

# **EMERGÊNCIA DO SENTIDO NA CANÇÃO MIDIÁTICA: uma proposta metodológica**

**FILHO, Jorge Cardoso**

Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG; Mestre pela UFBA; Bolsista Capes.  
jcunha@fafich.ufmg.br

## **RESUMO**

O objetivo do artigo consiste em apresentar uma metodologia de análise da canção midiática a partir da articulação teórico-metodológica entre estudos culturais e semiótica. Nossa hipótese é que as ferramentas interpretativas oriundas do campo semiótico possibilitam uma compreensão da materialidade musical e que as apropriações conceituais dos estudos culturais evidenciam situações de emergência do sentido em que o corpo e o contexto são elementos determinantes do processo. A circunscrição do objeto e do procedimento de análise é efetuada a partir dos conceitos de canção e gênero musical.

**Palavras-chave:** Canção midiática. Metodologia. Sentido.

## 1 GÊNERO E FORMATO MUSICAIS: BASES DO PROCEDIMENTO ANALÍTICO

A necessidade de se identificar os elos existentes entre o aparato midiático (que, na cultura contemporânea, constrange e contribui para a produção da canção) e os elementos plásticos e estruturais da música (como os refrões, timbres, ritmo) é o cerne que norteia a proposta metodológica dessa reflexão. Na medida em que a experiência musical é permeada, cada vez com maior intensidade, por camadas de mediações que se estabelecem no diálogo conflituoso com a indústria fonográfica, percebe-se com maior clareza a importância de estudar as canções como objetos expressivos marcados pela relação com a mídia.

Ao formato expressivo que se caracteriza por possuir letra, canto, melodia, harmonia e ritmo, numa estrutura que está organizada em estrofes, pontes, refrões, solos, com tempo mais ou menos fixo e matricialmente vinculado ao emprego de tecnologias de comunicação para sua produção, gravação e consumo, chamamos canção midiática. É a partir da exploração das características desse formato expressivo que desenvolvemos as conseqüências metodológicas para construção do modelo analítico em questão.

Importante ressaltar que a canção midiática se constituiu como o formato predominante da música popular massiva<sup>1</sup> do século XX e que suas estruturas dinâmicas internas tendem a mudar mais lentamente que os seus modos de apropriação. A proposta aqui desenvolvida não poderia negligenciar, portanto, o diálogo com um dos pesquisadores mais influentes do formato canção no Brasil que é Luiz Tatit.

O autor dedicou grande parte de suas obras (1997, 1999, 2001) a esse cerne expressivo da canção, realizando análises imanentes a partir da perspectiva semiótica de Algirdas Julien Greimas chegando a afirmar que:

Compreendendo um componente lingüístico e um componente melódico - além da instrumentação de base - de algum modo compatibilizados para expressar uma significação homogênea, a canção popular ilustra com desenvoltura os mecanismos básicos da

concentração e extensão, além de fornecer importantes aquisições para se estabelecer um percurso gerativo no plano da expressão (TATIT, 1997, pp. 22).

A partir dessa formulação inicial, o autor estabelece uma série de inter-relações entre o modelo semiótico greimasiano e suas aplicações na canção popular que permitem visualizar uma certa gramaticalidade específica do formato, evidência que o leva a considerar “(...) daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos na maneira de dizer” (TATIT, 1997, pp. 87). No momento em que o autor parece saturar uma dimensão específica do processo de produção de sentido na música é que um novo conjunto de problemas se apresenta para investigação. Esses problemas já se insinuam na segunda parte de *Musicando a Semiótica* (1997), justamente quando o autor parte para a análise das canções, mas só se constitui de fato numa obra mais recente, *O Século da Canção* (2004), quando Tatit demonstra preocupação com as dimensões de circulação e apropriação da canção a partir do surgimento do samba, primeiro gênero da canção popular brasileira, e sua relação com o aparecimento do gramofone e das tecnologias de produção, armazenamento e consumo.

Tatit, que até então vinha conduzindo seus esforços investigativos a partir de uma análise extremamente imanente, parece compreender, sobretudo em *O Século da Canção*, que os processos de emergência de sentido da música na sociedade contemporânea não podem ser entendidos sem uma reflexão sobre os meios de comunicação de massa, ou melhor, sobre o prisma da cultura midiática. Seguem-se, reflexões nesse mesmo âmbito produzidas por Janotti Júnior (2005a e 2005b), Heloísa Valente (2003) e Marcos Napolitano (2002).

