos discursos verbais. Esta relação servirá como um contexto para apreender, classificar e criticar os sons musicais, quaisquer que sejam. Por outro lado, os discursos musicais (gênero, estilo, retórica, técnicas e tecnologias, intertextualidades entre idioletos, etc.) se conectam tanto a processos corporais como culturais, tal como discutido acima. Isso torna possível que WALSER (1993), BRACKETT (1995) e NEDER (2007) proponham que os sentidos musicais não apenas sejam constituídos por discursos extramusicais, mas também sejam constitutivos deles.

Por sua vez, as teorias da mediação têm também representado uma corrente importante dentro dos estudos de música popular. Elas representam o ceticismo dos pesquisadores deste campo com relação à ideia de que os sentidos musicais encontram-se nas obras "em si" (pensamento substancialista proposto de maneira especialmente influente por Hanslick, como vimos, e extremamente disseminado no mundo da música erudita). Contra

esta noção, que remete todo o valor da música à suposta autoridade fundacional do compositor individual (o *gênio*), as teorias da mediação, de caráter sociológico, procuram entender de que maneira as instituições, os canais de disseminação, os meios de comunicação, os formadores de opinião, a aprovação/crítica do público, e, em última análise, a estrutura social mais ampla, contribuem para a construção do que se entende por "a música".

Um primeiro proponente a se destacar com uma teoria da mediação da música foi Theodor Wiesegund Adorno, buscando, com isso, evitar o reducionismo primário à noção de "classe", recorrente nas análises marxistas anteriores. Para Adorno, os efeitos da obra sobre o receptor são apenas um aspecto da *totalidade* social em que ambos estão inseridos.

... [O]s efeitos das obras de arte, das formações espirituais de um modo geral, não são algo absoluto e último, [e que supostamente] seriam suficientemente determinados pela referência ao receptor. Pelo contrário, os efeitos dependem de inúmeros mecanismos de difusão, de controle social e de autoridade, e, por fim, da estrutura da sociedade, dentro da qual podem ser examinados seus contextos de atuação. Dependem também dos estados de consciência e inconsciência – que são socialmente determinados – daqueles sob os quais o efeito se exerce. (ADORNO, 1986, p.108)

Portanto, de acordo com a teoria da mediação de Adorno, não é possível acesso à obra "em si", seja pela audição, seja pela análise: ambas são experiências mediadas por toda a vivência social. Esta teoria poderia servir para esclarecer muito das atitudes (des)valorativas com relação à música popular, bem como proporcionar recursos para entender suas transformações. Mas teve escasso aproveitamento nesta área, porque, para Adorno, quanto melhor a história das formas de uma música e sua inserção em uma grande tradição representarem a *totalidade* social, em todas as suas contradições, tanto mais autônoma será esta música. Este critério postula uma discutível totalidade para a música de tradição austro-germânica (por definição, centralizada na tradição vienense, portanto parcial). Este mesmo critério, ao definir a música popular por seu caráter necessariamente parcial, não autônomo, a excluiu de qualquer consideração por parte do filósofo que pudesse ser útil para o campo.

Entre uma sociologia da música que, em seus aspectos mais radicais, tende a reduzir a música às determinações sociais impostas aos artistas e fruidores, e, de outro lado, a estética, com seus postulados da obra de arte transcendental, não-mediatizada, subjetivante, fundacional, autônoma – escasso valor heurístico poderia ser produzido para a análise da música popular. É nesse contexto, como alternativa e diferencial, que se insere o trabalho do sociólogo Antoine HENNION (2002).

Hennion se propõe a estudar a música sem deixar de identificar no especificamente musical parte do objeto de pesquisa. Ao mesmo tempo, coloca grande esforço na

reflexão sobre a *atividade* do amador (o praticante e/ou ouvinte dedicado, não profissional). Isto é essencial em sua análise, e se diferencia da crítica sociológica proposta por BOURDIEU (1984), descrita por Hennion nos seguintes termos:

[Segundo Bourdieu,] a cultura é uma fachada que disfarça mecanismos sociais de diferenciação, os objetos artísticos sendo "apenas" meios para a naturalização da natureza social dos gostos; os julgamentos estéticos são apenas denegações deste trabalho de naturalização, que só pode ser realizado se desconhecido enquanto tal. (HENNION, 2002, p.81-82)

Ao contrário, Hennion acredita tanto na *produtividade* do amador quanto na da obra, declarando que

precisamos reconhecer o momento da obra em sua dimensão específica e irreversível; isto significa vê-la como uma transformação, um trabalho produtivo, e permitir-se tomar em consideração as (altamente diversificadas) maneiras pelas quais os atores descrevem e experimentam o prazer estético. (HENNION, 2002, p.81-82)

