

DISPUTAS DE VALOR NA MÚSICA POPULAR MASSIVA: POLÍTICA, ESTÉTICA E CULTURA

Jorge L. C. Cardoso Filho¹

1 VÍNCULOS ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA

O presente texto constitui a parte final de um amplo esforço investigativo, iniciado em 2007, durante o desenvolvimento da pesquisa *Práticas de escuta do Rock*, na qual se investigava as relações entre experiência estética e formas de engajamento dos ouvintes na relação com álbuns clássicos do gênero musical Rock, em diferentes contextos. Entre alguns de seus resultados², a investigação apontava para a necessidade de entender os mecanismos através dos quais aquelas experiências se estabilizavam e se tornavam padrões, bem como os processos intrincados nos quais os ouvintes se envolviam em função da relação com aquela música (tanto num nível mais sensorial quanto discursivo).

Em virtude desses dois caminhos, tornou-se necessário avançar no estudo em etapas, considerando que seria necessário dar conta, em primeiro lugar, dos vetores de estabilização configurantes da experiência, que poderiam ser identificados em determinados produtos. Nessa primeira etapa, o estudo explorou aspectos vinculados às estratégias construídas no interior do produto para favorecer o acionamento de marcas estilísticas específicas, voltando-se para o importante papel que as próprias materialidades dos dispositivos impõem à percepção dos organismos. Assim, discutiu-se como um estilo pop de escuta pode ser construído em álbuns como *Ok Computer* (1997), do Radiohead, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles e *Whatever People Say I Am, That's What I'm Not* (2003), do Arctic Monkeys. De forma similar, um estilo precário e "tropical" foi produzido em

1 Doutor em Comunicação, UFMG. Professor do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia.

2 Destacaram-se formas de escuta que podem ser percebidas como padrões instituídos pelo gênero, como a escuta atenta e metonímica, na qual a audição é considerada como aspecto central daquele que se relaciona com a música; a escuta corporal, na qual todo o corpo pulsante é chamado em causa na relação com a música; e os deslocamentos de escuta, no qual se misturam aspectos a serem percebidos no âmbito da canção com os sons incidentais, produzidos por outras fontes sonoras. Tais experiências foram identificadas a partir do estudo das práticas com três álbuns: *The Dark Side of the Moon* (1973), da banda inglesa Pink Floyd, *Nevermind* (1991), da banda norte-americana Nirvana e *In Rainbows* (2007), da banda inglesa Radiohead. Jorge Cardoso Filho. *Práticas de escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação*. Salvador: EDUFBA, 2013

álbuns como *Acabou Chorare* (1973), do Novos Baianos e *Selvagem?* (1986), do Paralamas do Sucesso.

A segunda etapa desse estudo, em desenvolvimento, se configura na relação com essa dimensão sensível da experiência, de modo que já apresenta um aspecto importante a ser discutido: as relações entre gosto e construções de hegemonia. Afinal, ao estudar algo pelo qual se nutre algum tipo de estima, a questão política torna-se mais próxima da questão estética. Foi Lawrence Grossberg um dos autores que reivindicou a noção de afeto nas análises das práticas culturais dos grupamentos juvenis. Seu objetivo era, justamente, entender essas relações nas quais o gosto por determinadas práticas auxiliava no entendimento sobre determinadas posturas políticas e formas de resistência. Em 1992, em *We gotta get out of this place*³, o autor sugeriu que as experiências da vida mudariam em relação ao estado afetivo do sujeito que as vive, e procurou demonstrar que o sentido produzido por determinado produto cultural está diretamente relacionado aos investimentos afetivos que o sujeito vincula àquele objeto.

Grossberg se dedicou, sobretudo, ao estudo das formas como o Rock consegue produzir sentidos a partir da união entre a estrutura musical e o conteúdo das letras, a fim de estabelecer correspondências entre o gênero musical e a situação específica da audiência que o produz e consome. Assim, seu trabalho o conduziu para uma abordagem do Rock enquanto uma prática social e discursiva, sujeita a regras constitutivas que determinariam o que viria ou não a ser considerado Rock. Grossberg (1992) se interessou em entender qual a função que o Rock possuía no interior da comunidade que o cultivava, focalizando os contextos materiais nos quais os fãs se encontravam e destacando muitos mais os investimentos afetivos que as representações semânticas.

Essa concepção de “investimentos afetivos”, para o autor, é a chave para a compreensão do Rock enquanto uma prática discursiva e é desenvolvida em seus artigos posteriores. As bases sobre as quais esse desenvolvimento ocorre são, no entanto, de um ensaio chamado *Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life*⁴, no qual Grossberg investiga as condições para que esses vínculos afetivos sejam construídos. A noção de afeto ganha contornos mais nítidos a

³ Lawrence Grossberg, *We Gotta Get out of this Place: popular conservatism and postmodern culture*, London/New York: Routledge, 1992.