Dotada de um cerne expressivo imprescindível, o formato canção ganha também uma dimensão social, de modo tal que não podemos deixar de caracterizá-la a partir da perspectiva sócio-semiótica de Eliseo Veron. Na visão do autor, uma espécie de *teoria dos discursos sociais* deve ser desenvolvida, uma teoria que não oponha de maneira radical as análises imanentes às análises contextuais, mas que compreenda que:

Toda produção de sentido é necessariamente social: não se pode descrever nem explicar satisfatoriamente um processo significativo, sem explicar suas condições sociais produtivas. Todo fenômeno social é, em uma de suas partes constitutivas, um processo de produção de sentido, qualquer que seja o nível de análise (mais ou menos micro ou macroscópico) (VERON, 1996, pp. 125).

Veron não está preocupado especificamente com as estruturas de emergência de sentido da canção, mas com o trabalho de investigação de matérias significantes de

maneira geral. Por isso, o autor constrói um modelo de investigação semiótica que mobiliza os aspectos sociais e materiais das produções de sentido de maneira ampla, sem reduzir esses fenômenos, antecipadamente, ao modelo lingüístico (dupla articulação). Emprega um modelo ternário de semiose (operações - discursos - representações) e recupera as reflexões sobre a materialidade do sentido e papel do corpo na semiótica, na medida em que essa materialidade se constitui como ponto de partida para o estudo empírico dos objetos.

A exploração do conceito de canção permite um exame segundo o percurso teórico proposto por Veron, a partir da articulação entre dois aspectos: suas gramáticas de produção e reconhecimento (modelo de regras que caracteriza a produção e a leitura de uma classe de materiais significantes, delimitando seu campo de efeitos de sentido possível. Essas gramáticas estão operando durante a confecção das manifestações expressivas, entretanto, nem todas as possibilidades e regras são exploradas pela instância produtiva, o que leva ao agenciamento de umas e negligência de outras) e suas condições de produção e reconhecimento (aspectos materiais e práticos que restringem tanto a geração quanto a recepção da manifestação expressiva. Essas condições demonstram como as manifestações expressivas são acionadas de maneira determinada e produzem seus efeitos também sobre condições determinadas). Essa bifurcação a qual o conceito de canção nos conduz demanda a exploração de domínios distintos, todavia relacionados, para a compreensão da emergência de sentido na experiência musical.

Identificamos, desse modo, que a canção se estrutura de uma maneira específica (estrofe> ponte> refrão> estrofe> refrão> solo> refrão), com um tempo de duração variável entre três (3) e cinco (5) minutos, possui um eixo LETRA X MELODIA estabilizado e apelo fundamental à voz de quem canta. Esses são alguns elementos que caracterizam a gramaticalidade da canção. De maneira similar, a canção é dotada de uma historicidade (fim do século XIX, início do XX), dependente de uma cultura de mercado que pretende possuir a música<sup>2</sup> e adaptada à urbe. Nesse sentido, ela de alguma maneira reflete demandas e anseios sociais que se explicitam, entre outros fenômenos, nos gêneros musicais.

O segundo conceito do qual extraímos os procedimentos metodológicos é o de gênero musical, a partir das propostas de Simon Frith (1996) e Janotti Júnior (2005a), a fim de possibilitar a flexibilidade necessária às análises realizadas sobre as canções. Justamente por esse motivo, preferimos desenvolvê-lo após as considerações sobre as gramáticas de produção e reconhecimento e condições de produção e reconhecimento da canção, pois a dinâmica de modificação dos gêneros possui maior velocidade que do

formato a ele associado.

Embora Frith construa como tese de sua obra a existência de regras objetivas, que não podem ser ignoradas durante o estudo da música, proveniente da associação entre canções e seus respectivos gêneros musicais, ele não crê que tais regras sejam as últimas instâncias determinantes do sentido das canções. Sua perspectiva é muito mais sutil, e até mesmo por isso, mais pertinente para a análise do fenômeno. Trata-se de reconhecer que cada gênero implica uma “ideologia de audição”, um modo de apreciação que ajuda a compreender determinadas escolhas de confecção, rupturas, tensões ou fracassos no mercado musical.