A consequência é a relativização do papel das determinações sociais, designando um papel significativo à agência dos sujeitos envolvidos no processo. Assim, por exemplo, ao invés de entender o *rap* como produto da "falsa consciência" burguesa ou das maquinações da indústria – apesar dos altos lucros que o gênero, *atualmente*, a ela proporciona –, Hennion o discute em função da crítica que este dirige ao *rock*, às suas técnicas sofisticadas e à sua dependência de idolização. Ao contrário do *rock*, o *rap* (ao menos em sua fase inicial) teria encontrado na performance de palco não a grandiosidade dos megaconcertos de *rock*, mas a celebração do imediato e da comunidade local, transformando

rivalidades e lutas em uma disputa improvisada sustentada por um dado fundo musical, executados em um equipamento cuja qualidade não importa contanto que seja alto o bastante, para serem ouvidos no calor do momento por colegas, companheiros, iguais. (HENNION, 2002, p.88)

O levantamento das opções teórico-metodológicas praticadas no âmbito do campo inter e transdisciplinar aberto recentemente pelos estudos de música popular poderia se estender indefinidamente. Os exemplos selecionados e comentados buscam apresentar as abordagens que parecem mais representativas e frutíferas, mas tal seleção é evidentemente parcial e sempre sujeita a discussões e complementações adicionais. No entanto, para os efeitos deste ensaio, é necessário delimitar tal levantamento, e é em consideração a esta delimitação que encerramos a presente exposição.

4. Conclusões

Entende-se, portanto, o estudo da música popular como empreitada complexa, entrecruzamento das palavras, dos sons instrumentais, dos gestos, dos corpos, das vozes, das condições de produção, comercialização e transmissão, das mediações, das interferências produzidas pelos receptores que assim se inscrevem produtivamente no texto, e muitas outras variáveis, tudo se dando dentro do terreno complexo da cultura.

À demarcação rígida de fronteiras nesta área corresponderia fatalmente o empobrecimento de sua compreensão. Para evitar este empobrecimento, foi empreendida uma revisão das diferentes definições de música popular e suas limitações.

Tendo em vista o risco de reificação da ideia de música popular por meio do problema definicional, a condução da pesquisa nesta área precisa se defrontar com as dificuldades teórico-metodológicas enfrentadas por uma tradição herdada da musicologia tradicional. Respondendo a este desafio, foram descritas algumas alternativas que vêm sendo empregadas de maneira profícua no caso específico da música popular. Buscou-se aqui não o fechamento do campo em torno destas alternativas, mas,

ao contrário, ressaltar exatamente a necessidade de se explorarem múltiplas e diferentes abordagens teórico-metodológicas à música popular, cuja inserção na pesquisa acadêmica é recente, como foi salientado.

A problematização das limitações da aplicação de uma estética musical tradicional ao objeto música popular, não obstante, não nos libera da necessidade de lidar com a materialidade da música. Há um momento em que os sons impactam o corpo (físico e cultural) – e o estudo destes sons, em sua irreduzível especificidade, em conexão com este impacto, é possibilitado por uma musicologia que leve em conta a especificidade da música popular, uma musicologia renovada pelas discussões travadas no âmbito dos estudos culturais.

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesegrund. Teses sobre a sociologia da arte. In: COHN, Gabriel (org.), *Theodor W. Adorno*. S. Paulo: Ática, 1986.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, s.d.
- _____. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labour in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. Tese (Ph.D. em Musicologia)–Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, E.U.A., 1992.
- _____. *Brega: music and conflict in urban Brazil*. Dissertação (Mestrado em Musicologia)–Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, E.U.A., 1987.
- _____. Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da nacionalidade. *Brasiliiana* no 4, 2000.
- _____. The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions. In: CHRISTENSEN, Dieter et al. *1999 yearbook for traditional music*. Canada: Brown & Martin, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993.
- BÉHAGUE, Gerard. Latin America. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology, historical and regional studies*. London/New York: Norton, 1993.
- BIRRER, Frans. Definitions and research orientation: Do we need a definition of popular music? *Popular Music Perspectives 2*; papers from the Second International Conference on Popular Music Studies, Italy: Reggio Emilia, September 19-24, 1983.