⁴ Lawrence Grossberg, In: *Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*, Durham/London: Duke University Press, 1997.

medida em que é compreendida como dotadas de uma face pragmática e outra semântica. Os investimentos afetivos seriam *disposições* (face pragmática) para a *interpretação* e *experiência* de artefatos e fenômenos relacionados ao Rock de determinada maneira (face semântica).

Esses investimentos afetivos não se manifestam exclusivamente como matéria cognitiva, mas também como matéria sensível, como matéria estética. Por isso mesmo, se destacam as noções de interpretação e experiência no Rock. Esse tipo de tratamento permitiu não só avaliar os significados partilhados pela comunidade, que diziam respeito às genealogias e cânones do gênero musical, como também as experiências proporcionadas pela música e seus efeitos estéticos. Permitia se referir à comunidade de ouvintes como uma comunidade afetiva, que tanto entra em acordo como disputa seus juízos e valores pelo e por meio dos afetos.

A própria relação com os objetos da vida cotidiana, portanto, estaria associada aos investimentos afetivos, de modo que também na racionalidade das ações está presente um componente do *pathos*⁵, que influencia no sentido que uma determinada ação adquire. Herman Parret, de maneira mais ampla, escreve:

O sujeito, produtor de discurso, de cultura e de sociedade, é um *ser de paixões*. Sua vontade de transmitir a verdade, suas crenças e suas convicções são motivadas pela paixão de conhecer, e pela propensão a viver em comunidade, a criar o belo e transformar a natureza num lugar habitável.

O que implica dizer que, ao analisar os produtos de uma determinada comunidade, é preciso levar em consideração seu desejo em exprimir seus próprios investimentos afetivos. Esta comunidade não comporta, apenas, uma dimensão psico antropológica da sociedade, mas também uma dimensão estética que, através de uma sensibilidade partilhada, socializa o sensível e sensibiliza o social.

Assim, percebe-se que o estudo da experiência com a música popular massiva precisa se desenvolver reconhecendo *campo* já consolidado

5 Herman Parret, *A estética da comunicação: além da pragmática*, Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. O autor considera que o *pathos*, tradicionalmente, possui uma relação tensa com o *logos*. Este é o campo da razão, da claridade e da regularidade. Aquele é o campo da morte, da obscuridade e da variabilidade.

que a cultiva (que é a tradição) e *horizonte de expectativas*⁶ projetado, ambos formados e reformados pelas singularidades de cada um dos objetos e fenômenos musicais. Essas duas grandes categorias se constituem como limites dentro dos quais a experiência se desenvolve. À medida que a experimentação de um valor se torna escassa, uma situação problemática se configura, dando a possibilidade de uma experiência que ainda não estava completa, que ainda estava no horizonte de expectativas, se conformar. Tal experiência só se desenvolve no encontro com a singularidade de um objeto ou fenômeno. Essa experiência pode ser incorporada ao espaço de experiências comum, tornar-se a experiência hegemônica de um tempo e, posteriormente, esvair-se, permitindo que o processo continue.

Louis Quéré⁷, ao defender a impessoalidade da experiência, defende que é a *conduta* (um poder fazer e um saber-fazer) a forma de apreensão mais interessante do vivido em cada experiência. Sua proposição é interessante porque, ao colocar a conduta como a forma de apreensão, o autor permite estudar não apenas o vivido em si mesmo, a *Erlebnis* de cada sujeito, mas o vivido em comunidade, a *Erfahrung*, que é regulada por mediações simbólicas e condições materiais específicas. Ou seja, o autor permite retomar a concepção de experiência como um aspecto condicionante das práticas sociais, sempre propensa à partilha.

Como em cada situação haverá o estabelecimento de uma dinâmica particular e o acionamento de saberes e habilidades diferentes, infere-se que são as características dessas situações particulares que regulam e conformam graus distintos de experiência⁸. Isso implica dizer que componentes político e/ou estético⁹ ganharão status de figura ou fundo a depender do modo como

6 Jorge Cardoso Filho & Luciana Oliveira, *Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais*. "RevistaTrans" (Barcelona), v. 17, 2013, p. 01-21. Texto no qual discutimos como o historiador alemão Reinhart Koselleck propõe as categorias de espaço de experiências e horizonte de expectativa, como marco da pesquisa histórica e articulamos essas categorias ao estudo das cenas musicais. Koselleck (2006) fala de um "espaço" de experiências como categoria interpretativa por se tratar de um passado atual, no qual os acontecimentos são incorporados e lembrados, um passado acessível a todos, que guarda um componente alheio mesmo na subjetividade mais íntima. Há sentido falar desse passado atual como um "espaço" porque nele estão diversos estratos de tempos anteriores simultaneamente presentes, sem referência a um antes ou um depois. O horizonte de expectativas também está ligado ao subjetivo e ao intersubjetivo, mas se trata de uma categoria que nos projeta para o futuro, para o ainda não experimentado, embora de algum modo previsto. O horizonte é sempre aquele por-vir.

⁷ Louis Quéré, O caráter impessoal da experiência, In: Guimarães *et al* (Org.), Entre o sensível e o comunicacional, Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 19 - 38.