Gêneros musicais são construídos - e devem ser entendidos - como processos culturais/comerciais; eles não são resultado da identificação das análises acadêmicas ou histórias formais musicológicas. Para as pessoas que vivem o gênero, há perguntas contínuas a serem respondidas sobre novas ações: isto se enquadra na minha lista? Nas minhas críticas? E na minha coleção? (FRITH, 1996, pp. 88-89).

O processo de classificação do gênero implica pressões nos aspectos de produção, distribuição e a apropriação, de modo que não pode ser compreendido como consequência das ações de uma única dessas dimensões e se apresenta como evidência para a compreensão do gênero como um processo dinâmico.

Isso significa que se o autor assume, implicitamente, a possibilidade de rastreamento das marcas das condições de produção e reconhecimento e gramáticas de produção e reconhecimento dos gêneros musicais nos objetos a eles associados. Mais uma vez, estamos diante de uma operação na qual podemos distinguir duas dimensões das categorizações genéricas que se relacionam: um aspecto de circulação (direcionamento e apropriações culturais) e um aspecto técnico-formal (valores e elementos que o gênero privilegia).

Identificamos, desse modo, que os objetos associados a um gênero musical circulam em espaços delimitados, de modos específicos e por motivos determinados. Como se pode confirmar a partir da afirmação de Janotti Júnior, ao analisar a cena de Rock da cidade de Porto Alegre:

O fato das lojas especializadas serem localizadas em verdadeiros labirintos nas pequenas salas dos andares escondidos revela os aspectos tribais restritos aos conhecedores: ao contrário dos grandes shoppings, as passagens das galerias não são transparentes, só aos iniciados é permitido frequentar esses espaços (...) percorrer esse circuito é criar uma narrativa que é elemento integrante do processo midiático do Rock (JANOTTI JÚNIOR, 2000, pp. 257).

De maneira semelhante, gêneros musicais valorizam a produção de sentidos distintos, elementos musicais característicos e habilidades técnicas específicas.

Estas são as regras de uma forma musical (para ser considerada *punk* ou *country*, uma peça musical deve ter certas características auráticas) que incluem convenções na forma de tocar - que habilidade os músicos devem ter; quais instrumentos são usados; como são usados; se forem acústicos ou amplificados; regras rítmicas, regras melódicas; qualidade de som do estúdio; a relação da voz com os instrumentos (se houver uma voz); a relação da letra com a música; entre outras (FRITH, 1996, pp. 91).

É a partir da articulação entre esses elementos que grande parte dos julgamentos sobre canções que se vinculam ou não a um gênero estão fundamentados e, conseqüentemente, sobre o modo como elas frustram, ampliam ou ratificam o horizonte de expectativas<sup>3</sup> dos ouvintes. Nesse sentido, destacamos no aspecto da circulação a amplitude que o gênero possui nos meios de comunicação (cinema, TV, rádios) ou a estratégia de demarcação de público empregada. Já no aspecto técnico-formal, enfatizamos as qualidades técnicas que uma expressão daquele gênero deve possuir (distorção, virtuosismo, altura) e as repetições performáticas dos interpretes (qual o personagem do (a) artista ou banda)?

Não por acaso os atos performáticos da música popular massiva estão diretamente conectados ao universo dos gêneros. Ser um astro do cenário *heavy metal* ou da música axé pressupõe relações com a audiência que seguem as especificidades midiáticas e textuais dessas expressões musicais. Do mesmo modo que uma canção é ao mesmo tempo a música e sua respectiva performance, a audiência não consome somente as sonoridades, mas também a performance virtual inscrita nos gêneros midiáticos (JANOTTI JÚNIOR, 2005a, pp 10).

O que significa dizer que em gêneros distintos cada elemento terá importância diferenciada. Se a distorção - muitas vezes considerada como um ruído - é fundamental para o Rock, por exemplo, ela é totalmente dispensável no Samba; e se a circulação em programas de TV é importante para a MPB urbana, para o Rap ela seria considerada um elemento de desvalorização - vide o caso de artistas como *Marcelo D2* ou *Gabriel, O Pensador*, que embora se apropriem da sonoridade Rap, não são reconhecidos como artistas da comunidade Hip-Hop.

