

## Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia

Jeder Janotti Junior<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo parte do pressuposto de que a análise midiática da música popular massiva é uma contribuição importante para a compreensão do papel que as canções ocupam na cultura e comunicação contemporâneas. Nesse sentido, acredita-se que as dimensões plásticas e materiais da música massiva, como a performance, a voz, o corpo e o ritmo, estão diretamente ligadas às definições de canção popular massiva e gêneros musicais, bem como às estratégias de produção de sentido desses formatos. Desse modo, a canção é considerada ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais inscritos nas condições de consumo da música popular massiva como fenômeno comunicacional.

**Palavras-chave:** Música popular massiva; gêneros musicais; canção popular massiva.

### ABSTRACT

*This article presents the idea that analytical methods developed within the notion of popular music within mass culture are an important contribution for the comprehension of the role that popular music plays in our daily lives. The proposed methodology seeks to valorize plastic aspects of popular music, as well its media aspects. Our work will draw upon notions of performance, voice, body and rhythm and their links with the notions of popular mu-*

<sup>1</sup> Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde coordena o grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva, e tutor do Grupo de Educação Tutorial da Faculdade de Comunicação da mesma instituição.

*sic and musical genres. Then, popular music is a starting point for the comprehension of social and cultural aspects present in the realms of production and consumption of popular music.*

**Keywords:** *Popular music within mass culture; musical genres; popular song within mass culture.*

## **1** **Introdução**

Apesar do espaço ocupado pela música popular massiva em termos econômicos, sociais e estéticos na cultura contemporânea, poucos são os estudos centrados nas especificidades da produção de sentido desses produtos culturais em seus aspectos midiáticos. Nesse sentido, este artigo parte do pressuposto de que a análise dos aspectos plásticos da canção, seja por meio de suas configurações de gênero e/ou das performances implicadas nas canções, deve levar em consideração tanto as condições de produção quanto as de consumo da música como um fenômeno de linguagem da cultura contemporânea. Segundo Verón (1996: 127):

As condições produtivas dos discursos sociais têm a ver, ou com as determinações que dão conta das restrições de geração de um discurso e de um tipo de discurso, ou com as determinações que definem as restrições de sua recepção. Chamamos as primeiras *condições de produção* e as segundas, *condições de reconhecimento*. Os discursos são gerados sob determinadas condições, que produzem seus efeitos sob condições também determinadas. É entre esses dois conjuntos de condições que circulam os discursos sociais.

Tendo em vista a ênfase dada aos aspectos materiais das expressões musicais massivas, deve-se ressaltar que o presente projeto difere de alguns trabalhos conhecidos na área de comunicação, tais como Hebdige (1979), Herschmann (2000) e Straw (1991), não por discordar das abordagens centradas na sociabilidade, no consumo cultural ou nas representações sociais que circundam os grupamentos urbanos ligados a determinados gêneros musicais, e sim porque se parte do pressuposto de que esses fenômenos estão inscritos antes de tudo nas expressões musicais. A canção torna-se, então, ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais do consumo

da música. Nessa direção, acredita-se que a dimensão plástica e material deve ser devidamente analisada para uma melhor compreensão dos aspectos midiáticos da música popular massiva. É necessário, portanto, identificar como ocorre a produção de sentido nos produtos musicais e quais aspectos dessa experiência são privilegiados.

Neste percurso acredita-se que a abordagem da configuração da canção, dos gêneros e das performances inscritas nos aspectos plásticos da música popular massiva possibilitam uma inter-relação teórico-metodológica entre pressupostos semióticos e os estudos culturais em suas aplicações às manifestações musicais. Desde já se torna necessário esclarecer que a idéia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, de técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de consumo. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura.

Sabe-se, por exemplo, que o aumento do consumo da música por uma parcela da população que não possuía conhecimento da notação musical está diretamente ligado ao aparecimento dos primeiros aparelhos de reprodução sonora: o gramofone, o fonógrafo, o rádio e o toca-discos. A própria idéia de álbum<sup>2</sup>, ou seja, um produto musical com mais de quarenta minutos que configura a idéia de uma ligação entre suas diversas faixas, está diretamente relacionada ao surgimento do long-play, um disco de vinil, de 12 polegadas, com 33 1/3 rotações por minuto, que permitia aumentar a quantidade de dados armazenados, alterando assim parte das relações de consumo com a música popular massiva.

