Poética da canção mediática: exploração das estratégias de confecção de materiais expressivos não-hermenêuticos

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho[1]

***Resumo**: O artigo discute quais as possibilidades metodológicas de estudo de manifestações expressivas não-hermenêuticas, como a canção mediática, quando se pretende compreender as estratégias de produção do encanto no âmbito musical. Promovendo uma revisão das chamadas estéticas pós-modernas, encontra como ponto primordial de exploração o ato performático, bem como os domínios prescritivos encontrados na poiésis dos diferentes gêneros musicais. Conclui que uma metodologia que oriente a investigação desse conjunto de problemas na dimensão mediática não se encontra muito distante das intuições formuladas pelo medievalista Paul Zumthor ou Hans-Ulrich Gumbrecht.*

***Palavras-Chave: Poética**. Metodologia. Canção Mediática.*

Apresentação

Esse artigo foi construído como resultado do projeto de pesquisa doutoral apresentado ao PPG em Comunicação e Sociabilidade da FAFICH-UFMG e desenvolvido no interior do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva do PPG em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Seu objetivo é examinar quais as soluções mais profícuas para a investigação de uma manifestação expressiva calcada em aspectos não somente das ciências da linguagem como também da própria natureza dos meios no qual é produzida, a canção mediática (por isso a caracterizamos como um produto cultural do campo não-hermenêutico). Tendo como preocupação fundamental o domínio poético, o artigo pretende contribuir, de forma mais ampla, para a compreensão das estratégias de confecção desses materiais expressivos.

O presente trabalho está dividido em três partes, além da apresentação e das considerações finais. O primeiro tópico é dedicado às especificidades da canção mediática e ao cerne expressivo do qual aqueles que pretendem produzir sob esta rubrica devem se apropriar. O segundo tópico examina o modo como dois autores trataram desse tema,

[1] Pesquisador associado ao grupo Mídia & Música Popular Massiva, PPG em Comunicação e Cultura Contemporâneas da FACOM-UFBa. Doutorando no PPG em Comunicação e Sociabilidade da FAFICH-UFMG, cardosofilho.jorge@gmail.com.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

apresentando nuances e limites das suas abordagens. O terceiro tópico apresenta os parâmetros nos quais uma metodologia de análise da canção mediática deve se fundamentar.

1. Canção mediática: especificidades da manifestação expressiva

A canção mediática – também denominada canção das mídias por Valente (2003) ou canção popular massiva por Janotti Júnior (2005) – se caracteriza por possuir letra, canto, melodia, harmonia e ritmo, numa estrutura que está organizada em estrofes, pontes, refrões, solos, com tempo mais ou menos fixo e por estar matricialmente vinculada ao emprego de tecnologias de comunicação para sua produção, gravação e consumo. Nesse sentido, podemos caracterizá-la como um tipo de ocorrência expressiva dentro de um campo social mais amplo: o campo musical. Evidentemente, nem toda música é canção mediática, mas boa parte do que se consome musicalmente na atualidade pode ser desse modo caracterizado[2].

O modo pelo qual um determinado formato expressivo se torna hegemônico num contexto social vai depender de uma série de escolhas, apropriações e exercícios (realizados por músicos, ouvintes ou mesmo críticos), de questões econômicas e até mesmo políticas. Cada um desses elementos pode ser analisado em profundidade, desde que não o tomem *a priori* como a mais importante causa do predomínio daquele formato. Em todo caso, há de se reconhecer um cerne expressivo ao redor do qual qualquer um que queira produzir deverá se empenhar[3]. Nosso objetivo nesta primeira seção, portanto, é o de apresentar os elementos que constituem o cerne criativo da canção mediática, explorando quais as conseqüências dessas escolhas para a experiência estética.

Não é possível pensar em canção sem considerar a articulação da fala com a melodia de modo a constituir uma única estrutura expressiva. Composta por elementos musicais e verbais, essa única estrutura expressiva precisa negociar com as regras de ambas, sob pena de ser considerada uma manifestação pobre. Ela não é poesia lírica (embora a declamação e as expressões físicas daquele que toque/cante a canção sejam importantes) e, portanto, não pode ser analisada segundo suas convenções. Por outro lado, sua estrutura musical repetitiva e adaptação ao consumo urbano (música cotidiana) limitam uma abordagem musicológica.