⁸ John Dewey, *Art as experience*, 3 ed, New York: Perigee Books, 2005.

⁹ Jacques Rancière, *Políticas da escrita*, São Paulo: Editora 34, 1995.



interação ocorra. Tanto Rancière quanto Quèrè, por exemplo, argumentam que a escrita de si e a experiência pública seriam dessas modalidades de experiência na qual o aspecto político ocupa posição central.

A perenidade das experiências reside, exatamente, na capacidade de perpetuação por meio das marcas e indícios disponíveis, que serão tomados por outros agentes como matéria-prima de seus respectivos cotidianos. Por isso mesmo, a importância de apreender os aspectos singulares que emergem da relação entre diferentes agentes. Obviamente, quanto mais metodologicamente orientado, melhor condição terá o estudo de explicar as complexidades desse processo – pois muitas vezes a experiência se transforma, deriva de uma experiência primitiva.

Essa concepção em escalas evita tratar a experiência de forma dicotômica (na lógica da exclusão), uma vez que seus tons são garantidos por essa possibilidade de matização entre a intensidade e o resgate de um sentido que se faz presente por meio de uma expressão. É a partir desse valor expressivo que a experiência pode ser partilhada. Uma partilha que não ocorre necessariamente por meio de proposições, mas, muitas vezes, a partir de práticas semelhantes, perpetuadas e reinventadas. Como aponta Rancière (1995), gestos políticos de constituição estética da comunidade. Torna-se necessário pensar como os discursos críticos participam desse processo de tensionamento/ratificação das práticas e/ou das estruturas internas das obras, criando possíveis formas de distinção social¹⁰, partilhas do sensível¹¹ e (des)estabilização de gêneros¹².

Esse necessário desdobramento do estudo tornou-se mais evidente com a integração dos estudantes de graduação em Jornalismo da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, uma vez que traziam questionamentos acerca do local que um gênero musical como o Rock poderia ocupar no campo da experiência estética e das resistências socioculturais numa pequena cidade como Cachoeira, na Bahia. Questionamentos acerca da própria relação com o tecido urbano no qual a prática musical se expressa — cidades de pequeno e médio porte do Recôncavo da Bahia — e também sobre o modo como os discursos sobre esse gênero musical são construídos por atores sociais que não aparecem no cotidiano da cidade, fortemente marcado pelo pagode e pelo arrocha.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *A distinção*, 2. ed, Porto Alegre: Zouk, 2011.

¹¹ Jacques Rancière, *A partilha do sensível*, 2. ed, São Paulo: Editora 34/EXO, 2009.

¹² Jason Mittell, *Genre and Television, From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, London/New York, Routledge, 2004.

O que ficava cada vez mais claro era a necessidade de incorporar ao campo de discussão estética e retórica que vínhamos conduzindo, uma discussão de cunho político e cultural, uma vez que o problema relacionado ao valor e, mais especificamente, ao juízo valorativo se instituiu com bastante regularidade nos diferentes níveis de estudo da experiência musical.

2 OS ESTUDOS CULTURAIS E OS PROBLEMAS RELATIVOS À SENSIBILIDADE

Aparentemente, o campo conhecido como Estudos Culturais, em suas origens, precisou negar a preocupação com uma reflexão estética em seu projeto constitutivo, em função da ambição desta em estabelecer valores universais, a-históricos e transcendentais à arte, tomada como uma atividade superior apartada da vida cotidiana. Ao tomar como função principal a desestruturação de uma certa “autoridade” do crítico cultural (no sentido estético), os estudos culturais acabaram tratando a reflexão estética como um demasiadamente discurso político, que mais contribuía para o estabelecimento de distinções sociais e relações de poder que para a elucidação de qualidades nos materiais expressivos. Se é lícito pensar nessa dimensão política da estética, também é importante pensar nas dimensões estéticas da política.

É interessante notar os processos de disputa e valoração rastreados por João Freire Filho na Alemanha do século XVIII, sobre o que seria a grande literatura e sobre os usos (equivocados) do público em relação às obras. Desse processo de disputa, consolida-se uma importante concepção (ainda hegemônica em determinados circuitos) de arte como algo autônomo – concepção da qual os estudos culturais se sentiam impelidos em se afastar.

Raymond Williams surge nesse debate como um estudioso que reivindicou uma reflexão estética menos formalista e mais próxima da vida cotidiana, uma vez que, para o autor, somente dessa forma a estética poderia escapar da armadilha de reforçar certos preconceitos sociais, gostos e sensibilidades e permitir a emergência de aspectos transformadores nas práticas culturais. Nesse sentido, Freire Filho (2010) coloca Williams como o precursor de um discurso “desconfiado” frente à Estética nos Estudos Culturais, na medida em que suas objeções insidiam sobre

[...] a natureza insular atribuída a arte, o seu peremptório afastamento da vida social, lastreado por variantes da doutrina estética da autonomização. Num dos verbetes do (sempre proveitoso) Palavras-chave,