<sup>2</sup> A idéia de álbum remete ao conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e dos agradecimentos, lançado por determinado intérprete com um título, uma espécie de obra fonográfica.

O álbum, por exemplo, alterou não só alguns pressupostos do consumo da música, como suas estratégias de produção, uma vez que tornou necessário que produtores, compositores e intérpretes levassem em consideração a ligação entre as oito ou dez faixas, a ordem, a seqüência e a coerência das músicas, que agora eram lançadas ao mesmo tempo no mercado fonográfico, valorizando ainda mais a parte gráfica e suas relações com a expressão musical.

Segundo Marchi (2005: 13):

[...] o LP passa a ser consumido como livros, ou seja, um suporte fechado passível de coleção em discotecas privadas – com o status de objeto cultural, afinal julga-se a cultura musical de uma pessoa pela discoteca que possui.

Hoje, pode-se perceber que tocadores de MP3 como o iPod<sup>3</sup> e o armazenamento da música nos computadores pessoais já permitem pensar outros parâmetros para se considerar uma biblioteca musical, tornando, em alguns casos, obsoleta a própria idéia de uma “discoteca” em sentido tradicional, novamente, tal como na época dos discos compactos, que limitavam-se a uma música no lado A e outra no lado B. A canção, hoje, ganha uma certa independência em relação à produção global dos intérpretes da música popular massiva. Essa perspectiva torna essencial uma definição precisa dos aspectos midiáticos que envolvem a canção e seus desdobramentos nos gêneros musicais.

## 2 A canção popular massiva

A noção de canção popular massiva está ligada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos. Inicialmente canção se refere à capacidade humana de transformar uma série de conteúdos culturais em peças que configuram letra e melodia. Segundo o pesquisador da canção brasileira Luiz Tatit (2004), o surgimento do primeiro gênero da canção popular bra-

<sup>3</sup> Drive portátil desenvolvido pela Apple e que se tornou referência do consumo de música no arquivo MP3, que é um processo de compressão de arquivo, MPEG-I Layer, que permite a troca e a cópia de música sem a necessidade de um CD, assim como sua circulação na internet por computadores pessoais.

sileira, o samba, está diretamente relacionado ao aparecimento do gramofone, já que foram as primeiras gravações que colocaram a necessidade de repetição da letra, de uma estruturação precisa da peça musical e o consumo da importância de autores e/ou intérpretes dessas peças musicais:

Iniciava-se, assim, a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção estética que não podia ser dissociada do entretenimento (Tatit 2004: 40).

A regularidade rítmica e melódica favoreceu o aparecimento de peças musicais que privilegiavam o refrão e os temas recorrentes. O refrão, elemento básico da canção popular massiva, pode ser definido como um modelo melódico ou rítmico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação (“cantar junto”) do receptor no ato de audição, sendo repetido várias vezes ao longo da canção. Esse fator se liga também à repetição constante que caracteriza a circulação da música popular massiva, desde a tecla *repeat* dos tocadores de CDs e MP3s até a espiral repetitiva que caracteriza as programações das rádios e das TVs especializadas em videoclipes. A configuração da canção em seus aspectos midiáticos está atrelada à própria capacidade de armazenamento dos primeiros discos de vinil de 45 rotações por minuto, que só reproduziam duas canções, uma de cada lado do disco, de no máximo três minutos, padrão que acabou servindo de referência para as rádios e os ouvintes mesmo após a ampliação da capacidade de armazenamento dos artefatos midiáticos.