[2] A *Chanson* francesa e o Lied alemão são considerados precursores do formato canção.
[3] Pareyson (1993) constrói sua teoria sobre a estética da formatividade a partir da constatação de que as manifestações expressivas empregam formas reconhecidas. Nesse sentido, não há a experiência da Música ou do Cinema, mas sempre de um formato mais ou menos estruturado e reconhecido.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Sem dúvida, essa característica é fundamental para compreender o incômodo que se sente quando se vê uma canção submetida a uma análise de conteúdo da sua letra (como se sua mensagem fosse o elemento mais importante) ou da forma musical. Poder-se-ia dizer, portanto, que uma compreensão mais efetiva da canção toma-la-á como constituída pela união entre letra e melodia, perspectiva adotada, por exemplo, pelo semioticista Luiz Tatit (1997, 2004). Nele, entretanto, há ainda uma tentativa de tratamento da canção como linguagem e, desse modo, como um veículo de transmissão do sentido. Sua preocupação fundamental não é de caráter estético, mas hermenêutico.

Revisitando os posicionamentos de Tatit, pesquisadores do grupo de Mídia & Música Popular Massiva identificam uma lacuna no que diz respeito à caracterização da canção como uma manifestação expressiva constituída eminentemente por eixos de letra e melodia. Esse terceiro eixo se fundamenta numa espécie de "corporalização" da canção, em gestos, movimentos e situações que são fundamentais para a experiência do formato de maneira efetiva. Corporalização que parece não ter sido chamada em causa anteriormente como parâmetro de avaliação musical.

Apoiando-se em estudos sociológicos do campo musical, Frith (1996), bem como em reflexões acerca da recepção de manifestações expressivas, Zumthor (2000), o grupo define esse terceiro eixo como o âmbito performático da canção – aspecto que incorpora elementos gestuais, corporais e mesmo fisiológicos ligados à experiência musical contemporânea[4] – a fim de compreender, de maneira mais ampla, qual experiência é essa proporcionada pela canção mediática.

Finalmente, o próprio termo que empregamos para designar o fenômeno musical ora em questão "canção mediática", apresenta na sua nomenclatura um aspecto fundamental de distinção entre as outras formas expressivas. O caráter mediático delimita boa parte das possibilidades criativas, não só no que se refere ao jogo entre o artista (que faz a música) e a indústria (que transforma a música em mercadoria), mas, sobretudo no que tange as possibilidades tecnológicas de produção, armazenamento e reprodução da canção. À medida

[4] Uma mesma canção sendo executada por diferentes intérpretes estimula sentidos e sensações diversas. *Olhos nos olhos,* composição de Chico Buarque, mobiliza elementos expressivos distintos quando executada por Maria Bethânia, por exemplo. Do mesmo modo, a interpretação de *No Recreio*, de Nando Reis, feita por Cássia Eller possui uma tendência expressiva particular. Esse fator sustenta o âmbito performático como primordial para a produção da canção mediática.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

que o estágio pop[5] se desenvolve, novas questões na dimensão da economia da produção do encanto se colocam para a investigação.

O surgimento dos instrumentos elétricos e amplificadores, dos processos de gravação em mesas multicanais e da individualização da experiência musical a partir do *walkman* promoveram mudanças na expressividade na canção mediática e, mais recentemente, a digitalização da música vem sendo considerada um novo desafio para os pesquisadores do campo. Nesse sentido, os meios de produção musical nada possuem de "meios" (no sentido de que são apenas ferramentas pelas quais eu produzo uma sonoridade), mas são determinantes, pela sua plasticidade, para o efeito dessa manifestação expressiva na sensibilidade. Reflexões mais atentas sobre essa questão podem ser encontradas em Thebergé (2001), quando o autor discute as relações entre as tecnologias e a música popular massiva. Sua principal tese é que é possível identificar essas relações a partir de quatro categorias.

A primeira, *tecnologias fundamentais*, corresponde aos elementos "naturalizados" na experiência musical contemporânea. Atentando para o fato de que microfones, amplificação e alto-falantes nem sempre constituíram o campo da produção musical, Thebergé propõe uma identificação de gêneros musicais que só podem ser produzidos mediante essas tecnologias. Os *sistemas de gravação* se constituem como segunda categoria central para a identificação das incorporações que a canção mediática fez das tecnologias. A gravação magnética e as mesas multicanal (que permitiram a inserção de uma terceira faixa utilizada para elevar o volume da voz dos cantores pop) contribuem para novas formas de produção musical, destacando a voz de outros elementos da banda. A terceira categoria é a dos *instrumentos utilizados*. Historicamente, gêneros estão associados ao uso de certos instrumentos em termos de sonoridade, gestos e performances, sendo que o timbre de cada instrumento favorece a construção de sensações específicas. Finalmente, a quarta categoria, *suportes de consumo*, se refere aos LPs, CDs ou arquivos de MP3 a partir dos quais a canção foi confeccionada. Na medida em que estes conferem hábito de apropriação e experiência musical aos ouvintes de determinados gêneros, estes se constituem como indícios das práticas que o gênero engendra.