- BJÖRNBERG, Alf. On aeolian harmony in contemporary popular music. In: *Third International Conference of Iaspm*, Montreal, 1985. Disponível em: <<http://www.tagg.org/others/bjogeol.html>>. Acesso em: 6 dez. 2009. Não paginado.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. London/Cambridge MA, Routledge/Harvard University Press, 1984.
- BRACKETT, David. *Interpreting popular music*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- BRITO, Antonio Carlos de. Tropicalismo: sua estética, sua história. *Revista Vozes*, ano 66, n.º 9, nov. 1972.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 5a. edição, 1993.
- CARVALHO, Martha de Ulhôa. *'Música Popular' in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: A study on middleclass popular music aesthetics in the 1980s*. Tese (PhD em Musicologia)-Cornell University, New York, 1991.
- CHESTER, Andrew. Second thoughts on a rock aesthetic: The Band. *New Left Review* 62, 1970.
- COASE, Ronald H. Payola in Radio and Television Broadcasting. *Journal of Law and Economics*, vol. 22, no. 2, Oct., 1979, pp. 269-328.
- CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto. *Revista Brasileira de História*, v.18, n.º 35, ANPUH/Humanitas, 1998, p.13-52.
- _____. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980). *História em Debate*. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro: 1991, ANPUH/CNPq, p.151-89.
- _____. *Brasil novo: música, nação e modernidade*. Tese de Livre Docência, FFLCH/USP: 1986.
- _____. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- COOK, Nicholas. *Music, imagination and culture*. Oxford: Oxford UP, 1990.
- DAHLHAUS, Carl. *Aesthetics of music*. Tradução de William Austin. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do estado e civilização*. Vol 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- _____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1994a.
- _____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994b.
- _____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- _____. Sobre los seres humanos y sus emociones: un ensayo sociológico procesual. In ELIAS, Norbert. *La civilización de los padres y otros ensayos*. Colombia: Editorial Norma S.A., 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Norma. In: _____. *Dicionário Aurélio Eletrônico: Século XXI*. Versão 3.0. Lexicon Informática, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Editado por James Strachey. London: Hogarth, 1957.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford UP, 1996.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. *Aparte*, n.º 2, 1968.
- GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- HALL, Stuart. Notes on deconstructing "the popular". In: SAMUEL, R. (Ed.). *People's history and socialist theory*. London: Routledge, 1981, p.227-240.
- HANSLICK, Eduard. *On the musically beautiful*. Tradução de Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, 1986.
- HENNION, Antoine. Music and mediation: towards a new sociology of music. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. London: Routledge, 2002.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 60/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JOSEPHS, N. First international conference on popular music research. *Popular Music and Society*, 8(2), 125-128, 1982.
- KANT, Immanuel. *Critique of the power of judgment*. Editado por Paul Guyer. Tradução de Paul Guyer e Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KEIL, Charles. Motion and feeling through music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, p.337-349, 1966.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- MANN, William. What songs the Beatles sang. *The Times*, London, 27 Dec. 1963. Disponível em: <http://tagg.org/others/MannTimes631223.html>. Acesso em: 5 dez. 2009. Não paginado.
- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. *Antropologia e Sociologia* vol. 2. São Paulo: EDUSP, 1974.
- MCCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. 2nd. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002 (1991).
- MCCLARY, Susan; WALSER, Robert. Start making sense! Musicology wrestles with rock. In: Frith, S; Goodwin, A. (Eds.) *On record: rock, pop and the written word*. London: Routledge, 1990.

- MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- MIDDLETON, Richard (Ed.). *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. New York: Oxford, 2000.
- _____. *Studying popular music*. Philadelphia: Milton Keynes, 1997.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *As vozes desassombradas do museu: Pixinguinha, João da Baiana, Donga*. V. 1, Rio de Janeiro: Artenova, 1970.
- NAPOLITANO, Marcos. O conceito de "MPB" nos anos 60. *História, questões e debates*. Curitiba, UFPR, n. 31, p.11-30, 1999.
- _____. A canção engajada nos anos 60. In: DUARTE, P.S.; NAVES, S.C. (Orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Faperj/Relume-Dumará, 2003.
- _____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB – 1959/1969*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas, 1998.
- NEDER, Álvaro. *O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60*. 2007. 487f. Tese (Doutorado em Letras)–Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- REILLY, Suzel Ann. Mas allá del nacionalismo: trayectorias etnomusicológicas en Brasil. *Desacatos*, Distrito Federal, México, otoño, n. 12, p.11-23, 2003.
- SANTAELLA, Maria Lucia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1984.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 3a. edição, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. Fazendo perguntas com o martelo. In: VASCONCELLOS, G. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2a. edição, 2000.
- SHEPHERD, John. A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular musics. *Popular Music* 2, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. Remarques sur la culture et la politique au Brésil – 1964/1969. *Les Temps Modernes* 288, 1970.
- SILVA, Melina Aparecida dos Santos. *O projeto de lei anti-jabá: uma análise crítica*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo)–Centro Universitário de Barra Mansa, Barra Mansa, 2007.
- STROUD, Sean. *The defense of tradition in Brazilian popular music: politics, culture, and the creation of musica popular brasileira*. Hampshire: Ashgate, 2008.
- TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method, and practice. *Popular Music* 2, 1982.
- _____. *Kojak: 50 seconds of television music (Towards the analysis of affect in popular music)*. Tese (Ph.D. em Musicologia)–Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg, 1979.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. *Análise semiótica através das letras*. Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Musicando a semiótica*. Editora Annablume, 1997.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. Edusp, 1996.
- _____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. Editora Escuta, 1994.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *O mistério do samba*. 2a ed. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.
- VIGOTSKI, Lev Semenovich. *Teoria e método em psicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *O desenvolvimento psicológico na infância*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. Manuscrito de 1929. Educação e Sociedade. *Revista Quadrimestral de Ciência da Educação*, Centro de Estudos Educação e Sociedade (CEDES), Campinas, n. 71, p.21-44, 2000.
- WALSER, Robert. *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover, NH: University Press of New England, 1993.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, E.; WISNIK, J.M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, s.d.
- _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Notas