Finalmente, a própria dinâmica dos gêneros musicais demanda uma observação atenta sobre as possibilidades de exploração estilísticas inauguradas por certas músicas. Muitas vezes, algumas canções rompem os limites do gênero e criam novas rotulações, podendo ser incorporadas em outros gêneros ou, dialogando com as regras anteriores, criando sub-gêneros com projetos de circulação e regras técnico-formais

mais específicas - como é o caso de um gênero complexo como o Heavy Metal ou a música eletrônica (ambos possuem diversos sub-gêneros que, de alguma forma, permitem o reconhecimento com seu antecessor). Essas músicas, embora evidenciem os limites instaurados por uma investigação que tenha como premissa a organização dos elementos pré-determinados pelos gêneros, por outro lado, servem como indícios das regras às quais estão submetidas grande parte da produção musical contemporânea.

Os dois conceitos empregados conduzem a investigação para a exploração das condições produtivas e de reconhecimento da matéria significativa, bem como dos vestígios das gramáticas de produção e reconhecimento que os normatizam. Logo, identificamos duas operações a serem executadas durante o percurso analítico: a) identificação das condições de produção e reconhecimento daquele material significativo<sup>4</sup>, b) identificação dos vestígios das gramáticas de produção e reconhecimento que operam naquele material significativo. Evidentemente, essas duas operações estão relacionadas e influenciam-se mutuamente, para fins analíticos, entretanto, consideramos apropriado fazer essa distinção de caráter esquemática.

Ao identificar os vestígios de suas condições de produção e reconhecimento, bem como de suas gramáticas de produção e reconhecimento, o pesquisador obtém dados empíricos sobre o modo como os processos de produção de sentido se configura na música popular massiva. E pode demonstrar, por exemplo, como algumas canções associadas a certos gêneros musicais estão mais amplamente consolidadas devido ao seu maior apelo à forma, enquanto outras aos seus aspectos de circulação.

## 2 AGENCIAMENTO E CONFIGURAÇÃO

Os conceitos que balizam a investigação sobre o processo de emergência de sentido da canção midiática conduzem o pesquisador para a exploração de dois pares de elementos: condições de produção e reconhecimento e gramáticas de produção e reconhecimento, tanto do gênero quanto da canção. Identificar as condições e regras imprescindíveis de cada gênero na sua relação com a canção torna-se, então, etapa fundamental para a análise.

Para identificar os vestígios das gramáticas de produção e reconhecimento que operam no formato canção, propomos que o analista se debruce sobre os aspectos expressivos evidenciados no canto - que revelam as estratégias de estabilização do eixo LETRA X MELODIA empregadas pelo intérprete<sup>5</sup> - bem como os desenvolvimentos melódicos - estruturas de repetição (refrão e *backing vocals*, por exemplo) que concedem um padrão de memorização aos ouvintes. Afinal, “a canção popular é produzida na interseção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais

para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral” (TATIT, 2004). Geralmente, as canções são confeccionadas privilegiando uma daquelas estratégias de estabilização ou desenvolvimento melódico, mas nada impede que haja uma alternância desses elementos em trechos distintos da mesma.

Ao analisar como duas canções do gênero Rap (*Traficando Informação*, do consagrado rapper brasileiro MV Bill, e *Vai Vendo*, do Marcelo D2) empregam dicções diferenciadas associadas à própria gramaticalidade da forma, Janotti Júnior (2005c) demonstra como é possível configurar sentidos distintos no interior de um mesmo gênero musical, desde que os elementos plásticos privilegiados variem.

A partir dessa operação, podemos retirar conclusões mais amplas sobre as gramáticas de produção e reconhecimento agenciadas nas diferentes canções: a) articulação entre LETRA X MELODIA vai ser promovida mediante o emprego de estratégias reconhecidas pelas dinâmicas expressivas da música. Isso implica que uma atenção fundamental deve ser dada à voz que canta aquela canção, pois a hierarquização nos usos de cada uma das dicções recai sobre o sentido final da manifestação expressiva, b) as estruturas de repetição melódicas, embora expressivamente diferentes, geralmente promovem uma desaceleração da canção, o que implica que suas funções são extremamente semelhantes (por isso chamamos de “estruturas de repetição”).