[5] Frith apresenta três modelos prioritários ao redor dos quais o armazenamento e consumo musicais ocorreram. O modelo *folk*, no qual a música é produzida e armazenada através do corpo (humano ou dos instrumentos) e executada mediante performances, estágio fundamental para a chamada música popular. O modelo *artístico*, no qual a música pode ser armazenada através das notações e partituras (que concede uma produção e existência ideais à obra) e caracteriza as peças da música erudita. E, finalmente, o modelo *pop*, no qual a música é produzida mediante um diálogo com a indústria fonográfica, armazenada em fonogramas e executada mecanicamente ou eletronicamente para o consumo de um público extremamente amplo.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

A especificidade da manifestação expressiva que decidimos analisar, a canção mediática, chama em causa elementos de composição expressiva que parecem ter sido relegados por uma abordagem estética "moderna". Dizemos "moderna" porque posturas teóricas dessa natureza não se encontram exclusivamente vinculadas ao período histórico conhecido como Modernidade, mas sobretudo a uma certa tradição de investigação moderna, com seus cacoetes e projeto científico definidos. Ora, se o fenômeno em questão já não pode ser apreendido a partir dos paradigmas forjados por essas teorias estéticas, se não estamos mais falando de uma manifestação expressiva "moderna", é razoável pensar numa alternativa pós-moderna que dê conta do novo conjunto de questões.

2. O olhar da estética "pós-moderna"

A crise da modernidade é há muito anunciada e desde seu anúncio, muitas vezes profético, pesquisadores se empenharam em construir um discurso filosófico que se opusesse a esse "outro". No âmbito das discussões sobre manifestações expressivas esse movimento não se diferenciou, de modo que é possível identificar um conjunto razoável de teorias sobre arte que repousam sobre uma eventual crise moderna – como a teoria institucional da arte de George Dickie[6] ou mesmo as reflexões sobre arte do filósofo analítico Arthur Danto[7].

No que diz respeito às investigações sobre a música, destacam-se o ensaio de Bruce Baugh denominado *Prolegômenos a uma Estética do Rock* (1994), e o livro de Richard Shusterman, *Vivendo a Arte* (1998), cujos cernes argumentativos se desenvolveram em reposta a anunciada crise das estéticas modernas. Falamos especificamente destes dois autores, porque ambos constróem suas asserções a partir do exame da canção (para Baugh o desafio é encontrar uma chave de investigação para análise estética do Rock, enquanto que Shusterman se ocupa da legitimação do Rap como uma manifestação expressiva que possui valor estético) e partem de uma postura eminentemente pós-moderna (o fenômeno que estão estudando exige uma forma de investigação inteiramente nova, muito diferente da exigida na modernidade) como se pode constatar:

> A música do rock compreende um conjunto de práticas e uma história muito diferente daquelas da tradição européia da sala de concerto na qual a estética tradicional está baseada. Assim sendo, qualquer tentativa de avaliar ou compreender a música rock usando a estética da música tradicional está condenada a resultar num mal-entendido (BAUGH, 1994, p. 15).

[6] Ver *The art circle*, 1984.
[7] Ver *The transfiguration of the commonplace*, 1981.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

> Penso que o rap é uma arte popular pós-moderna que desafia algumas das convenções estéticas mais incutidas, que pertencem não somente ao modernismo como estilo artístico e ideologia, mas à doutrina filosófica da modernidade e à diferenciação aguda entre as esferas culturais (SHUSTERMAN, 1998, p. 144).