Williams ponderou que o estético – com suas referências especializadas à arte, à aparência visual e a uma concepção do que é “gracioso” ou “belo” – constitui uma formação-chave dentro de uma constelação de significados que realçaram e, ao mesmo tempo, isolaram a atividade sensorial subjetiva como a base da arte e da beleza, em detrimento das interpretações sociais ou culturais.¹³

Contudo, o pensamento de Williams não pode ser resumido nessa interpretação oferecida por Freire Filho, uma vez que sua noção de *estrutura de sentimento* parece mesmo buscar dar espaço para o surgimento das pequenas rupturas que podem ser percebidas nas práticas cotidianas¹⁴. Pensada a partir da relação com sua concepção de cultura como *modo integral de vida*, a noção de estrutura de sentimento permitiria ao autor observar o modo como práticas hegemônicas se constituem e emergem – mesmo que em algum momento eles busquem resistir ao hegemônico. A ideia de estrutura de sentimento, cuja formulação mais evidente se encontra em *Marxismo e Literatura*¹⁵, nos serve, desse modo, para pensar a historicidade e a cultura, assim como as possibilidades de novas consciências a partir das rotinas (elemento que permite perceber a emergência de sentimentos, novas consciências e, como pontuava o próprio Williams, uma nova classe social).

A rigor, trata-se de uma noção que articula ambiciosamente a estrutura e o indivíduo numa dimensão material do fazer, que demonstra claramente a preocupação do autor em garantir o processo ativo dos sujeitos na produção do sentido. Para Gomes:

Williams procede a uma transformação radical do conceito de cultura e dos possíveis de se fazer análise cultural: enquanto resposta a novos desenvolvimentos políticos e sociais, a cultura articula, ao mesmo tempo, elementos exteriores, da estrutura, e elementos da experiência pessoal, privada

Estabelece-se, assim, uma relação entre a ordem do instituído e a ordem do subjetivo que nos interessa desenvolver nessa pesquisa.

¹³ João Freire Filho, Os estudos culturais e os deslocamentos do domínio estético, In: Guimarães et al (Org.), *Entre o sensível e o comunicacional*, Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 105-127.

¹⁴ Itania Gomes, Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento, In: Itania Gomes & Jeder Janotti Júnior (Org), *Comunicação e Estudos Culturais*, Salvador: EDUFBA, 2011a, p. 29 – 48.

¹⁵ Raymond Williams, *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Considerando que a cultura é algo material, torna-se possível pensar que uma hegemonia é algo construído cotidianamente, inclusive em formas de sentir, perceber e julgar os produtos culturais à disposição. Afinal, a própria formulação de Williams sugere que as transformações na esfera da cultura são lentas e graduais, de modo que é preciso perceber tanto a regularidade de uma prática quanto suas explosões em acontecimentos. Daí, pode-se perceber a importância das três categorias descritas por Williams para apreender a experiência que se configura num determinado campo de fenômenos: dominante, residual e emergente.

O dominante se refere àqueles elementos da experiência que remetem diretamente ao campo do hegemônico numa determinada prática cultural – por isso mesmo, remete às convencionalidades, ao instituído. O residual é uma categoria que busca dar conta de elementos da experiência passada, mas que permanecem presentes na experiência contemporânea com alguma força (demonstrando que esses elementos foram dominantes em uma outra conjuntura). Finalmente, o emergente diz respeito aos elementos da experiência que resistem e (re)significam aspectos da prática cultural dominante, de modo que apontam para possibilidade de construções de outras hegemonias (alternativas).

O autor é claro, inclusive ao trabalhar com o campo das artes, em *Cultura*, considerando que formas de relação social estão também incorporadas às práticas artísticas, de modo que se pode questionar os modos pelos quais esse processo de emergência de novas hegemonias se constroem no processo de disputa valorativa. Seu interesse particular é o teatro e ali o marxista inglês enxerga como essa hegemonia cultural cria as condições para o surgimento do alternativo.

A lição fundamental das relações sociais modificadas do teatro do século XX é, porém, mais geral. A crise insolúvel da forma tradicional principal e ainda predominante levou a uma proliferação extremamente rica de formas alternativas, mas também a condições novas de fragmentação.¹⁶

Destaca-se, nesse estudo, um aspecto diacrônico que perpassa a análise de Williams para identificação dessas formas alternativas ao dado já consolidado culturalmente. É importante destacar que há aqui tanto um aspecto ético, no sentido de um direcionamento para as condutas em

¹⁶ Raymond Williams, *Cultura*, São Paulo: Paz e Terra, 1992.

sociedade, quanto uma dimensão estética, uma espécie de sensibilidade comunitária, com os quais os variados atores do processo acabam negociando. São, portanto, tratados enquanto fenômeno estético e político.

A experiência que se desenvolve com a música está impregnada não só de afetos, de formas de sentir e perceber o mundo, mas também de formas de julgar, o que demonstra uma forte configuração política que a experiência pode expressar. Pensando como Jacques Rancière, os processos de partilha do sensível implicam “a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (p.15). Pode-se perceber a necessidade de identificar os possíveis tensionamentos nos espaços e tempos constituídos para ocupação por ouvintes de gêneros musicais distintos, que precisam confrontar, em muitas ocasiões, um lugar “menor” construído para suas respectivas preferências musicais.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum¹⁷.