De acordo com Luiz Tatit (1997/2004), pode-se, a princípio, estruturar as diferentes formatações da canção popular brasileira em três dicções gerais, diferenciadas: 1) a tematização, caracterizada por uma regularidade rítmica centrada nas estruturas dos refrões e de temas recorrentes, como, por exemplo, as canções

da jovem-guarda e o axé; 2) a passionalização, caracterizada por uma ampliação melódica centrada na extensão das notas musicais, exemplificada pelo samba-canção, sertanejo e pelas “baladas” em geral; e 3) figurativização, em que há uma valorização na entoação linguística da canção, valorizando os aspectos da fala presentes nessas peças musicais, tal como acontece no rap e no samba de breque.

Naturalmente, a configuração das canções não se esgota em um desses modelos; na verdade, boa parte da produção musical massiva que possui uma poética diferenciada, como as composições de Tom Jobim ou dos Beatles, se caracteriza pela variação dessas dicções em uma mesma canção. O que ocorre neste ponto é uma ampliação da idéia de dicção proposta por Luiz Tatit. Na verdade, sua preocupação está centrada no estilo de determinados “cancionistas” da música popular brasileira, ou seja, certos compositores que são reconhecidos pelas interpretações de suas próprias músicas, como Roberto Carlos, Chico Buarque e Gilberto Gil, entre outros. Aqui, nos apoiamos nas idéias de Tatit para propor a idéia de que os gêneros musicais já são indicações de determinadas dicções, uma vez que, independentemente de conhecer o intérprete, o consumidor de música reconhece as melodias, temáticas e expressões de um blues, de um funk, de um samba de roda, de um chorinho ou de uma canção heavy metal.

Pode-se, por isso, observar que hoje a dicção da canção popular massiva está diretamente associada a uma cadeia midiática em que os aspectos comerciais são mais bem evidenciados, cujo ponto de partida é o esforço para atingir o maior número possível de ouvintes. A canção popular massiva pressupõe uma interação tensiva entre a criação e sua configuração como produto midiático. Assim, a música massiva, em seus diversos formatos, valoriza não só a execução, mas também as técnicas de gravação/reprodução, levando em conta os timbres eletrônicos ou acústicos, a ambivalência de sons graves ou agudos, a reverberação e a sensação de extensão sonora.

Vale lembrar que algumas expressões musicais, como a música eletrônica, não se utilizam do formato canção, embora não deixem de se relacionar, seja por meio da referência ou de sua negação, a este modelo dominante da expressão da música popular massiva. Portanto, torna-se importante destacar ainda os aspectos midiáticos da música como formas de expressão sonora. Segundo Heloísa Valente (2003: 101), o som,

[...] controlável por parâmetros estéticos, pode ser delimitado pelo índice de reverberação, controle de canais, fazendo-se sobressair um ou outro, de acordo com a convenção estética de gênero ou do artista em particular.

Isso sem falar nos aspectos ligados à circulação via cinema, rádio, TV, computador etc., que se apóiam em modelos de divulgação em que até as divisões entre gêneros musicais tendem a ser embotadas.

### 3 Gêneros musicais

Não é incomum encontrarmos nos artigos e nas apresentações que envolvem a análise e compreensão da cultura midiática afirmações a respeito dos hibridismos, das interfaces e até da “imaterialidade” dos suportes comunicacionais na cultura contemporânea. Diante desse cenário parece até retrógrado falar em gêneros musicais, mas uma rápida olhada sobre a circulação de produtos comunicacionais, seja na internet, nas lojas especializadas ou na crítica musical, permite ao observador atento perceber que o excesso informacional também pressupõe segmentação, e que, muitas vezes, até para filtrar esse excesso, tanto os campos da produção, como da circulação e do consumo desses produtos, se valem de rótulos extremamente codificados. Nesse sentido, acredita-se que um dos campos privilegiados para a compreensão da produção de sentido das canções populares massivas é o gênero musical.

Os gêneros seriam portanto modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos por intermédio das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto pelas suas condições de produção e consumo.

Momentos de uma negociação, os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma pragmática, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural (Martín-Barbero 1997: 302).