Ressaltamos que nem Baugh nem Shusterman limitam suas considerações ao aspecto poético da canção (à sua dimensão do *fazer*), ao contrário, acreditam que quando se refere ao domínio da sensibilidade, essa música mobiliza elementos estéticos particulares. Daí a necessidade de uma revisão profunda nos conceitos desenvolvidos pelos estetas. Não seria somente na *poiesis* que se encontrariam as diferenças entre materiais expressivos como a canção mediática e música de concerto, mas também na *aisthesis* e *katharsis*[8]. É fundamentada nessa convicção que a tese dos autores se desenvolverá. O primeiro dialoga com autores mais clássicos da estética, como Kant e Hanslick, enquanto o segundo prefere um viés pragmatista.

O ensaio de Baugh não possui pretensões de estabelecer um modelo de análise estética da canção Rock, mas apresentar traços que devem ser levados em consideração para avaliar a sua beleza musical, diferenciado-o da música européia de concerto. Para tanto, o autor vai apontar para a exploração da matéria da música na dimensão poética do Rock como principal para julgar sua excelência musical. Por esse motivo, ele afirma uma necessidade em empregar padrões estéticos mais coerentes com a proposta expressiva do Rock, padrões que possam dar conta dos aspectos materiais da música, por matéria, afirma o autor, "eu quero designar o modo como o ouvinte sente a música, ou o modo como ela afeta o corpo do ouvinte" (BAUGH, 1994, pp. 15). Três recursos poéticos são apontados por Baugh como específicos da canção mediática da qual o gênero Rock é um exemplo: o ritmo, que inspira corpo a dançar. A própria performance, elemento já destacado anteriormente. E a altura do som, que é utilizada como um veículo de expressão, na medida em que "você pode senti-la vibrando na cavidade do peito (...) usada adequadamente pode acrescentar-se à expressividade" (BAUGH, 1994, p. 23).

Para Shusterman, o importante é estabelecer diferenças entre as preocupações poéticas das obras da cultura erudita e da cultura de massa. Embora o autor empregue sempre o termo

[8] O ensaio de Hans Robert Jauss, *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katahrsis* esclarece a distinção entre essas três dimensões de uma manifestação expressiva a partir das formulações aristotélicas. Para Jauss, o âmbito da *poiesis* corresponde à ação produtiva através da qual o indivíduo converte os materiais do mundo em "obras". A *aisthesis* corresponde ao aspecto sensível do conhecimento produzido durante a recepção de uma obra, em detrimento ao conhecimento conceitual. Finalmente, a *katharsis* distingue-se dos outros dois aspectos por se configurar como a dimensão da intersubjetividade.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

cultura popular no local de cultura de massa, os exemplos deixam claro o tipo de manifestação expressiva a qual filósofo está se referindo. Trata-se de música popular massiva, Rap e Rock. Sua proposta é defender a legitimidade estética dos produtos da cultura de massa e demonstrar como canção mediática pode proporcionar experiências estéticas verdadeiras.

A partir da constatação de uma ênfase na resposta corporal evocada na interação com o ouvinte, o autor sugere um retorno às dimensões somáticas da experiência como conseqüência fundamental da proposta poética do Rock. De algum modo, escreve Shusterman, a ênfase do Rock na dança e no cantar junto com a música "coloca em evidência a enorme passividade presente na atitude tradicional de desinteresse estético, na contemplação à distância – atitude que tem suas raízes na busca de um saber filosófico e teológico mais do que na busca do prazer" (SHUSTERMAN, 1998, p. 119). Isso implica que traços estilísticos podem ser encontrados e reconhecidos no interior das manifestações expressivas como as canções (como uma tendência para a apropriação reciclada das músicas em detrimento a criação original, adesão às novas tecnologias, ênfase na experiência espaço-temporal, mistura e hibridação de estilos).

Como é possível perceber, os elementos destacados pelos dois autores corroboram em boa medida com as afirmações sobre cerne poético da canção mediática expostas no ponto anterior, sobretudo no que se refere aos aspectos teórico-conceituais. A valorização de uma estrutura de veiculação do sentido dá lugar a uma preocupação com os aspectos práticos, com os modos pelos quais esses sentidos são produzidos (inclusive no que diz respeito à plasticidade da manifestação expressiva)[9]. Entretanto, não há um significativo avanço no que tange às questões metodológicas de investigação sobre a dimensão da produção do encanto nessas obras e do mesmo modo que a preocupação estrutural sobre a canção cede espaço para uma abordagem mais fenomenológica, o rigor investigativo próprio daquela é obliterado em favor da descrição "compreensiva" desta última.