É nesse sentido que, em consonância com as proposições de Rancière, este projeto entende que práticas expressivas, produtos e performances *fazem política*, uma vez que podem (re)posicionar os sujeitos em processos distintos de partilha, criando competências diferentes nas cenas públicas do cotidiano¹⁸. Nesse sentido, o debate valorativo que se institui a partir da discussão sobre uma banda de Rock, aciona também níveis de competência e saberes distintos que no seu entrelaçamento revelam atores políticos em processo de construção de suas próprias subjetividades, ambicionando, muitas vezes, construir hegemonias alternativas sobre posições ocupadas pelos artistas.

Nesse sentido, chama a atenção aspectos de uma “escrita política” que se revela na medida em que os ouvintes se engajam na produção de

¹⁷ Jacques Rancière, *A partilha do sensível*, p.16.

¹⁸ Já é possível identificar uma presença recorrente, nos estudos de Comunicação e Música, de referências à cidade, ao espaço urbano onde se configura uma prática musical (como um bairro, uma casa noturna ou mesmo um clube) e, mais recentemente, às comunidades e/ou redes sociais digitais que se estruturam, a fim de efetuarem partilhas do sensível. Já expusemos aspectos relativos a essa questão em estudo anterior, mas é sempre importante destacar que trata-se de uma variável importante. Jorge Cardoso Filho & Luciana Xavier Oliveira. “Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais Trans”. *Revista Transcultural de Música*, 2013, p. 1 -21.

relatos e comentários sobre os aspectos positivos e negativos dos referidos grupos. Escrever revela destrezas, carências e até mesmo um estilo próprio de tornar público o pensamento. Enfim, escrever revela uma operação de constituição estética da comunidade, uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação. Os diferentes espaços nos quais esses juízos se explicitam também requerem competências específicas. A página de um grande jornal requer domínio da linguagem jornalística. Escrever no próprio perfil de uma rede social não. Mas isso não significa que não haja também uma habilidade requerida nesse fazer. Uma experiência requerida, mas que também se reconfigura na medida em que é acionada.

A proposta é pensar na experiência seguindo uma perspectiva na qual a distinção entre sujeito-objeto só ocorra após uma interação, o que nos obriga a pensar numa postura menos hermenêutica e mais material. As superfícies da interação são os espaços onde se manifestam matizes, texturas e aspectos centrais da relação entre os diferentes corpos, perspectiva que buscamos adotar nessa pesquisa através de uma radical imersão fenomenológica nas práticas que se desenvolvem.

Penso, portanto, que trabalhar simultaneamente com o convencionalizado (identificável no gênero cultural) e com a singularidade (manifestado na experiência), a fim de construir procedimentos para apreender os usos sociais dos meios, é a estratégia mais eficaz a ser traçada pelos pesquisadores. É, então, imprescindível descrever como se manifesta a experiência¹⁹

Os ganhos de pensar um problema de pesquisa de tal modo se revelam, sobretudo, na dimensão metodológica, mas já podem ser vislumbrados nesse momento. Em primeiro lugar, é possível pensar a dimensão histórica dessas práticas em função do eixo diacrônico, de modo que as rupturas que emergem sejam compreendidas não só como inovações, mas também na relação com os aspectos hegemônicos e residuais, aos quais se referia Williams. Torna-se possível, por exemplo, compreender a reorganização do sensível e do político na sua interface com o tecido urbano e no modo como se manifestam as controvérsias em relação ao que é o Rock “de verdade”, em oposição ao que seria um modismo, ou um Rock cooptado ou regional.

¹⁹ Jorge Cardoso Filho, *Inflexões metodológicas para a teoria do uso social dos meios e processos de midiaticização*, In: Maria Angela Mattos *et al* (Org.), *Mediação & Midiaticização*. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2012, p. 171-191.



A compreensão das disputas valorativas está relacionada também a como nessas diferentes práticas ocorre uma certa construção das hegemonias, processos que se desenvolvem e se reconfiguram diacronicamente. É um processo repleto de contradições, que implica um conjunto moldável de interesses, conceitos, práticas, identificações e aspirações. Nesse sentido, deve-se pensar em uma relação entre horizonte de expectativas construído e o espaço de experiências imediatamente disponível naquele contexto, a fim de que também a dimensão da subjetivação das criaturas no desenrolar do processo de valoração e juízo seja considerada. Por fim, permite destacar diferentes mediações sociais que atuam hegemonicamente no contexto em que o fenômeno é estudado.