Assim, é preciso reconhecer que boa parte daquilo que é consumido como rock ou MPB, por exemplo, pressupõe valorações que nem sempre estão ligadas diretamente aos aspectos musicais de determinada canção. Intérpretes como Raul Seixas e Cássia Eller são rotulados como roqueiros, mesmo que, em certas canções, a sonoridade se aproxime do universo musical da MPB. Além de apontar para estratégias textuais ligadas ao campo da sonoridade, as noções de rock e MPB, por exemplo, apontam também para aspectos sociológicos e ideológicos do campo da produção e consumo da música popular massiva. Quando uma gravadora, um músico, um crítico ou um fã assumem ou negam determinado gênero, eles o fazem de acordo com referências que estão situadas à margem ou nos confins das estratégias textuais, que são interdependentes dos aspectos sociológicos e ideológicos da produção e do consumo da música popular massiva, ou seja, a produção de sentido diante da música envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade.

O gênero musical é definido, assim, por elementos textuais, sociológicos e ideológicos; é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. Na rotulação está presente um certo

modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical, ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas.

Nesse primeiro momento, pode-se notar que a rotulação é um importante modo de definir as estratégias de endereçamento de certas canções tanto em termos mercadológicos quanto textuais. Na verdade, as duas concepções, apesar de serem abordadas por diferentes estratos do pensamento comunicacional, só devem ser separadas para fins analíticos. Segundo Tatit (1997: 101):

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. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa seqüência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, rocks, marchas são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular.

O sentido e o valor da música popular massiva são configurados por meio do encontro entre a canção e o ouvinte, uma interação que está relacionada aos aspectos históricos e contextuais do processo de recepção, bem como a seus elementos semióticos. É possível notar uma relação entre o rótulo musical e um suposto gosto do ouvinte, o que pressupõe certa afirmação sobre quem são os ouvintes para os quais determinada música é dirigida. Em termos virtuais, os gêneros e suas configurações nas canções descrevem não somente quem são os consumidores, mas também as possibilidades de significação de determinado tipo de música para determinado público. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical.

De acordo com o gênero musical, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham con-

tornos e importâncias diferenciadas. Assim, se o solo de guitarra é fundamental em uma canção heavy metal, ele é completamente dispensável para uma banda de punk rock; se de uma canção classificada como MPB espera-se que o vocal esteja mais alto que os outros instrumentos para que se possa apreciar a melodia e as palavras cantadas, para o rock, em geral, é mais importante um bom refrão e a mesma altura para todos os instrumentos, ou, dependendo do gênero, a guitarra pode estar mais alta que os vocais.

Portanto, os gêneros musicais envolvem: regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito). Traçar a genealogia de uma canção popular massiva abrange localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouviu), convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais). Assim, o crítico e/ou analista pode partir das relações que vão do texto ao contexto, dos músicos à audiência, do gênero aos relatos críticos, dos intérpretes ao mercado para abarcar as questões que envolvem a formação dos gêneros musicais.

#### **4** **Performance**

Um dos campos privilegiados para se abordar a materialidade do sentido na música popular massiva é a observação das performances que envolvem não apenas a configuração dos gêneros musicais, mas as características individuais dos diversos intérpretes. A performance musical é um ato de comunicação que pressupõe uma relação entre intérprete e ouvinte. Nesse

sentido, ela aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da canção. Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical. Portanto, ela define um processo de produção de sentido e, conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências diante dos diversos gêneros musicais.

Os atos performáticos da música popular massiva estão diretamente conectados ao universo dos gêneros. Ser um astro do cenário heavy metal ou da música eletrônica exige relações com a audiência que sigam as especificidades 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. A relação entre ouvir música e responder corporalmente a determinada sonoridade é uma questão de convenções que, muitas vezes, parecem “naturalizadas” pelos consumidores de um gênero.

Além dos aspectos performáticos ligados ao ritmo e à execução musical, as configurações corporal e vocálica ainda estão ligadas às estratégias comunicacionais que envolvem a constituição da imagem dos intérpretes da música popular massiva, o que possibilita o estabelecimento de vínculos entre músico e ouvinte, envolvendo a tênue relação entre intérprete, personagem e pessoa pública. As diferentes relações de intensidade sonora, reverberação e altura de voz em relação aos instrumentos musicais estão diretamente atreladas aos horizontes de expectativa dos diversos gêneros musicais.