Nossa questão, portanto, é apresentar um conjunto de procedimentos mais eficientes para a análise poética da canção mediática, fundamentado nas assertivas acerca do seu cerne expressivo e das indicações oferecidas por Baugh e Shusterman. Fazemos esse movimento a

[9] Simone Sá (2004), explica que essa preocupação com o impacto material dos meios sobre os processos de significação e reconfiguração da sensibilidade caracterizaram um "olhar" comunicacional sobre as manifestações expressivas. Diferente do que aconteceu na literatura, por exemplo.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

partir da articulação com a obra do medievalista Paul Zumthor e das contribuições da chamada "teoria das materialidades", cujo principal representante é Hans-Ulrich Gumbrecht.

3. O posicionamento não-hermenêutico sobre a canção

É bastante provável que a carência metodológica encontrada nos estudos desses estetas "pós-modernos" sobre a música seja decorrente da postura radicalmente diferente em relação aos princípios de produção do encanto formulados na Antiguidade clássica (e que influenciaram autores como Paul Valery e Hans Robert Jauss). Revelada a nova preocupação estética que as manifestações expressivas, como a canção mediática, possuem (e focamos aqui a ênfase em promover uma experiência do corpo) não haveria porque insistir na primazia da interpretação sobre a sensibilidade[10]. A grandeza da experiência sensível, não pode ser traduzida em palavras, é, portanto, incomunicável. Dessa experiência não se fala, não se discute. Ela, apenas, nos faz sentir. Daí parte-se para uma investigação dos efeitos sofridos pelo ouvinte durante sua relação com a música e o que inicialmente era uma questão de *poiesis*, se confunde com o domínio da *aisthesis*.

É paradoxal, portanto, que tanto se escreva, se discuta e se fale acerca das características próprias dessas manifestações expressivas na cultura contemporânea, num tom objetivo. A crítica musical repousa, inclusive, na possibilidade de reconhecer certos valores que as obras possuem e não na avaliação da relação que os ouvintes mantém com a obra. Não se deve esquecer, por exemplo, o quão importante é a discussão sobre o modo correto de se ouvir um som, ou a melhor forma de avaliar a banda ou mesmo se o último lançamento é condizente ou não com a proposta anunciada. Mesmo dependendo da corporalidade e dos efeitos somáticos no corpo, essas manifestações expressivas seguem determinadas regras prescritivas.

Wilson Gomes (1996), caracteriza a poética como esse domínio mais prescritivo que investigativo ou descritivo. Seu pressuposto é que a atividade poética se inscreve no conjunto de atividades técnicas para produção de qualquer espécie de coisas. Daí a possibilidade de decompor as estruturas elementares que orientam o trabalho de quem decide produzir no interior de um gênero.

[10] Para uma discussão mais ampla sobre esse assunto, ver *Beneath Interpretation*, de Richard Shusterman, ou *A Farewell to Interpretation*, de Hans-Ulrich Gumbrecht.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

> Em cada técnica (ou em cada *arte*, para traduzirmos como os romanos) há normas a serem seguidas e estas é que podem garantir a sua inscrição num gênero e o seu reconhecimento como ocorrência de um gênero de produtos "técnicos" ou "artísticos" (GOMES, 1996).

Quando um gênero musical como o Rock está em questão, é possível perceber a maneira específica como aquelas convenções foram manipuladas, o que revela as características particulares daquela obra, posicionamentos afetivos que privilegia, sensações etc. O que se quer demonstrar é que, a partir da identificação desses elementos, o ouvinte pode reconstruir as estratégias empregadas na canção mediática e compreender, desse modo, como aqueles efeitos são produzidos sobre seu corpo e qual o tipo de interação que a obra deseja estabelecer.

Para deixar mais claro o caminho metodológico proposto, iremos nos apropriar das divisões promovidas por Hans-Ulrich Gumbrecht na conferência *O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação* (1998b). O objetivo é demonstrar que uma eficiente investigação sobre a poética da canção mediática não precisa reconstruir toda a teoria sobre a produção artística de modo a caracterizar o fenômeno contemporâneo como inteiramente novo. Ao contrário, uma mediação com o poético como a que se encontra na cultura contemporânea pode ser rastreada até outros momentos históricos e sócio-técnicos já apontadas por teorias clássicas.

Gumbrecht promove sua divisão a partir dos estudos de Hjelmslev sobre planos da expressão e conteúdo, e da subdivisão em formas e substâncias da expressão e formas e substâncias do conteúdo. Cada uma dessas quatro subdivisões revela preocupações particulares, que podem ser tematizadas separadamente, sem buscar o significado das manifestações expressivas. Uma análise da poética das canções associadas aos gêneros Rock e Rap irá repousar, de acordo com os elementos apontados por Shusterman e Baugh e do cerne expressivo descrito no primeiro tópico desse artigo, sobre as *formas materiais da expressão*.