As recorrências nos ajudam a pensar, através da noção de dispositivo²⁰, sobre quais modos esses discursos valorativos constroem hegemonias (políticas e sensíveis), estabilidades aparentes para o gênero musical em foco nesse trabalho. É importante frisar o aspecto “aparente”, porque como uma hegemonia é exercitada, há de se perceber também aspectos tensivos no interior dessa estabilidade que escapam à dimensão de recorrência, pondo o gênero em fluxo. Por isso, a abordagem proposta por Jason Mittel (2004) de superação da tradição de investigação textual torna-se promissora metodologicamente para o projeto aqui construído. Gêneros compreendidos não somente como componentes textuais, mas como categoria textual e cultural. Gêneros como práticas discursivas e, portanto, como relações de poder e funções do discurso.

Essa perspectiva de estudo não é nem formalista, nem universalista. E, embora tome o aspecto estético como uma dimensão central do fenômeno a ser estudado, articula-o com as condições culturais, políticas e econômicas que são interfaces do estético. Pensamos que assim os estudos culturais teriam muito a ganhar em suas pesquisas, na medida em que poderiam pensar tanto nos usos políticos da sensibilidade quanto na sensibilização da prática.

20 Na nossa argumentação a terminologia dispositivo serve para demonstrar que a recepção dos objetos expressivos está ancorada em uma rede, que é, inclusive, fundamental para pensar numa perspectiva de transcendência do sentido. Trata-se de uma rede, que se inscreve numa relação de poder e que permite perceber aquilo que é aceito do que não é. "Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes". Giorgio Agamben. *O que é um dispositivo?* In: "O que é o contemporâneo? E outros ensaios". Chapecó: Argos, 2009.

3 SOBRE A DEMONSTRAÇÃO

Considerando tais objetivos, compusemos um *corpus* empírico que fosse amplo o suficiente para mobilizar aspectos muitos diversificados das práticas culturais envolvendo o Rock – seja em função das distintas cenas musicais às quais as bandas/artistas estivessem vinculados, seja na dimensão de visibilidade que elas possuísem, ou em seu projeto poético expressivo no interior do gênero Rock.

Essa amplitude se justifica pela necessidade de que os procedimentos de análise deem conta não só das valorações que ocorrem amplamente no espaço midiático (cujo conteúdo está tradicionalmente associado às grandes cenas musicais e à crítica especializada), mas também daquelas que se insinuem no cotidiano dos iniciados, em cenas musicais de cidades menores, que não são eixo do espaço midiático.

Desse modo, buscamos eleger bandas/artistas que tenham uma projeção nacional mais ampla, de modo a visualizarmos um leque mais abrangente dos discursos construídos (jornais especializados, discursos de fãs/detratores, assim como a fala cotidiana); e aqueles que possuem visibilidade segmentada ou mesmo reduzida a um contexto local (mesmo sabendo que esses aspectos podem ser relativizados em função das tecnologias digitais de partilha de dados).

As disputas valorativas em torno dos artistas/bandas Pitty e Cascadura contribuirão para testar o método de análise construído, por possuírem ampla e segmentada visibilidades, respectivamente. Além disso, ambas são parte da cena Rock da cidade de Salvador²¹, capital do estado do Bahia. Trata-se de uma cena que não faz parte das turnês de bandas internacionais, nem propõe festivais especializados no gênero Rock – como o caso de Recife, capital do estado de Pernambuco. Esses fatos nos permitirão mapear aspectos contraditórios nas partilhas sensíveis, de modo a tornar o método de estudo propenso a captar as complexidades específicas.

Pitty é o nome artístico da cantora Priscila Novaes Leone, cuja carreira solo começou em 2003, com o álbum Admirável Chip Novo. Figura

21 Salvador é uma cidade com cerca de dois milhões de habitantes e uma cena musical Rock com relativa longevidade – desde o final da década de 1980 – o que permitirá mapear traços residuais, emergentes e hegemônicos que atuam em uma escala maior. Lojas especializadas, fanzines, bares e espaços culturais da cidade tiveram importância para o desenvolvimento dessa cena.

da cena Rock soteropolitana desde a década de 1990, com a banda Inkoma, *Pitty* ganhou projeção nacional com álbum e tornou-se um dos principais nomes do Rock brasileiro na atualidade²². Com uma carreira já consolidada tanto no âmbito da cultura underground quanto do *mainstream*, poderemos encontrar fragmentos discursivos no campo da crítica especializada, no discurso de fãs e detratores e na fala cotidiana dos ouvintes.

Cascadura é o nome da banda originalmente formada em 1992, em Salvador, quando ainda usava o nome *Dr. Cascadura*. Teve seu último álbum, “Aleluia”, indicado como um dos melhores do ano de 2012 pela MTV Brasil. Possui uma circulação relativamente estabilizada no gênero Rock e possui uma circulação ainda pequena no que se entende por *mainstream* do Rock nacional, mas ao mesmo tempo é reconhecida por músicos importantes, como Lobão e Nando Reis²³. Esse caso específico permitirá perceber outros aspectos das disputas valorativas em ação, como a questão da segmentação aos iniciados, por exemplo.