Esses aspectos da performance são fundamentais para a compreensão do que é considerada uma interpretação “autêntica”, “cooptada”, “impessoal” ou “verdadeira”; valorações fundamentais para as estratégias de produtores, músicos e críticos no pro-

cesso de endereçamento do produto musical ao seu público. Aqui, é possível notar de maneira clara como o entretenimento, a poética e a estética dos produtos da cultura popular massiva estão atrelados tanto às lógicas mercadológicas quanto à estrutura musical das canções. A música popular massiva expressa emoções baseada na maneira como as letras e sonoridades são interpretadas, embaladas e consumidas.

## 5 Corpo, voz, cenário e ritmo

Toda expressão musical da cultura popular massiva indica modos específicos de participação corporal diante da música. A maioria dos gêneros musicais midiáticos pode ser associada a determinado modo de dança, que aqui não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação presente na própria música. Mesmo os gêneros musicais que remetem a uma espécie de audiência passiva em termos de movimentos corporais pressupõem alguma forma de relação rítmica com o corpo dos ouvintes. Quando dançamos (pelo menos em se tratando de danças codificadas socialmente), sujeitamos os movimentos de nossos corpos a regras musicais, o que revela um senso físico da produção de sentido diante da música. Dançar, como demonstram, por exemplo, o samba e o funk, é um modo codificado de processar a música. Isso sem falar nos aspectos gestuais que, muitas vezes, envolvem movimentos que funcionam como estímulos/respostas relacionados à própria estruturação de refrões e solos das canções.

Por outro lado, a “corporificação” da produção de sentido da música popular massiva está atrelada às dicções de gêneros e canções, ou seja, toda execução musical implica determinadas questões: qual a voz que canta (ou fala)? Ou, no caso de alguns subgêneros da música eletrônica: quais os corpos que tocam e dançam a música? Quem está tocando, falando e/ou

cantando? A performatividade da voz ou do ato de “tocar” descreve um senso de personalidade, um modo peculiar de interpretar não só determinada música como as próprias convenções de gênero, um modo característico de corporificação das expressões musicais.

Diferentes canções e gêneros musicais apresentam timbragens, mixagens e dicções características; antes de se reconhecer quem ou o que se canta, a canção é endereçada ao ouvinte pelos “modos de cantar e tocar”. Assim, a vocalização e a interpretação de certa canção são “incorporações musicais”. Ouvir música é “incorporar” não só as vozes, mas também os instrumentos harmônicos e percussivos. Só para citar um exemplo, vozes masculinas e femininas, mesmo ao interpretar a mesma canção, são definidas de maneira estrutural, como sons ouvidos de modo interdefinido com outras sonoridades que, nesse caso, não estão, necessariamente, restritas ao campo musical. Quando ouvimos a mesma canção, por exemplo, *O segundo sol*, interpretada por Cássia Eller ou por Nando Reis, os aspectos semânticos da dicção ganham contornos diferenciados, não só pelos diferentes modos de execução musical, mas pelas possibilidades de produção de sentido corporificadas em um ou noutro intérprete.

Ouvimos e vivenciamos vozes masculinas e femininas, e suas respectivas “corporificações”, de acordo com nossas preferências e prazeres. Em relação à voz, devem-se também levar em consideração os aspectos da gravação da voz e a utilização técnica/perfomática do microfone como importantes elementos na configuração da música popular massiva. “O microfone nos permitiu ouvir as pessoas em modos que normalmente implicam intimidade – o sussurro, a delicadeza, o murmúrio” (Frith 1996: 187).