Se uma aplicação pontual do que está sendo proposto nesse "terceiro campo do mapa não-hermenêutico" (GUMBRECHT, 1998b, p. 146) for feita à canção mediática, será possível perceber vantagens na análise de, pelo menos, dois pontos poéticos cruciais: a) as possibilidades expressivas do corpo enquanto meio de articulação, justamente na identificação dos mecanismos de construção da performance (e será possível compreender as diferenças entre os recursos expressivos empregados por Maria Bethânia e Chico Buarque,

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Cássia Eller e Nando Reis entre outros) e b) a materialidade dos movimentos corporais impostos pelos meios de comunicação (gestos e expressões possibilitadas pelo microfone e alto-falantes, movimentos corporais impostos pela guitarra elétrica etc.).

A sistematização das estratégias de confecção da performance vem sendo realizada por Paul Zumthor (1994, 2000 e 2005). O autor tem concedido cada vez mais atenção à dimensão físico-sensual da voz humana na sua obra, sem considerar o aspecto semântico, afirmando que a voz possui "além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes e que se definem em termos de tom, timbre, altura e registro" (ZUMTHOR, 2005, p. 62). É razoável, portanto, investigar com quais objetivos essa dimensão é utilizada na dinâmica expressiva das canções mediáticas de diferentes gêneros, na medida em que há empregos característicos da voz em cada um deles (o grito no Rock, os suspiros de Marlene Dietrich etc).

A confecção da performance implica sempre o reconhecimento de certos traços característicos, promovendo repetições não redundantes de acordo com os diferentes gêneros aos quais ela está vinculada. Esses fatores subentendem a existência de produtos identificados como pertencentes àquele gênero musical, produtores de músicas assim identificadas e um público iniciado. Ou seja, o ato de ouvir uma canção mediática não é uma operação abstrata, ao contrário, é uma operação material regulada, em boa medida, pelas provocações plásticas feitas na obra. A performance, portanto, constrói regimes de interação entre o ouvinte e a obra, de modo a valorizar efeitos específicos e recursos extralingüísticos. Nesse sentido, o eixo ao redor do qual uma investigação poética da canção mediática se ocupa é o das estratégias performáticas, o que possibilita que se compreenda de que maneira os elementos musicais foram articulados especificamente naquela obra, bem como identificar elementos constrangedores nas condições de produção daquelas gravações.

A segunda vantagem metodológica da divisão promovida por Gumbrecht se refere à possibilidade de analisar a materialidade dos movimentos corporais impostos pelos meios de comunicação que constituem a canção mediática – elemento para o qual Thebergé chamava atenção. O diálogo de Gumbrecht, entretanto, é com Friedrich Kittler, teórico alemão que especula o tipo de relação que pode ter existido entre o pensamento de Nietzsche e a máquina de escrever, em *Discourse Networks 1800/1900*. Kittler não se limita a esse tipo de análise e,

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

mais recentemente, avalia o mesmo tipo de questão em *Gramophone, film and typewritter*, aplicando-os à música e ao cinema.

Nesse sentido, não é possível deixar de pensar em alguns movimentos corporais tipicamente associados à performance musical como a *air guitar* (guitarra imaginária), o microfone giratório de Roger Daltrey (The Who) ou ao estilo de dançar de Mick Jagger (Rolling Stones), nas suas relações com os instrumentos que possibilitam esses gestos, de modo que o repertório partilhado pelos ouvintes dessas canções está relacionado às inovações tecnológicas. Assim, parte considerável das categorias expostas por Thebergé (tecnologias fundamentais, instrumentos utilizados e suporte de consumo) pode ser incorporada nessa dimensão da investigação, na medida em que concedem um padrão plástico à manifestação expressiva.

Como se pode perceber, esse percurso analítico reconduz a investigação para os domínios que a poética clássica insinuava como de sua própria competência – basta lembrar que Aristóteles, autor de um dos mais famosos ensaios sobre a poética, já afirmava que as três diferenças que distinguem uma arte mimética da outra são os modos, objetos e os meios com os quais cada uma trabalha. Nesse sentido, compreende-se que uma investigação que parta dos parâmetros já reconhecidos na canção mediática (articulação melodia e letra, performance e adesão às tecnologias de comunicação) e dos projetos peculiares de cada gênero musical (com apontado por Baugh e Shusterman) pode ser feita a partir do objeto, dos valores que ele apresenta em suas especificidades e não necessariamente a partir das experiências de cada um dos fruidores da obra.

