

As materialidades da canção midiática – contribuições metodológicas

Jorge Cunha Cardoso Filho¹

Este artigo apresenta a possibilidade de examinar a canção midiática como uma manifestação do campo não hermenêutico e demonstra como seus elementos constitutivos conformam tipos de experiências. A partir de uma revisão das estéticas pós-modernas, o artigo aponta a performance como objeto primordial de estudo, bem como a poética dos diferentes gêneros musicais. Conclui-se que o estudo sobre a experiência da canção midiática ganha consistência metodológica mediante a incorporação dos estudos de Hans-Ulrich Gumbrecht e Friedrich Kittler sobre a materialidade da comunicação.

Palavras-chave: canção, campo não hermenêutico, performance.

The materialities of mediatic songs – methodological contributions.
The article presents the possibility to examine songs as manifestations of the non-hermeneutic field and demonstrates how the songs' constitutive elements offer types of experiences. Through an investigation of the post-modern aesthetics, the article proposes the musical performance as main object of study as well as the poetics of musical genres. It concludes that the study of the experience of songs would be much improved by the incorporation of the studies of Hans-Ulrich Gumbrecht and Friedrich Kittler about communication materiality.

Key words: songs, non-hermeneutic field, performance.

L'article présente une possibilité d'examiner des chansons comme manifestations du champ non-herméneutique et démontre comment leurs éléments constitutifs offrent des types d'expériences. Par une recherche sur l'esthétique poteau-moderne, l'article propose la performance musicale comme objet d'étude aussi bien que le poetics des genres musicaux. Il conclut que l'étude de l'expérience des chansons serait beaucoup améliorée par l'incorporation des études de Hans-Ulrich Gumbrecht et Friedrich Kittler sur des matérialités de communication.

Mots-clé: chanson, champ non-hermeneutique, performance.

¹ Estudante de doutorado no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador associado aos grupos de pesquisa Poéticas da Experiência – UFMG e Mídia e Música Popular Massiva – UFBa. Autor do livro *Poética da música underground: vestígios do Heavy Metal em Salvador*. Editora E-papers, Rio de Janeiro, 2008. E-mail: jcunha@fafich.ufmg.br.

A canção midiática como objeto de estudo

O presente artigo possui dois objetivos principais: demonstrar que a canção midiática pode ser caracterizada como um produto cultural do campo não hermenêutico e indicar modos de estudar essa manifestação expressiva a partir dos tipos de experiência que se conformam. A preocupação inicial é com o domínio poético, isto é, com o domínio das operações realizadas pela criatura que percebe e vivencia uma relação com um objeto do mundo. Pretende-se, assim, contribuir para a compreensão dos elementos que são agenciados durante a experiência com os objetos.

A canção midiática 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. De igual modo, está 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 midiática, mas boa parte do que se consome musicalmente na atualidade pode ser desse modo caracterizado.

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. Dependerá, sobretudo, do *sistema de notação*² predominante no período histórico em que se insere esse formato expressivo. Muito embora os aspectos sociais, culturais, tecnológicos ou políticos da música possam ser analisados separadamente, é necessário não perder de vista a composição como sistema, o que significa dizer que a reorganização de um dos aspectos incide sobre outro, em vista da natureza própria do sistema. Em todo caso, há de se reconhecer um cerne expressivo ao redor do qual aquele que deseja produzir numa determinada rubrica deve se empenhar. Em primeiro

lugar, descrevemos o cerne criativo da canção midiática para que, posteriormente, possamos pensar sobre o sistema de notação a partir do qual essa manifestação expressiva se desenvolveu.

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 estrutura expressiva precisa negociar com as regras de ambas. De um lado, ela não é poesia lírica (embora a declamação e as expressões físicas daquele que toca/canta a canção sejam importantes) e, portanto, não pode ser analisada segundo suas convenções. Por outro, sua adaptação ao consumo cotidiano mobiliza elementos diferentes daqueles que tradicionalmente a musicologia evocou como de sua competência.

Sem dúvida, essa característica é fundamental para compreender o incômodo que sentimos quando vemos uma canção submetida a uma análise de conteúdo da sua letra (como se sua mensagem fosse o elemento mais importante) ou estudada unicamente em sua forma musical. Podemos 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.

Revisando os posicionamentos de Tatit, Janotti Júnior (2005) identifica 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. Em estudos anteriores, essa corporalização não foi considerada como parâmetro de avaliação musical.