A performance, ou seja, o ato de tocar, cantar e interpretar uma canção estão conectados aos diversos cenários presentes de forma virtual nos gêneros musicais e materializados nas canções. A produção de sentido da música popular massiva não deriva somente

de uma configuração imperativa da canção, mas também de um posicionamento sociocultural de produtores, músicos e ouvintes. Vale lembrar que não se trata necessariamente de cenários presentes em mapas tradicionais. É possível falar dos cenários épicos do heavy metal, do sertão do baião, da Jamaica do reggae ou da metrópole do rap; na verdade, esses exemplos não são referências a territórios em sentido tradicional, e sim espaços associados a certas sonoridades, ou, melhor dizendo, a paisagens (com suas contradições, anseios e faltas) presentes na música popular massiva.

Muitas vezes as próprias denominações, por exemplo, música caipira de raiz ou música sertaneja, carregam traços que envolvem imaginários espaciais presentes nas performances das canções. No caso da música caipira, há uma valorização de certa quietude, de um mundo desarticulado das novas tecnologias e das “modernidades”; já a nomenclatura música sertaneja remete, hoje, ao agrobusiness, aos rodeios, ao “mundo pop” dos grandes produtores de grãos. Mas, do mesmo modo que a idéia dança pressupõe corpo e cenário, ela também está diretamente relacionada à noção de ritmo.

A repetição, tão importante para a análise da música, é fundamental para a produção de sentido e para a configuração midiática das canções populares massivas. Essa demarcação envolve o encontro entre a métrica musical e a experiência de audição que abrange músicos e ouvintes. Não por acaso, o ritmo e/ou andamento são essenciais quando se fala de execução musical, ou seja, o ritmo é “[...] organização musical do tempo” (Frith 1996: 153).

O ritmo está intimamente ligado à conformação temporal dos sons. Ouvir uma canção popular massiva é participar de seu desdobramento e, ao mesmo tempo, acreditar que esse desdobramento tem sido, ou será, definido; que nos levará a algum lugar. Tal como na configuração métrica, a dimensão temporal é espacializada na apreciação musical e está diretamente ligada a boa parte do apelo sensorial exercido pela música popular massiva.

Pode-se afirmar então, que a dança (virtual ou atualizada) ao som de uma canção, ou pressuposta em um gênero musical, é uma interpretação rítmica dos sons:

Meu ponto principal é que para a maioria da audiência de música popular massiva o modo mais fácil de entrar na música é quase sempre através do ritmo, através de movimentos regulares do corpo (nós todos podemos participar da ação percussiva da música, mesmo se nós não tivermos quaisquer habilidades musicais) (Frith 1996: 142).

Mesmo na audição individual, digamos, de uma garota trancada no quarto ou percorrendo uma cidade com um walkman, está presente um modo de se colocar em meio aos padrões rítmicos da sonoridade da canção.

Assim, voz, corpo, cenário e expressão rítmica são “incorporações musicais”. A metodologia aqui pressuposta, portanto, parte do princípio de que a música popular massiva não está relacionada somente às esferas do campo da produção. O sentido da música popular massiva também está ligado aos diversos modos de apropriação do produto por parte de músicos, ouvintes e produtores, sendo que a produção de sentido da música popular massiva está atrelada a uma história social dos usos e interpretações que podem ser relacionados às performances em suas manifestações corporais, às vozes, aos timbres, às alturas, às reverberações, aos ritmos e aos cenários musicais presentes nesse tipo de música. Para finalizar, vale lembrar que essa separação entre os aspectos plásticos e midiáticos da música popular massiva só é possível para fins analíticos, uma vez que as estratégias de comunicação presentes nas expressões plásticas da música são também expressões midiáticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. New York: Routledge, 1979.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- JANOTTI JR., Jeder. *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 *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 6, nº 2, 2003b, p. 31-46.
- \_\_\_\_\_. *Heavy metal com dendê: música e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
- MARCHI, Leonardo di. “A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos”, in *E-Compós*, nº 2, jul./2004. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos/>>. Acesso em: 1/4/2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SHUKER, Roy. *Understanding popular music*. London/New York: Routledge, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- STRAW, Will. *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*. Cultural Studies. London: Routledge, vol. 5, nº 3, out./1991, p. 361-375.
- TATTI, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- VERÓN, Eliseo. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.