- 1 Para Simon FRITH (1996, p.267), "a musicologia produz música popular para pessoas que desejam compô-la ou executá-la". Ver também COOK (1990).
- 2 Com a noção de "fato social total", Mauss produziu enorme influência sobre a antropologia, sustentando que certos eventos sociais são a síntese da sociedade e de suas instituições, o que tornaria a análise desses eventos especialmente estratégica para uma disciplina que visaria especialmente a totalidade social. Já Geertz, com o conceito de "jogo absorvente", entende que tais jogos são eventos investidos com sentidos especialmente importantes para a cultura dos envolvidos, que vão muito além da mera situação concreta presenciada, e que precisam ser adequadamente interpretados para evidenciarem-se em toda sua magnitude a um observador externo. A respeito desses dois conceitos, ver, respectivamente, MAUSS, 1974 e GEERTZ, 1973).
- 3 É necessário esclarecer as diferenças entre o normativo e o negativo. O normativo é compreendido como aquilo que não é nem mesmo colocado em discussão, sendo imposto como verdade genérica antes do exame dos casos específicos. Se o normativo "tem qualidade ou força de norma", segundo o Dicionário Aurélio, norma é por ele definida como: "6. *Filos.* Tipo concreto ou fórmula abstrata do que deve ser, em tudo o que admite um juízo de valor" (FERREIRA, 1999). Ao contrário, no caso das definições negativas, que propõem o que a música popular "não é", pode-se discutir se uma determinada música popular não é "música folclórica" (dentro desta, se não é "folclórica urbana" ou "folclórica rural", como vimos em Mário de Andrade) ou não é "música erudita", "música religiosa", "música de propaganda", "música burguesa" ou "música proletária" além de outras possibilidades. Evidencia-se assim que o normativo não se confunde com o negativo e vice-versa.
- 4 Importantes correntes de pensamento compreendem a emoção como construto oriundo da dialética entre corpo, ou instância biológica, e sociedade, ou instância cultural (lembrando-se que, no humano, o biológico é culturalizado). Entre seus proponentes, destacam-se, na sociologia, Norbert ELIAS (1993, 1994a, 1994b, 1995 e 1998); na psicologia, Lev Semenovich VIGOTSKI (1996, 1998 e 2000); e, na psicanálise, Sigmund FREUD (1957). Conferir, a este respeito, os conceitos freudianos de *pulsão*, energias originadas no corpo, e de *superego*, instância constituída a partir da interiorização das interdições sociais.

Álvaro Simões Corrêa Neder é musicólogo e professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, onde é coordenador da Pós-Graduação em Produção Cultural. Possui Doutorado Multidisciplinar em Letras (Literatura Brasileira, Linguagem e Teoria da Literatura) pela PUC-Rio (2007) e finalizará em 2010 seu segundo doutorado, na UNIRIO, em Música. Foi Teacher Assistant na Universidade Brown durante parte de seu estágio de doutoramento de 18 meses nesta universidade, ministrando o curso *Introduction to Ethnomusicology*. Publicou o livro *Creativity in Education: Can Schools Learn with the Jazz Experience?* (WCP, EUA, 2002). Sua tese de doutorado sobre a MPB dos anos 60 foi selecionada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio para representar o programa no Grande Prêmio Nacional Capes de Teses de Doutorado 2008. Como crítico musical, publicou textos para vários livros de referência lançados nos EUA e acima de 2.300 artigos na imprensa norte-americana. Desde 1980 atua como professor de música, músico e produtor musical, tendo sido membro da *Old Time String Band*, coordenada pelo etnomusicólogo Jeff Titon.