Para testar a eficácia do método no âmbito da circulação *underground*, mesmo para aqueles que possam usar as redes sociais digitais para fins de distribuição de sua música, elegemos duas bandas de Cachoeira²⁴, pequena e histórica cidade da região conhecida como Recôncavo da Bahia – *Tio Maruzo* e *Escola Pública*. Ambas fazem trabalhos que ganham visibilidade, sobretudo, a partir das redes sociais digitais, mediante videocliques virais ou disponibilização de suas músicas na Web. A primeira foi originalmente formada na cidade de Itabuna, no sul da Bahia. Já a Escola Pública foi formada por estudantes universitários de Cachoeira – onde ambas as bandas atuam no momento. A incorporação dessas duas bandas é necessária para pensar as disputas valorativas num âmbito considerado como “periférico” e menos propenso ao gênero musical Rock.

²² ROLLING STONE BRASIL. *Disco de estréia de Pitty, Admirável Chip Novo completa 10 anos e ganha lançamento em vinil*. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/disco-de-estrea-da-pitty-iadmiravel-chip-novoi-completa-10-anos-e-ganha-lancamento-em-vinil/>>. Acesso: 01 ago. 2014.

²³ Gabriel Gonçalves. *Banda Cascadura é uma dos expoentes do cenário do rock no país*. Portal G1, 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/07/banda-cascadura-e-um-dos-expoentes-no-cenario-do-rock-no-pais.html>>. Acesso em: 01 ago. 2014.

²⁴ Cidade com cerca de trinta mil habitantes, cuja tradição musical remonta ao samba de roda e ao Reggae do Recôncavo, com figuras como Edson Gomes e Sine Calmon. Falar da existência de uma cena musical Rock na cidade seria precipitado, mas percebe-se um forte movimento de produção, consumo e circulação de uma cultura Rock, sobretudo após a instalação de um dos campi da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia na cidade.

Uma vez que a experiência estética se encontra numa processualidade vinculada à mídiatização, é possível inseri-la na problemática relativa às mudanças nos processos interacionais de referência²⁵. Se no ambiente em que a obra é o foco de atenção o valor necessário do produto atesta a experiência estética, num ambiente mídiatizado, a dispersão e a abrangência de atingimento não asseguram condições para um tipo de interação determinado, como a atenção ao produto e à produção.

Nesse sentido, pensamos não numa singularidade do objeto, mas na singularidade daquela situação interacional específica. O critério para a emergência da dimensão estética da experiência deixa de ser, então, a raridade dos objetos e passa a ser de suma importância a ampliação da probabilidade de experiências estéticas mediante a construção da proximidade e da repetição, como pontua Braga. Nesse mesmo processo, amplia-se também a possibilidade de uma crítica cultural difusa, mais permeada por essa fala ordinária do cotidiano.

Os discursos, debates e depoimentos dos ouvintes são, portanto, indícios da experiência conduzida, juízos de valor que se manifestam de diferentes formas, seja nas redes sociais de música, seja nas revistas especializadas, seja na fala cotidiana dos atores envolvidos numa cena musical. Tais padrões serão analisados, então, a partir das narrativas valorativas, que se caracterizam como posições discursivas reveladoras de juízos partilhados pelos ouvintes frente às expressões²⁶.

A partir dos conhecimentos deduzidos pelo estudo dos discursos acionados nas disputas valorativas no gênero Rock, seremos capazes de propor um modelo de estudo dos processos valorativos que circulam de forma cada vez mais constante numa sociedade marcada pela mídiatização. Desse modo, a partir dos rastros, podemos falar dos usos feitos daqueles elementos norteadores.

²⁵ José Luiz Braga, *Experiência estética & mídiatização*, In: César Guimarães et al, *Entre o sensível e o comunicacional*, Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

²⁶ Adriana Amaral & João Pedro Amaral, *S2,S2 – Afetividade, identidade e mobilização nas estratégias de engajamento dos fãs através das mídias sociais pelo Happy Rock gaúcho*, In: Micael Herschmann (Org.), *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 311 – 328.

Seguiremos um procedimento de acompanhar as disputas valorativas em diferentes institucionalidades²⁷, já que na relação diacrônica com a experiência musical pode-se perceber atores sociais mais ou menos legitimados na produção dos discursos sobre o valor de determinada expressão:

- a) a crítica especializada, que se manifesta em revistas, jornais e sites vinculados às grandes indústrias de entretenimento e informação.
- b) O discurso de fãs/anti fãs, que se expressam sobretudo nas redes sociais digitais, numa espécie de alternativa ao discurso “autorizado” dos críticos culturais profissionais.
- c) A fala cotidiana dos ouvintes, que pode ser captada mediante entrevistas, grupos focais e observações participantes.