Essa proposta reconhece os elementos particulares do objeto que se propõe a estudar (a canção mediática), ambienta-o na tradição no interior do qual ele é cultivado (os gêneros musicais) e não se limita a descrever o que acontece com os ouvintes que se submetem a apreciação das obras, mas, a partir do que a obra faz com esses ouvintes, a proposta é identificar quais recursos foram estrategicamente empregados na construção daquele efeito.

Considerações finais

As primeiras considerações dizem respeito à caracterização geral do problema exposto no artigo. Um exame rigoroso sobre a poética da canção mediática não deve se restringir, como demonstrado, a uma investigação sobre a linguagem musical, mas, sobretudo, ao exame das materialidades dos significantes que constituem aquele produto cultural. Essa

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

investigação não tem como objeto de análise o conhecimento sensível adquirido pelo fruidor na sua relação com a obra, mas as estratégias de confecção sobre as quais o material expressivo foi construído. Sendo assim, a partir da análise da canção, é possível identificar quais operações geraram aqueles efeitos.

Ao caracterizar a canção mediática como uma ocorrência do campo não-hermenêutico, é possível investigar suas características expressivas de uma maneira profunda, sem integrá-la exclusivamente a um modelo discursivo que desconsidera a plasticidade do material significante com o qual se está trabalhando. Isso significa a construção de novas frentes de pesquisa sobre a interface Mídia e Música e sobre as relações dessas com a sensibilidade (sem tematizar, necessariamente, o significado).

No que diz respeito às abordagens pós-modernas sobre a canção mediática, pode-se afirmar, que o problema dos estudos de Shusterman e Baugh sobre a música Rap e Rock é a falta de um procedimento analítico que apresente onde aqueles princípios poéticos que eles acertadamente identificam, podem ser encontrados. Considerando que Rock e Rap se baseiam muito mais num apelo a performance, ao ritmo e a adesão às novas tecnologias, a uma apropriação reciclada em detrimento à criação original, o interessante é questionar como esses elementos são agenciados nas canções a fim de produzirem determinados efeitos sobre o corpo (como a dança, os gestos e o prazer).

Finalmente, recorrer aos estudos realizados pelo medievalista Paul Zumthor e a "teoria das materialidades" de Hans-Ulrich Gumbrecht se constitui como uma das opções metodológicas mais profícuas para a análise desse conjunto de questões, na medida em que esses autores compreendem os impactos que as tecnologias de comunicação ocasionam na poética das diferentes manifestações expressivas. È verdade que nem mesmo esses autores possuem já uma metodologia definida e que muito dos seus trabalhos possuem cunho ensaístico, no entanto, a sistematização e teste empírico de noções desenvolvidas em trabalhos recentes parecem oferecer respostas promissoras.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma Estética do Rock. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo: CEBRAP, n.38, 1994.

BICKNELL, Jeanette. Just a song? Exploring the aesthetics of popular songs performance. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. 2005, volume 63, n. 03, pp. 261 – 270.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

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

DANTAS, Danilo. A dança invisível: sugestões para tratar a performance na mídia sonora. In: **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

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

GOMES, Wilson. Estratégias de produção do encanto: o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, volume 35. Salvador, 1996, pp. 99 – 125.

_____. Princípios de poética: com ênfase na poética do cinema. In: **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro, 2004, pp. 93 – 125.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A farewell to interpretation. In: **Materialities of Communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

_____. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998a.

_____. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998b.

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

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiésis, aisthesis e katharsis. In: **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

SÁ, Simone. Explorações da noção de materialidade da comunicação. **Contracampo, UFF**. 2004, volume 10/11, pp. 31 – 44.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte***:* o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. Beneath interpretation. In: **Performing Live***:* aesthetic alternatives for the ends of art. Ithaca/London: Cornell University Press, 2000.

SHUKER, Roy, **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annblume, 1997.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THEBERGE, Paul. "Plugged in": technology and popular music. In: **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Edinburg: Cambridge University Press, 2001.

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

VALERY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. Body and Performance. In: **Materialities of Communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

_____. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings