

# A dimensão midiática da canção: a produção de sentido no heavy metal

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho<sup>1</sup>

## RESUMO

Partindo da hipótese de que as redes midiáticas contemporâneas acionam estratégias e dispositivos específicos para a produção de sentido, este artigo busca identificar, com base na análise da chamada *canção popular massiva* e sua articulação com o gênero musical, os princípios que norteiam a construção dessas estratégias e dispositivos mediante o emprego de três operadores analíticos. Uma canção vinculada ao gênero musical heavy metal serve de estudo de caso para a investigação.

**Palavras-chave:** Heavy metal; gênero musical; canção; sociossemiótica.

## ABSTRACT

*Based on the hypothesis that contemporary media networks set specific strategies and devices for the production of meaning, this article aims to identify, from the analysis of popular song and its relationship with musical genres, the principles that guide the construction of such strategies and devices by means of the utilization of three analytical operators. A song from the heavy metal musical genre serves as a case study for this inquiry.*

**Keywords:** Heavy metal; musical genre; song; social-semiotics.

<sup>1</sup> Jornalista. Bolsista do CNPq, é mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Desenvolve metodologia para análise da canção e é integrante do Grupo de Pesquisa Media & Música Popular Massiva.

## 1 Articulação conceitual para análise do heavy metal

A frequência com que o heavy metal é analisado como fenômeno cultural no campo científico é relativamente pequena. Foi somente nos últimos 15 anos que os teóricos se interessaram pelo tema e começaram a produzir uma bibliografia especializada no assunto, a fim de compreenderem de maneira mais profunda os aspectos sociológicos do heavy metal, bem como sua dimensão simbólica e musical. Os trabalhos de Deena Weinstein (1991) e Robert Walser (1993), por exemplo, que dedicam atenção aos aspectos referidos, respectivamente, são considerados alguns dos mais importantes para o gênero musical. Como nenhum dos dois autores são oriundos do campo da comunicação – uma socióloga; outro musicólogo –, as investigações fazem referência aos elementos da linguagem midiática apenas de maneira secundária. Com base nas formulações iniciais desses autores, a análise aqui desenvolvida privilegia os aspectos midiáticos que permeiam os processos de construção e reconhecimento de sentido presentes no álbum *Heliópolis*, da banda soteropolitana Drearylands, empregando a semiótica como ferramenta analítica.

Desse modo, se faz necessário recorrer às considerações de um dos principais teóricos que vem se dedicando ao estudo da canção<sup>2</sup> e das possibilidades de aplicação da semiótica greimasiana na análise de uma manifestação expressiva como a música, Luiz Tatit. Segundo o autor, a perspectiva semiótica de Greimas é capaz de descrever de maneira homogênea e profunda os dois planos básicos da linguagem musical: letra e melodia. Com o emprego da formulação inicial do semioticista francês de percurso gerativo, Tatit (1997: 22) parte para uma análise da estrutura interna da canção e das suas relações com a letra a fim de demonstrar 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.

O percurso metodológico proposto por Tatit é bastante rigoroso e sua habilidade em interpretar as canções populares é grande. Essas constatações são irrefutáveis. No entanto, o próprio autor apresenta o motivo pelo qual é possível questionar os limites de aplicação desse método para outros campos musicais quando afirma que “é comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um rock dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática” (Tatit 1997: 101), pois as gramáticas de gêneros musicais distintos pressupõem a existência de outras dimensões expressivas, além da letra e da melodia, para a instauração do sentido – as dimensões visuais ou táteis, por exemplo, que fazem parte da expressividade em gêneros como o rock ou a música techno. É bem verdade que a semiótica greimasiana já prevê a existência de um aspecto tátil e corporal na construção do sentido, mas o que leva Tatit a negligenciar a corporificação do sentido é a tributação por utilizar a formulação de percurso gerativo como horizonte analítico.

A análise imanente da canção impede o autor de se apropriar dos aspectos sociais que a audição da canção popular massiva evoca, impossibilitando-o de recorrer aos elementos contextuais necessários à configuração do sentido na música massiva. Mesmo a tentativa de estabelecimento do percurso gerativo no plano da extensão – ou seja, naquilo a que o conteúdo se refere – não é capaz de demonstrar como o ambiente e a maneira de se ouvir a canção são significativos para os sentidos que a obra pretende instaurar. Por não captar os aspectos contextuais do ato de ouvir uma canção, a análise de Tatit perde de vista um dos elementos

<sup>2</sup> Segundo Napolitano (2002), a canção é um formato característico do século XX, com padrão de 32 compassos, adaptada ao mercado urbano (suas condições de armazenamento, circulação e consumo) e ligada à busca de engajamento corporal e emocional.

mais importantes da construção do sentido na música popular massiva, a performance.

Também legitimado pela semiótica greimasiana, mas com base em pressupostos dos estudos culturais, Janotti Júnior (2002) investiga os modos como os produtos midiáticos apresentam determinados valores, gostos e afetos privilegiados pelo gênero musical. Ao trabalhar especificamente com o heavy metal, o autor parte para uma análise *texto-contexto* dos produtos visando a descobrir como estes materializam as condições de produção e reconhecimento<sup>3</sup> características do gênero musical. O que permite ao autor fazer uma abordagem como esta é a interlocução estabelecida com outros dois teóricos: o sociólogo e estudioso da cultura pop Simon Frith e o semiotista italiano Paolo Fabbri.

A leitura que Janotti Júnior faz de Frith permite ao autor desenvolver alguns traços característicos da cultura pop<sup>4</sup> e analisá-los no interior dos produtos. A investigação com base nas regras de gênero, sobretudo, constitui o campo privilegiado sobre o qual o autor dá início às suas análises. Para o autor:

Os gêneros musicais não descrevem somente quem são os consumidores potenciais, mas o que esses produtos significam para eles. Os críticos de música geralmente descrevem os discos a partir de paralelos com outros intérpretes e/ou sonoridades, o que significa que, para a crítica, rotular através de gêneros implica em comparações, ou seja, conhecimento histórico e genealógico (Janotti Júnior 2003b: 47).

Esse ponto de partida parece suprir as necessidades de definição estabelecidas por Tatit quando se referia à compreensão das gramáticas musicais, constituindo-se como primeiro passo para a investigação dos produtos musicais. Escolher ouvir heavy metal em Salvador, por exemplo, implica conhecer seus aspectos históricos e genealógicos, aceitar suas convenções e mobilizar disposições específicas em relação às canções.

O papel que Janotti Júnior concede a Fabbri é de natureza metodológica. Com base nas formulações iniciais do autor sobre concatenações de ações e paixões nos objetos de análise da semiótica, Janotti Júnior procura evidenciar o modo como as músicas de heavy metal apelam para a mobilização de determinados afetos ou, para usar uma terminologia de Fabbri, determinadas paixões. O afeto é uma disposição para os sentidos configurados nos artefatos e fenômenos relacionados ao heavy metal. O próprio autor afirma que se trata de “um modelo sensível, gramatical e, ao mesmo tempo, comunicativo: alguém atua sobre outro e o impressiona, o ‘afeta’, no sentido de que esse efeito é uma afeição” (Fabbri 2000: 61). Para Janotti Júnior (2002: 117):

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

Ao substituir a noção de percurso gerativo pelo conceito de afeto, Janotti Júnior promove uma abertura no campo da análise da canção que engloba tanto os aspectos de sociabilidade quanto os elementos textuais do produto, sem precisar empregar uma articulação metodológica – o percurso gerativo – cujo objeto não seja de natureza social. Além disso, o conceito de afeto fica relacionado ao conceito de gênero musical, uma vez que este corresponde ao *horizonte de expectativas*<sup>5</sup> no qual os julgamentos de valor irão se manifestar, tanto em seu aspecto discursivo como nos elementos plásticos da musicalidade.

O que Janotti Júnior constrói, portanto, é uma hipótese plausível sobre o modo como a música massiva é capaz de produzir sentido. É sensato acreditar que o repertório acumulado pelos ouvintes de determinados gêneros musicais vá influenciar no

<sup>3</sup>Segundo Eliseo Veron (1996), todo texto ou objeto deixa vestígios das suas condições de produção e reconhecimento na superfície, o que resolve a problemática referente a análises internas e externas do produto travadas pelos semiotistas. Essa formulação inicial da sociosemiótica praticada pelo autor norteia a investigação produzida neste artigo.

<sup>4</sup>Por cultura pop este artigo compreende as manifestações expressivas vinculadas intimamente a padrões e linguagens da cultura midiática, a fim de não promover confusões entre esse objeto de análise e as manifestações denominadas cultura popular – tradicionalmente consideradas em acepção folclórica.

<sup>5</sup>Esse termo, que também é usado pelos teóricos da estética da recepção, está, neste artigo, associado ao pensamento de Mikhail Bakhtin. Para o autor, a noção de gênero está sempre relacionada ao horizonte de expectativas de sujeitos situados historicamente. Desse modo, os gêneros são desenvolvidos, sustentados e reformados por pessoas, as quais trazem as mais variadas histórias e interesses ao encontro dos gêneros.

efeito que uma obra surtirá sobre ele; também é plausível crer que as convenções genéricas regulam as escolhas que produtores, músicos e audiências fazem nos processos de distribuição, confecção e consumo de uma obra. Para testar sua hipótese, o autor parte para uma análise empírica dos produtos de duas bandas de heavy metal soteropolitanas e evidencia determinados sentidos que os produtos buscam configurar, chegando à conclusão de que, de fato, os produtos tendem a materializar valores, gostos e afetos referentes ao gênero musical.

A objeção natural ao tipo de análise desenvolvido é feita em relação ao ponto de partida do autor: a entrada com base no gênero musical. Segundo esse ponto de vista, a análise de gêneros pode enviesar a interpretação do produto, uma vez que o investigador parte de noções rígidas, que nem sempre conseguem explicar os sentidos que a obra pretende instaurar. Janotti Júnior vem tentando responder a tais críticas em trabalhos recentes (2003b e 2004) cujo ponto de partida é uma articulação metodológica que dá conta das especificidades do produto, mesmo os que estejam vinculados a gêneros musicais rígidos, como o rap ou heavy metal. Tendo em vista essas objeções, este artigo desenvolve três operadores analíticos para avaliar a hipótese construída por Janotti Júnior, além de testar os operadores na análise de uma canção do último CD da Drearylands, *Heliópolis*, banda que constitui a cena de heavy metal de Salvador.

O primeiro operador é o *posicionamento afetivo*, que busca identificar o efeito pretendido por determinada configuração de sentido musical, respeitando as convenções de gênero, mas sem reduzir essa configuração antecipadamente. O posicionamento afetivo permite que o investigador revele os vestígios da disposição produtiva em uma peça ou artefato do heavy metal, não se confundindo com a acepção oriunda da psicanálise de afeto como uma pulsão de natureza profunda. Identificar o posicionamento afetivo de um produto implica perceber, por meio dos indícios presentes na obra, quais sentimentos são privilegiados. Janotti Júnior (2002: 119) escreve:

É possível identificar os afetos em seus desdobramentos posteriores, ou seja, as paixões, na interdefinição efetuada pelo par euforia/disforia. Logo, o percurso do investimento afetivo pode ser entrevisto nos juízos de valor e na manifestação dos gostos.

Identificar qual o posicionamento afetivo do produto implica distinguir os aspectos eufóricos e disfóricos<sup>6</sup> presentes na obra, que se manifestam de formas diferenciadas, em circunstâncias distintas e sujeitos a usos nem sempre previstos pela obra. Para compreender por quais mecanismos determinado gênero musical deixa vestígios de suas condições de produção, efeitos privilegiados e manifestações corporais em seus produtos, é preciso atentar para o modo como a *performance*<sup>7</sup> cumpre o papel de mediação entre as convenções de gênero musical – seus ritos partilhados e genealogias comuns – e as experiências pontuais e únicas que cada produto pode proporcionar ao *headbanger*<sup>8</sup>.

Dessa forma, o segundo operador é a *performance proposta*, que busca identificar as condições pragmáticas de sucesso nas quais a obra se apóia, recorrendo às apostas feitas materialmente no produto, como, por exemplo, ao repertório suposto pelo gênero musical e à experiência proposta ao ouvinte. Fundamentada na argumentação que Paul Zumthor (2000) desenvolve, esse operador permite que a análise se aproprie da relação de interação que se estabelece entre obra e ouvinte com base na identificação dos traços característicos do repertório acionados pelo produto, do universo para o qual o produto projeta sua audiência, das repetições que são apresentadas na obra e das inovações que esta pretende instaurar.

Finalmente, a própria natureza material da música exige um operador próprio que abarque o aspecto sensorial, ou seja, estésico, que a canção estimula. O terceiro operador, *posicionamento estésico*, identifica os modos como a canção é capaz de configurar determinados sentidos, tendo como base os elementos rítmicos e expressivos destacados por Simon Frith (1998). Cada um

<sup>6</sup> Greimas explica que as manifestações aspectuais da valência são a euforia e a disforia. Esta se manifesta quando a ação, o personagem ou a expressão produzem efeito negativo sobre o sujeito que percebe; aquela se relaciona a qualquer tipo de efeito positivo que a ação, o personagem ou a expressão produzam sobre o sujeito.

<sup>7</sup> *Performance* é, para Zumthor, uma forma de mediação com o poético que demanda reiterabilidades próprias. Cada formato poético cobra para si uma mediação que não lhe é estranha, que é fundamental para seu sucesso.

<sup>8</sup> Termo utilizado para se referir aos fãs de heavy metal. Significa “batedor de cabeça”.

dos movimentos rítmicos musicais favorece a configuração de determinadas sensações e a manifestação de certas corporificações durante o ato de audição. Segundo Fabbri (2000: 68):

Um dos componentes da dimensão afetiva sempre nos predispõe, com sua simples descrição, ao contato recíproco entre o que antes se chama alma e corpo ou, em outras palavras, nos mostra uma inter-relação entre as configurações de organização do corpo, por um lado, e as concatenações mais abstratas de significado, como a modalidade de tempo, por outro.

Os três operadores devem ser empregados conjuntamente, a fim de não reduzir toda a amplitude do processo de configuração do sentido musical a uma única variável. Do mesmo modo, a ordem de apresentação não significa que haja uma diferença de *status* entre eles, uma vez que as conclusões a que se chegam quando utilizados de maneira articulada são mais fiéis às configurações de sentido pretendidas pelo produto.

## 2 **Heliópolis: produto, análise e implicações**

O produto sobre o qual esses operadores analíticos serão empregados é o CD *Heliópolis... or just another dreary season*, da banda de heavy metal soteropolitana Drearylands, que foi lançado em 2003 por um pequeno selo de Salvador especializado no gênero musical heavy metal, a Maniac Records. A banda, que já se chamou Shadows, lançou seu primeiro álbum em 2000, intitulado *Some dreary songs and other tunes from the shadows*, um dos objetos de análise de Janotti Júnior (2004). Tratando-se de um segundo trabalho, *Heliópolis* permite a comparação com o álbum anterior da banda, além da tradicional comparação com as demais obras associadas ao gênero musical heavy metal, o que possibilita identificar determinado estilo da Drearylands em configurar sentidos musicais. Pode-se inferir, pelas capas de seus ál-

buns e da sonoridade de suas canções, que a banda associa-se ao heavy metal clássico<sup>9</sup> – cujo principal cânone é o Black Sabbath<sup>10</sup> – além de utilizar elementos do power metal<sup>11</sup> – de ritmo mais veloz e que, normalmente, explora os timbres vocais do cantor.

*Heliópolis*, especificamente, traz em sua capa um céu bastante escuro, com nuvens carregadas que tomam quase todo o espaço disponível. No centro, contudo, há uma clareira na qual os raios de sol rompem a escuridão do céu e oferecem calor e claridade à Terra. Na parte superior da capa está o logotipo da banda e na parte inferior, o nome do álbum. A contracapa mantém a cor escura do céu em segundo plano e um tom alaranjado na parte inferior direita. Também estão dispostos nesse espaço os títulos das canções, que são: *New old dalliance*, *The greatest show on Earth*, *Thrash man*, *Em frente do espelho*, *Addiction to war*, *Year of the monkey*, *My sweetest love*, *Someone to lay flowers*, *Another stormy night* e *The Temple of the Sun*.

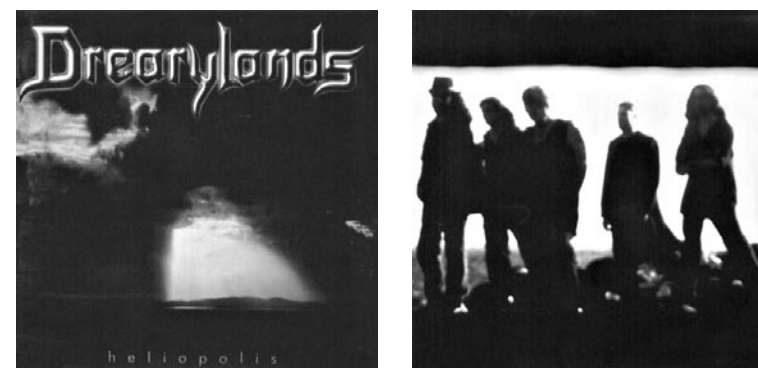


Figura 1. Capa e encarte de Heliópolis.

O nome do álbum – *Heliópolis* – significa “cidade do Sol”, e *or just another dreary season* quer dizer “ou apenas outra estação lúgubre”. O título do CD, portanto, é um trocadilho que questiona a possibilidade de haver uma estação lúgubre na cidade do Sol, pois este ilumina apenas uma parte da Terra, como descrito

<sup>9</sup> Surgido na década de 1970, esse subgênero do heavy metal utiliza a formação básica guitarra, baixo e bateria. Seus vocais variam entre o lamento e o grito.

<sup>10</sup> Banda inglesa considerada pela crítica especializada e por inúmeros fãs como a principal banda do subgênero.

<sup>11</sup> Outro subgênero do heavy metal. Popularizado na década de 1980 por bandas como Running Wild e Judas Priest.

na capa. Ao abrir o álbum e retirar o CD, é possível visualizar um retrato tradicional da cidade de Salvador – um cartão-postal da cidade, na verdade –, a vista aérea do ponto de vista do Farol da Barra. O que leva à crença de que a cidade do Sol à qual o álbum se refere é Salvador, a terra natal da banda.

Tradicionalmente conhecida como a “cidade da magia e alegria”, Salvador abriga também uma estação lúgubre, segundo a metáfora sustentada pelo álbum. A expectativa que seu título cria no ouvinte, portanto, é de que as canções melancólicas da Drearylands evidenciarão o lado sombrio da *Heliópolis*. Na parte interna da capa é possível ver uma foto dos cinco integrantes da banda, posicionados contra o sol, o que restringe a visualização apenas às respectivas silhuetas. Com base nessa foto, pode-se afirmar que àqueles que revelam o lado sombrio da cidade resta a escuridão, o anonimato. São sombras, cujos rostos e expressões não devem ser vistos.

Com base nessas observações, é possível concluir que o álbum possui um posicionamento afetivo que privilegia os jogos tensivos entre o que é oferecido pela Drearylands e o que é oferecido pela cidade de Salvador: melancolia *versus* alegria, obscuridade *versus* claridade, músicas em inglês *versus* músicas em português. O álbum posiciona-se afetivamente mediante diálogo e conflito entre as convenções do gênero do heavy metal e as propostas específicas da Drearylands. A capa e o título do álbum e das canções preparam o *headbanger* para a tensão que se pretende instaurar.

Para que o álbum configure tal sentido, a Drearylands apostou na capacidade de reconhecimento dos ouvintes para estabelecer a relação entre “cidade do Sol” e Salvador – por isso o uso do cartão-postal, que é uma paisagem tradicional do local – além dos elementos mais comuns no gênero heavy metal – que tratam a melancolia e a escuridão como aspectos eufóricos e repetitivos no álbum. A performance proposta im-

plica, portanto, que o mesmo diálogo que ocorre entre produto e gênero se estabeleça entre produto e ouvinte, apostando em um apreciador que aceite as provocações e tensões que o álbum faz ao gênero musical. Ela, a performance, situa o *headbanger* como um jogador que compreende as regras do gênero, mas que, ao mesmo tempo, ousa romper ou mudar algumas delas.

A canção escolhida para testar os operadores desenvolvidos foi *The greatest show on Earth* (O maior show na Terra), segunda faixa do álbum, que utiliza um elemento condizente com a proposta estabelecida nos aspectos visuais e textuais de *Heliópolis*: passagens cantadas em inglês e outras em português. Com base nessa interpretação do posicionamento afetivo, performance proposta e posicionamento estésico, o artigo pretende demonstrar as estratégias utilizadas na canção para configuração do sentido.

*(The greatest show on Earth)*

Be welcome to the show tonight,/ we're glad to have you here./  
Just pay attention, please my lord,/ and see what's coming for  
you:/ jugglers, acrobats, tamers, magicians,/ dancing on the rope,  
daring the death.

We play with poverty and crime,/ the starving misery./ Don't try  
to do this in your home./ I know your mind would not stand the  
pain.

In my world,/ behind all the makeup there's a face of sad./ See  
the clown/ laughing at the ruin./ Now, see how we dance and  
play/ braving the threats and dangers,/ avoinding the final day,/  
deceiving until de end.

Now we'll close the act, / it's time to applaud./ I hope you have  
enjoyed the our show:/ The Greatest Show On Earth./ Sempre és  
bem-vindo para ver/ nossa aventura que é o viver.

Meu senhor,/ atrás do meu sorriso guardo apenas dor./ Sou um  
palhaço,/ rir é minha sina. Não,/ nunca vou desistir./ Se o sonho  
me leva a chorar,/ melhor saber fingir,/ rir de mim afinal.

Now,/ see how we dance na pray,/ braving the streets and dan-  
gers,/ awaiting the final day,/ enduring until the end.

A canção é executada com duas guitarras, uma bateria, um baixo e vocais, e possui cinco minutos e dez segundos de duração. Ela tem início com uma batida de bateria que se repete por mais uma vez e logo após há uma virada nas batidas. Após a terceira repetição da marcação da bateria é possível ouvir a voz do cantor enunciando “respeitável público”, e a partir desse momento as guitarras dão o *riff*<sup>12</sup> temático que conduzirá a canção até o final. O uso da tradicional expressão das apresentações circenses permite inferir que o grande show ao qual a instância enunciativa se refere é um espetáculo de circo. Além disso, usar a expressão em português causa estranhamento no típico ouvinte de heavy metal, acostumado a ter a língua inglesa como principal recurso expressivo, embora já o prepare para possíveis inserções de expressões em língua portuguesa em outras estrofes da canção.