Essa diversidade de institucionalidades serve para apanhar empiricamente as falas dos diversos agentes que participam do processo de disputa discursiva no cenário contemporâneo. A crítica musical que se popularizou nos anos 80 e que, de algum modo, está presente na maioria das revistas especializadas, tem sua origem em fanzines de ouvintes de um determinado gênero musical – que faziam comentários e distribuíam suas próprias impressões sobre o tema. A famosa revista Rolling Stone, por exemplo, foi originalmente um fanzine que ganhou amplo mercado e tornou-se uma das principais revistas de música pop e, atualmente, um dos principais portais de acesso ao mundo da música. Em seus textos, pode-se perceber alguns aspectos regulares que são chamados em causa na disputa valorativa: a) competências do ouvinte acerca da história do gênero, de modo que são constantes as referências ao estilo da música e/ou bandas antecessoras que influenciaram a expressão em questão; b) expectativas com o trabalho anterior da banda/músico, traçado normalmente para bandas/músicos já reconhecidos na campo e que possuam uma produção com a qual seja possível construir tais expectativas; c) em caso de primeiro lançamento, comparação com antecessores no interior do mesmo gênero musical.

Por outro lado, essa crítica especializada passou por transformações interessantes no início dos anos 2000, como indica Gutmann²⁸. Ela tornou-se mais simpática ao discurso do aficionado, do fã e de uma intimidade típica

²⁷ Jesús Martín-Barbero, *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*, São Paulo: Edições Loyola, 2004.

²⁸ Juliana Gutmann, *Jornal da MTV em três versões: gênero e modos de endereçamento como estratégias de mediação musical*, (Dissertação de mestrado), Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, 2005.

daqueles que partilham investimentos afetivos. Percebendo que o consumo musical associava-se a uma forma de visibilização do próprio consumo, começou a surgir espaço para um crítico ordinário, um fã que partilha seus próprios gostos, podendo, em alguns casos, quebrar os padrões já estabilizados.

Desse modo, os comentários valorativos passam a ser vistos de forma mais ampla, não se resumindo a atividade de certos agentes, providos de uma competência definida e com autoridade para falar sobre determinado assunto. Ela se torna, como consequência dessa ampliação, mais democrática e diluída nos discursos cotidianos dos diversos sujeitos. Não deixa de ser sintomático o crescimento que os discursos dos “fãs”/ouvintes tem ganhado nos estudos sobre o sentido das obras e os valores atribuídos²⁹, o que indica que essa opinião não é mais buscada somente na figura de um “crítico autorizado”, mas também na comunidade de ouvintes, nas suas respectivas intimidades e cotidianos.

Evidentemente esse tipo de prática já era conhecida, sobretudo pelas chamadas “subculturas”³⁰. As camisetas de bandas, os adornos e indumentária foram objetos constantemente utilizados nesse processo de distinção, visibilização das práticas de consumo e expressão de valores. Sobretudo quando há uma forte relação com o território e os contextos locais, pode-se identificar uma valorização da cena musical que passa por aspectos mais regionalizantes, em detrimento ao consumo global. Assim, na fala cotidiana dos personagens envolvidos com a cultura Rock, também é possível encontrar indícios dessa experiência, de modo que iremos captá-la a partir de entrevistas, grupos focais e observações participantes.

As disputas valorativas nesses três espaços serão acompanhadas em dois momentos distintos: a) emergência do primeiro trabalho da banda, com canções e/ou álbuns, por exemplo (contexto em que há tentativa de

²⁹ Ralf Von Appen & Andre Doehring, *Nevermind the Beatles, here's Exile 61 and Nico*: “The top 100 records of all time” – a cannon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective, *Popular Music*, volume 25, n. 01, 2006, p. 21 – 39.

Simone Sá, *Se você gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gosto e disputa simbólica nos sistemas de recomendação musical*, ANAIS do XVIII Encontro da COMPÓS, PUC-MG, Belo Horizonte, 2009.

Adriana Amaral, *Práticas de fansourcing: estratégias de mobilização e curadoria musical nas plataformas musicais*, In: Simone Sá (Org.), *Rumos da Cultura da Música*: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades, Porto Alegre: Editora Sulina, 2010, p. 139 – 163.

³⁰ Dick Hebdige, *Subculture: the meaning of style*, 2 ed, London: Routledge, 1981.

Sarah Thorton, *Club Cultures: music, media and subcultural capital*, Middletown: Wesleyan University Press, 1996.



mapeamento das características singulares do trabalho, estilo da banda/artista, etc.); b) lançamento do último trabalho da banda (contexto em que já existe um espaço de experiências consolidado e já se evidencia um horizonte de expectativas em torno dos artistas/bandas).

Uma vez que os dados tenham sido produzidos, poderemos identificar padrões na disputa valorativa do Rock, rupturas com formatos e/ou tradições, construções de hegemonias e reorganizações de práticas culturais. Embora o estudo de caso seja feito tendo o Rock como recorte privilegiado, espera-se que a proposição tenha envergadura suficiente para dar conta dos processos de disputa que se estabelecem com outros gêneros musicais.

Por fim, poderemos retornar ao modelo metodológico proposto a fim de sofisticá-lo e desenvolvê-lo a partir dos tensionamentos trazidos pela empiria. Com isso, o método poderá ser aprimorado e poderá ser apresentado como uma contribuição aos estudos tanto da zona de interface da Comunicação Social com a Música, quanto dos estudos acerca da experiência estética no campo da Comunicação, com os quais temos dialogado nos últimos anos.

Recebido em 28/02/2015 – Aprovado em 2/05/2015