A identificação das condições de produção e reconhecimento de uma canção depende de uma competência do analista em compreender a genealogia da forma e as dinâmicas específicas com que ela negocia. Nesse sentido, é necessário que ele se debruce sobre o suporte no qual a canção foi distribuída (*Long-Play*, *Compact Disc*, *Web*) bem como ao formato característico no que ela foi produzida para se adequar aquele suporte (álbum temático<sup>6</sup>? Ao vivo? Acústico?). O próprio Frith (1996) indica que a gravação é somente mais um aspecto da longa tradição da qual a música faz parte, mas que essa organização sócio-tecnológica específica nos mostra detalhes para serem ouvidos, nos pede concentração para identificar certos aspectos da música e retira ruídos do som. De modo que a experiência da remasterização e da regravação implicam novos valores sonoros, uma recodificação.

Uma mesma canção submetida a adequações de suporte distintas, configura sentidos diferenciados, por exemplo. O chiado característico da reprodução de um *Long-Play* se constitui como uma condição especial para produção de sonoridades denominadas “sujas” em canções associadas ao Punk, por exemplo, de modo tal que a gravação e distribuição a partir dos CDs conferiu outros valores às canções (Stratton,



2005). Do mesmo modo, avaliar o significativo sucesso do Heavy Metal durante a década de 80, significa atentar para a popularização do álbum como principal formato de consumo.

Assim, ao identificar condições de produção e reconhecimento das canções, podemos fazer considerações mais amplas acerca do processo de emergência do sentido: a) a alteração dos contornos midiáticos influencia na configuração final de sentido da canção, o que indica que o analista de música popular massiva deve empreender esforço analítico sobre esse aspecto do estudo; b) ao variar os formatos de distribuição, os sentidos produzidos pelas canções também variam em parte, de modo que a investigação sobre o sentido toma como referência o formato no qual sua distribuição foi inserida.

Partiremos agora para a descrição da operação realizada sobre o conceito de gênero. Nossa meta consiste em apresentar de que modo o analista pode identificar as marcas das gramáticas de produção e reconhecimento associadas a ele. A observação dos elementos da linguagem musical (harmonia, melodia, timbre, modos) privilegiados pelo gênero se constitui como ponto de partida. Gêneros musicais se consolidam mediante o emprego de uma base melódica característica (ou ausência dela), da exacerbação do timbre de um instrumento específico (como o caso da guitarra para o Rock e afins), ou de uma batida bem determinada (como a 2/4 do samba) etc, que são imprescindíveis para o reconhecimento do gênero. Como afirma Tatit:

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

Cada uma dessas ordenações rítmicas é composta por elementos musicais estratégicos e que servem para a configuração de sentidos específicos. Por exemplo, a melodia, que é um elemento essencial na confecção das canções românticas, é quase sempre colocada em segundo plano quando se trata da confecção de um Rap. Por isso, consideramos que um dos principais aspectos a serem observados pelo analista é o ritmo<sup>7</sup>. Para Frith (1996), o ritmo é a maneira mais fácil de convocar os ouvintes para a música, porque ele possibilita uma resposta ativa, tanto física quanto mental, para a experiência musical. É preciso deixar claro, entretanto, que ritmo não é sinônimo de batida. Por ritmo, compreendemos o modo particular como um gênero articula os

elementos da linguagem musical por ele privilegiado - sendo a batida apenas um desses elementos.

Outro elemento musical sobre o qual o analista deve depositar sua atenção é a função que a voz exerce naquele gênero. Isso porque a voz revela atributos de uma personalidade que executa a canção midiática e tanto a acentuação quanto o sotaque revelam características do vocalista que serão fundamentais para o processo de emergência do sentido. É muito comum, por exemplo, que palavras sejam escolhidas para compor determinada letra pelo seu som e não pelo significado que possui. Além disso, a voz revela uma “identidade sonora” que permite distinguir entre vozes masculinas e femininas, expressões de desejo e de fúria, sussurros, lamentos etc. A própria língua utilizada pelo gênero musical é um elemento das convenções sonoras que favorece o respeito a uma métrica específica, de modo tal que cantar Heavy Metal em alemão (*Ramstein*) ou português (algumas músicas da banda *Sepultura*) significa dialogar conflituosamente com as regras de acentuação e métrica do gênero musical.

Por fim, os sentidos peculiares que cada gênero pretende configurar se constituem como elementos determinantes das gramáticas que os normatizam. Afirmamos isso com base na proposição de Frith (1996), na qual gêneros musicais podem ser identificados de acordo com os efeitos ideológicos da música e dos modos como são vendidos como arte, identidade ou emoção. Não é por acaso que grande parte dos estudos realizados sobre música popular massiva enfocavam os efeitos produzidos nos ouvintes a partir de uma comparação entre proposta estética do gênero e atitudes dos consumidores.

Para o método de análise que desenvolvemos as propostas dos gêneros, o modo como eles se apresentam insinuando experiências de sentido determinadas se constituem como importante aspecto a ser analisado. Afirmamos isso pelos seguintes motivos: a) essa promessa inicial do gênero constrói o horizonte de expectativas dos ouvintes, b) os objetos associados ao gênero, em seu aspecto midiático, dialogam com essa proposta estética.

O Jazz tradicional, por exemplo, se constitui fundamentalmente a partir do sentido de constante improvisação construído pela banda, de tal maneira que os ouvintes não esperam uma estrutura rígida que regule a ordem, acordes ou solos executados, Berger (1999). O apelo sensorial característico do samba, de modo a oferecer uma experiência de calcada no corpo e no movimento (produção de presença) demonstra uma proposta estética distinta, que privilegia outra disposição do ouvinte para a interação com o objeto expressivo que ali se configura. Daí surge a possibilidade de supor o gosto de um indivíduo a partir do tipo de música que ele prefere ouvir e,

conseqüentemente, dos tipos de emoção que prefere experimentar ao ouvir músicas daquele gênero.

O caminho feito pelo analista, portanto, será o de identificar como aquelas características técnico-formais estão sendo empregadas na dinâmica do gênero, de uma maneira ampla, e naquela canção midiática singular. Bem como identificar como os elementos plásticos e midiáticos se articulam para expressar a proposta estética do gênero (os sentidos privilegiados por cada um) de maneira ampla, e especificamente naquela canção midiática. Esses dados revelam os elementos das gramáticas de produção e reconhecimento daquele gênero musical dentro do qual a música foi confeccionada.

Para ter acesso às condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais, o primeiro passo consiste em observar a distância que separa o pólo da produção do pólo do reconhecimento a fim de ter acesso à dimensão de circulação no qual o gênero musical se desenvolve. Essa é uma atitude fundamental, pois a identificação dessas marcas na superfície dos produtos associados a um gênero musical permitirá que o analista faça inferências sobre as condições nas quais os produtos são confeccionados e apreendidos. Essa operação, portanto, é motivada pelo produto, porém remete o analista para uma rede semiótica de relações que o circunscrevem.

Assim, o analista deve traçar uma sucinta genealogia do gênero associado àquela canção a fim de descrever o nível de distância que separa suas condições de produção de suas condições de reconhecimento:

“As condições de produção de um conjunto significativo não são nunca as mesmas que as de reconhecimento. À distância entre produção e reconhecimento é extremamente variável, segundo o nível de funcionamento da semiose em que cada uma se coloca, assim como segundo o tipo de conjunto significativo estudado” (VERON, 1996, pp. 129).

E, a partir dessa descrição, identificar se sua circulação é *mainstream* ou *underground*. Esses dois termos, de origem inglesa, implicam modos diferenciados de confeccionar música. O denominado *mainstream* (que pode ser traduzido como “fluxo principal”) abriga escolhas de produção reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de músicas consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada a outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de videoclipes), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a Internet (recursos de imagem, *plug ins* e *wallpapers*). Conseqüentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira ampla aos ouvintes. As condições de produção e reconhecimento desses produtos são bem diferenciadas, fator

que explica o processo de circulação em dimensão ampla e não segmentada.

O *underground*<sup>8</sup>, por outro lado, segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado.

Ao identificar a estratégia de circulação adotada pelo gênero musical, o analista é capaz de descrever de maneira mais detalhada, também, a ideologia de audição privilegiada por aquele gênero, indícios do tipo de interação com o ouvinte e momentos da negociação entre as demandas do campo musical e pressões da indústria fonográfica. Esses elementos que caracterizam as condições de produção e reconhecimento de um gênero musical vão surgindo na medida em que o analista identifica a parte da tradição cultural no qual aquela manifestação expressiva se insere.

As operações de identificação das condições de produção e reconhecimento e das gramáticas de produção e reconhecimento derivadas do emprego dos conceitos de canção e gênero musical, portanto, revelam dados acerca dos sentidos que emergem no encontro do ouvinte com a canção midiática. Chamamos de *elementos do agenciamento* qualquer organização formal da canção midiática que tenha sido empregada de modo a favorecer esse processo de emergência do sentido. Esses *elementos do agenciamento* estão relacionados às gramáticas de produção e reconhecimento dos produtos, caracterizando-se como seus limites formais. Vale recordar, entretanto, a afirmação de Veron (1996) segundo a qual não é possível analisar um discurso “em geral” nem “em si mesmo”, mas sempre em relação a um determinado ponto de vista ou um determinado nível de pertinência. Esse nível de pertinência pode ser estabelecido pelo analista a partir dos *elementos de configuração* - qualquer organização contextual atrelada àquela canção midiática que contribua para a circunscrição de um campo de sentido possível - encontrados na superfície do produto. A relação estabelecida pelos elementos de configuração é com as condições de produção e reconhecimento.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Munido de uma impressão geral acerca da canção midiática, o pesquisador da música popular massiva realiza uma série de operações analíticas a fim de identificar os elementos que compõem o quadro daquela experiência musical. Esses elementos surgem como resultado de uma investigação sobre elementos de agenciamento e configuração empregadas na canção midiática e revelam os mecanismos sobre os quais ela se apóia.

O método que propomos se fundamenta numa articulação necessária entre processos de emergência do sentido e organização social, de modo que uma instância influencia a outra e vice-versa. O estágio no qual se apresentam os mecanismos de funcionamento da canção midiática se constitui como uma etapa na qual o pesquisador pode fazer interpretações sobre as conseqüências daquelas estratégias nas condições de produção e reconhecimento daquele gênero musical, por exemplo. Os dados sobre os mecanismos de funcionamento da canção midiática coletados pelo analista servem para legitimar uma posição interpretativa. Essa etapa de investigação tem como objetivo produzir um tipo de conhecimento sobre o objeto que não seja apenas de caráter descritivo, mas com repercussões sobre o fenômeno, sobre suas dinâmicas produtivas e de apropriação.

A canção midiática, sendo um objeto expressivo que circula num determinado suporte (CD, LP ou K7), formatado segundo os princípios de um álbum e que está sujeita a regras e pressões da mídia, se apresenta como um produto de mediações complexas. Chegamos, com isso, ao ponto onde é possível investigar as pressões a que a cultura midiática exerce sobre o campo musical a partir do exame de uma de suas manifestações expressivas. É examinando como os elementos característicos da música foram agenciados, bem como de quais estratégias midiáticas o produto se valeu que podemos compreender algo mais sobre o processo de emergência de sentido na relação entre canção midiática e ouvinte.

#### ABSTRACT

The article's main goal is to present a methodology of analysis for media songs through the articulation of cultural studies and semiotics. Its hypothesis is that the interpretative tools from the semiotics field enable to comprehend the music materiality and that the appropriations from the cultural studies make clear situations of "emergency of meaning" in which the body and context are crucial in the process. The object and frame analysis are produced through the concepts of songs and musical genres.

**Keywords:** Media songs. Methodology. Meaning.

### RESUMEN

El artículo presenta una metodología de análise para las canciones mediáticas a partir de la articulación teórica de los estudios culturales y semiótica. Su hipótesis es que las herramientas interpretativas del campo de la semiótica permiten comprender la materialidad de la música y que las apropiaciones de los estudios culturales hacen situaciones claras de la “emergencia del sentido” en cuál son cruciales el cuerpo y el contexto en el proceso. El análisis del objeto y del marco se produce con los conceptos de canciones y de géneros musicales.

**Palabras claves:** Canción mediática. Metodología. Sentido.

### REFERÊNCIAS

BERGER, Harris M.. **Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience**. Hannover: University Press of New England, 1999.

CARDOSO FILHO, Jorge & JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura mediática. In: **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006, pp 11- 23.

DOURADO, Henrique. **Dicionário de termos e expressões musicais**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. The popular music industry. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J.. Edinburg: Cambridge University Press, 2001.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: **XIV COMPÓS**. Rio de Janeiro: UFF. Anais da COMPÓS. 2005a.

\_\_\_\_\_. Por uma abordagem mediática da canção popular massiva. **E-compós**. Agosto, 2005b. Acesso em 22 de agosto de 2005

\_\_\_\_\_. Dos gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 2005c.

\_\_\_\_\_. **Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

\_\_\_\_\_. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

KAHN-HARRIS, K.. The Failure of Youth Culture: Music, Politics and Reflexivity in the Black Metal Scene. **European Journal of Cultural Studies**. Volume 07, n. 01, pp. 95 - 111, 2004.

\_\_\_\_\_. Roots?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Global Extreme Metal Scene. **Popular Music**. Volume 19, n. 01, pp. 13 - 30, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte:

Autêntica, 2002.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SOLOMON, Thomas. “Living underground is tough’”: authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey. *Popular Music*. Volume 04, n. 01, pp. 01 - 20, 2005.

STRATTON, Jon. Jews, punk and the Holocaust: from the Velvet Underground to the Ramones - the Jewish-American story. *Popular music*. Volume 24, n. 01, pp. 79 - 105, 2005.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. *Semiótica da Canção*. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

\_\_\_\_\_. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TOSTA DIAS, Márcia. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

VALENTE, Heloísa Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VERON, Eliseo. *La Semiosis Social: fragmentos de uma teoria da la discursividad*. Barcelona: Gedisa 1996.

WALSER, Robert. *Running with the devil: power, gender and madness in Heavy Metal music*. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.

---

<sup>1</sup> Ver Cardoso Filho & Janotti Júnior. *A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*, 2006.

<sup>2</sup> Ver o instigante artigo de Simon Frith (2001), *The popular music industry*, no qual o autor mostra como a música popular massiva que conhecemos hoje é consequência de uma transformação de sensibilidade introduzida pelas tecnologias de comunicação e, principalmente, pela indústria fonográfica.

<sup>3</sup> Robert Walser (1993), articula o conceito de horizontes de expectativas às análises de fenômenos musicais, demonstrando como gênero e canção se relacionam para a construção dessas expectativas.

<sup>4</sup> O analista “trabalha sobre estados que são pequenos pedaços do tecido da semiose. A possibilidade de toda a análise de sentido repousa na hipótese de que o sistema produtivo deixa marcas nos produtos e que o primeiro pode ser (fragmentariamente) reconstruído a partir da manipulação dos segundos. Dito de outro modo: analisando produtos, apontamos processos” (VERON, 1996, pp. 124).

<sup>5</sup> Tatit (1997) denomina essas estratégias de *dicção* e distingue, ao menos, três operações recorrentes nos intérpretes da MPB urbana: a figurativização, a tematização e a passionalização.

---

<sup>6</sup> Segundo Shuker (1999), estes álbuns são unificados por um tema instrumental, compositivo, narrativo ou lírico. Considera-se o álbum *Tommy* (1969), da banda inglesa *The Who*, pioneiro na exploração desse formato.

<sup>7</sup> Subdivisão do tempo em partes perceptíveis e mensuráveis, ou seja a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons (Dourado, 2004, pp. 282).

<sup>8</sup> Essa metáfora espacial serve, no geral, para se referir a uma competência *subcultural* empregada para negociar prestígio e reconhecimento entre determinados grupos sociais. O *underground* não é exclusivamente do campo musical, havendo inclusive movimentos cinematográficos e literários *underground*. Tais obras exploram seus elementos plásticos característicos de modo a não atrair a grande audiência, mas somente aqueles com a devida competência subcultural. Ver Kahn-Harris (2000) e Solomon (2005).