A letra da música conta como se desenvolvem as dificuldades e alegrias pelas quais passam os artistas desse espetáculo. Logo na primeira estrofe da canção, a instância enunciativa – que também é o narrador da história, devido ao uso dos pronomes *I* e *we* – dá as boas-vindas ao público e enuncia todas as atrações do espetáculo, ação comum no início de qualquer show. A expressividade utilizada pelo vocal acentua os termos *jugglers* (malabaristas); *acrobats* (acrobatas) e *daring the death* (destemor à morte), sobretudo com o uso do *backing vocal*, o que permite inferir a valorização do afrontamento, um posicionamento afetivo que privilegia o desafio diário dos que fazem o espetáculo e conseguem transformá-lo no “maior show da Terra”. Nessa estrofe, a instância enunciativa elogia os artistas que fazem o show, colocando-os como agentes que desempenham papel eufórico.

Na estrofe seguinte, a instância enunciativa explica como eles conseguem produzir o espetáculo, ao mesmo tempo em que avisa ao público que não tentem reproduzir os atos em casa. É com base no jogo com a pobreza e a miséria que os artistas re-

tiram a força para continuar o show, capacidade que nem todos possuem – a mente dessas pessoas não resistiria à dor. A estrofe seguinte mantém a mesma estratégia das duas primeiras e procura mostrar que ser um artista (um palhaço, especificamente) significa ser capaz de seguir rindo durante os momentos mais tristes, ser capaz de dançar e tocar mesmo com as ameaças e os perigos. Ou seja, a valorização do desafio diário de cada artista envolvido no espetáculo continua situada como aspecto eufórico, segundo a narrativa da canção.

Evidentemente, a valorização do desafio implica, por exclusão direta, a não-valorização do temor e da covardia; desistir é o que os artistas não podem fazer. Nas primeiras estrofes, essa afirmação pode ser comprovada apenas de maneira implícita, mas a partir da metade da quarta estrofe, quando o vocal passa a ser em português, essa afirmação fica explícita por intermédio da instância narrativa ao declarar “sempre és bem-vindo para ver/nossa aventura que é o viver”. Se viver é uma aventura e, nesse sentido, um desafio constante, cheio de pontos altos e baixos, não se aventurar, não aceitar o desafio significa não viver, significa a morte. Aqui é possível, portanto, identificar o aspecto disfórico da canção: covardia, temor e desistência são sinônimos de morte, são as ações que se devem evitar.

A estrutura musical de *The greatest show on Earth* revela uma complexidade que foge às convenções do heavy metal clássico. As passagens de ponte/refrão/solo, que abundam grande parte das canções associadas a esse subgênero, por exemplo, não estão presentes aqui. Já o *riff* tema da canção valoriza a desaceleração e o cadenciamento a fim de criar uma atmosfera de tristeza e solidão, característica marcante do heavy metal. A não-utilização do refrão é um aspecto interessante de ressaltar, pois, na maior parte das composições, ele serve como chave de acesso ao público. É o espaço privilegiado para a participação da maioria dos ouvintes – que cantam com a banda, justamente, no momento do refrão. Não utilizá-lo implica frustrar as expectativas

<sup>12</sup> Segundo Shuker (1999), o *riff* é o padrão rítmico ou melódico curto repetido muitas vezes. A seção rítmica é o conjunto de instrumentos musicais, composto por bateria, baixo, guitarra e teclados, que mantém a batida e a harmonia de um trecho da música.

do fruidor da obra e não conceder a ele a chance de comungar dos sentidos propostos pela canção.

O interessante é que isso só é possível porque a Drearylands utiliza outro elemento musical para cumprir o papel do refrão: o *backing vocal*. As passagens nas quais a canção demanda participação mais efetiva da audiência estão acentuadas com o uso de outros vocais, o que produz o mesmo efeito do refrão. Para se contrapor à atmosfera de tristeza e solidão construída pelo *riff* musical, *The greatest show on Earth* aposta na simulação da experiência de cantar junto com a utilização do *backing vocal*.

Além desse elemento, o próprio fato de um trecho da canção ser cantado em português permite que o público que domina essa língua tenha seu prazer aumentado. Não por acaso, no mesmo momento em que a primeira declaração em língua portuguesa surge na canção, o *backing vocal* é utilizado para acentuar a expressividade, o que favorece a interpretação de que os ouvintes que compreendem esse idioma podem extrair prazer tanto do componente musical – por meio da simulação do “cantar junto” – como do conteúdo do que está sendo dito – por um idioma não convencional no gênero musical. Para o público que não fala português, o aspecto musical continua mantendo sua força.

Ao se aplicar o segundo operador na canção, a performance proposta, identifica-se que há um investimento no repertório cultural da língua portuguesa e um convite para que o público assista ao maior show da Terra. Isso fica claro pelo estabelecimento de uma relação com o público que demarca um *we* – nós, declarado pela instância enunciadora, que congrega os artistas que produzem o show, e um *you* – vocês, que assistem à apresentação e aplaudem, riem ou choram. O solo de guitarra é um recurso reiterado pela canção em âmbito estrutural e serve para demarcar diretamente o gênero musical ao qual ela está associada. Rober Walser (1993) chega a afirmar que o timbre de uma guitarra distorcida é suficiente para indicar a filiação de determinada música a um gênero. De maneira semelhante, o longo solo de guitarra

executado no meio da canção, que procura remeter o ouvinte ao universo cultural do *headbanger*, é também o momento no qual a obra suscita a dança e a participação corporal do público por meio do ato de *bangear*<sup>13</sup> e do uso da *air guitar*<sup>14</sup>.

Finalmente, a performance proposta revela uma tentativa da obra em apresentar novidades na musicalidade heavy metal – as estrofes em português indicam essa inovação. No entanto, a inserção das estrofes não significa abrir mão das convenções musicais do gênero, uma vez que ela segue uma métrica e melodia características. A valorização das consoantes em relação às vogais, como afirma Tatit (1997), que favorece a configuração de um sentido de constante ruptura e privilégio do ritmo sobre a melodia, é um exemplo disso. Por outro lado, quando estende as vogais, por exemplo, em “aventura que é o viver”, ou “não,/ nunca vou desistir”, o vocalista valoriza a continuidade e privilegia a melodia em detrimento do ritmo.

Em busca dos sentidos que a canção procura produzir por meio do seu ritmo e expressividade é que se aplica o terceiro operador analítico, o posicionamento estésico. Simon Frith (1998) argumenta que as estruturas musicais só são capazes de remeter a sentidos amplos – como um noturno, que é tradicionalmente considerado algo sombrio –, mas que quando essas estruturas se articulam a aspectos visuais ou expressivos – como a voz de quem canta –, a amplitude de sentido ganha limite e se torna possível falar em um sentido pretendido pela obra. Com o início cadenciado, o ritmo musical de *The greatest show on Earth* sugere a configuração de um sentimento de tristeza. Quando as guitarras surgem, fazendo uma linha melódica mais pesada, é possível falar de uma transição da tristeza para a satisfação, na medida em que é essa linha melódica de guitarra que produz o ritmo propício para o ato de “bater cabeça”.

Aqui, há dois sentidos distintos que a canção instaura: o primeiro *riff*, mais cadenciado e que suscita tristeza, não possui um forte apelo ao ritmo; as notas se estendem valorizando a duração

<sup>13</sup> Dança característica do heavy metal que consiste em movimentar a parte superior do tronco e balançar a cabeça.

<sup>14</sup> Prática comum dos fãs de rock e de seus subgêneros. Consiste em imitar o guitarrista do palco, fingindo executar os solos com uma espécie de “guitarra imaginária”.



e a continuidade. O objetivo desse recurso é chamar a atenção da audiência para o que vai ser dito (cantado) e dificultar uma interação corporal maior com a música. Desse modo, pode-se afirmar que o sentido privilegiado pelo posicionamento estético desse *riff* da canção é de um público *voyeur*, que assiste ao espetáculo, mas que não reage a ele, um público arrebatado pela tristeza. O segundo *riff*, mais pesado e veloz, demarcado pelas guitarras, recorre à valorização do ritmo de maneira direta por meio de paradas, valorizando as rupturas e a descontinuidade. Esse recurso favorece a resposta corporal dos ouvintes por intermédio da dança, o que indica uma aproximação entre público e canção. Nesse sentido, o público já não é *voyeur*, já não se encontra tomado pela tristeza, mas foi contagiado pelo ritmo enérgico da canção, partilha do espírito aventureiro dos artistas que promovem o maior show da Terra.

Essas duas configurações de sentido se alternam durante a execução da canção, favorecendo uma postura mais ou menos interativa do público com ela. Combinado com o uso dos *backing vocals*, a Drearylands procura variar na intensidade de interação, ora requerida, ora negada pela estrutura. “Veja nosso espetáculo e se emocione” seria um bom título para o primeiro *riff*; “você também é parte do show”, para o segundo. A disposição corporal que a canção deseja instaurar no ouvinte é uma que alterne entre o uso do corpo (pela dança), o uso da visão (assistindo ao espetáculo) e o uso da própria voz (para cantar junto com a banda), por vezes arrebatando todas essas ações; em outras, privilegiando uma delas.

Ao se estabelecer uma comparação entre os sentidos configurados pelos elementos visuais e textuais de *Heliópolis* e os sentidos configurados por *The greatest show on Earth*, observa-se que a proposta feita pela banda se cumpre de maneira razoável. Constatou-se que o posicionamento afetivo do álbum indicava a valorização dos jogos tensivos, do conflito e do diálogo, enquanto o posicionamento afetivo da canção valorizava o desa-

fió. Todo jogo tem um desafio implícito e, nesse sentido, álbum e canção se reiteram mutuamente. A performance proposta do álbum indicava a aposta em conhecimentos específicos além dos conhecimentos da genealogia do gênero musical; a performance proposta da canção revelou o mesmo tipo de aposta no repertório cultural, utilizando a língua portuguesa como uma das inovações do álbum (embora outras bandas de heavy metal já tenham utilizado esse recurso, como a Dorsal Atlântica<sup>15</sup>, por exemplo, a Drearylands o empregou pela primeira vez). A reiteiração mútua ocorre também nesse âmbito.

A análise do álbum *Heliópolis* com base em seus aspectos midiáticos<sup>16</sup> apresenta, aparentemente, dois caminhos para serem explorados em futuros testes dos operadores: o primeiro, ligado à principal crítica aos estudos de gênero, indica que mesmo os elementos não previstos por este são detectados pelos operadores propostos, fator que contribui significativamente para a hipótese formulada por Janotti Júnior. O segundo caminho relaciona-se aos modelos de investigação que apontam o corpo como o local privilegiado das configurações de sentido, uma vez que os operadores revelaram diversas informações referentes à materialidade do sentido.

### 3 Considerações finais

Com base em estudos de Weinstein e Walser sobre o heavy metal e na hipótese construída por Janotti Júnior para a análise da canção popular massiva, o estudo dos aspectos midiáticos do álbum *Heliópolis* revelou condições de produção e reconhecimento do gênero musical, e sentidos partilhados presentes no produto. Reconhecer esses indícios nos objetos, reconhecer como eles são construídos e como pretendem afetar o ouvinte, constitui-se como ações fundamentais para o pesquisador do campo da comunicação, uma vez que são esses indícios que

<sup>15</sup> Banda de heavy metal do cenário carioca.

<sup>16</sup> Esse tipo de análise se preocupa com a dimensão de partilha simbólica característica de qualquer processo de comunicação midiática, visando demonstrar quais tipos de operações são utilizados em um produto cultural para pôr em comum sentidos, sensações ou sentimentos.

permitem a partilha e comunhão de determinados sentidos em relação ao objeto, ou seja, são esses indícios que cumprem o papel de peças expressivas; por intermédio deles ocorre a comunicação. A semiótica, como ferramenta analítica, apresenta-se como forma de investigação promissora na identificação dessas peças expressivas. Tendo esse objetivo como horizonte, o artigo buscou construir suas próprias articulações metodológicas e testá-las em investigação empírica.

Como uma apresentação inicial de operadores analíticos, faz-se necessária sua aplicação em outros álbuns e canções de gêneros musicais diferentes, a fim de corrigir possíveis limites que apresentem. É desse ponto de partida que novos refinamentos serão desenvolvidos, pretendendo conceder maior poder de comprovação às teses formuladas com base na hipótese de que analisar música massiva implica reconhecer determinadas pré-figurações que constituem a cultura pop. Desse modo, a hipótese construída pode vir a se tornar uma teoria sobre os modos como a música popular massiva articula seus elementos constitutivos característicos para a produção de sentido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DREARYLANDS. *Heliópolis... or just another dreary season*. Salvador: Maniac Records, 2003. 1 CD (47 min.).
- . *Some dreary songs and other tunes from the shadows*. Salvador: Maniac Records, 2000. 1 CD (51 min.).
- FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- GREIMAS, A. & FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Heavy metal com dendê: rock pesado 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, 2003a.
- . “À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva”, in *Eco-Pós*. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 6, nº 2, 2003b.
- . *Heavy metal e mídias: das comunidades de sentido aos grupamentos urbanos*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. São Leopoldo/Rio Grande do Sul: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- TATTT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- VERON, Eliseo. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de 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.
- WEINSTEIN, Deena. *Heavy metal: a cultural sociology*. Nova York: Lexington Books, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.