Ao se aproximar de estudos sociológicos do campo musical, como os de Frith (1996), bem como de reflexões acerca de manifestações expressivas, como as de Zumthor (2000), Janotti Júnior (2005) propõe definir esse terceiro eixo como o âmbito performático da canção – aspecto

² Essa é a tradução mais fiel da expressão *Aufschreibesysteme* usada por Friedrich Kittler. Em alemão, *aufschreiben* é um verbo equivalente a *notar*, *tomar nota*, em português, o que demonstra a importância que esse autor concedia ao modo como os objetos e as práticas eram *notados*. A tradução para o inglês preferiu usar a expressão *discourse networks*, algo como *redes discursivas*, o que gerou a impressão de que o filósofo alemão falava apenas de categorias do discurso.

que incorpora elementos gestuais, corporais e mesmo fisiológicos ligados à experiência musical³.

Finalmente, o próprio termo que empregamos para designar o fenômeno musical ora em questão, canção midiática, apresenta, na sua nomenclatura, um aspecto fundamental de distinção entre as outras formas expressivas. O caráter midiático 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 também no que tange às possibilidades tecnológicas de produção, armazenamento e reprodução da canção no estágio *pop*⁴.

A tecnologia é também um ambiente no qual nós experienciamos e pensamos a música; ela é um conjunto de práticas através da qual, nós nos engajamos no fazer e ouvir sons musicais; e ela é um elemento dos discursos que usamos na partilha e avaliação de nossas experiências, definindo, no processo, o que a música é e pode ser (Théberge, 2001, p. 3).

O surgimento da música eletroacústica, dos processos de gravação e, mais recentemente, a conversão ao digital foram todos fenômenos que impuseram novos desafios para os pesquisadores do campo. Nesse sentido, os meios de produzir e armazenar música nada possuem de meios (no sentido de que são apenas ferramentas pelas quais se produz uma sonoridade), mas são determinantes, pela sua plasticidade própria, para os efeitos dessa manifestação expressiva. “Um *medium* é um *medium* é um *medium*. Portanto, ele não pode ser traduzido. Transferir mensagens de um *medium* para outro sempre envolve reconfigurá-las para novos padrões materiais” (Kittler, 1990, p. 265).

A reflexão de Théberge (2001) parece deter-se nesses elementos primordiais da relação entre ouvinte e música. Sua principal tese é a de que é possível pensar os elementos que determinam o hábito de escuta contemporânea a partir de quatro categorias: (i) *tecnologias fundamentais*, que correspondem aos elementos natura-

lizados na experiência musical contemporânea (como microfones, amplificação e alto-falantes), condições de surgimento de gêneros como o *Rock* e o *Rap*. Além disso, como aponta Sérgio Freire (2003, p. 67), pode-se afirmar que “as profundas mudanças que marcaram a percepção aurática da música desde o final do século XIX podem ser resumidas a um denominador comum: audição mediada pelo alto-falante”.

A segunda categoria se constitui pelos (ii) *sistemas de gravação*, que permitiram a inserção de novos canais de gravação utilizados, entre outros meios, para elevar o volume da voz dos cantores e evidenciar detalhes, muitas vezes imperceptíveis na escuta musical ao vivo. “O efeito da gravação é que ela tira a música da dimensão temporal e a coloca numa dimensão espacial. Ao fazer isso, somos capazes de ouvir uma performance repetidamente, nos familiarizamos com os detalhes” (Eno, 2004, p. 127).

Os (iii) *instrumentos* são a terceira categoria indicada por Théberge (2001), uma vez que os gêneros estão associados às sonoridades e aos gestos, e o timbre de cada instrumento favorece a construção de sensações específicas, o que possibilita compreender quais as valorizações de um dado gênero musical. Historicamente, por exemplo, o *Rock* está associado ao uso da guitarra elétrica; o *Rap*, às *pick-ups*, *DJs* e ao canto-falado; a música *Techno*, ao computador. Finalmente, (iv) *suportes de consumo* é a quarta grande categoria pensada por Théberge (2001) para pensar a relação entre música e tecnologia. Aqui, há uma referência aos LPs, CDs ou arquivos de MP3, a partir dos quais a música é distribuída e consumida, aspectos que contribuem para a conformação de uma certa experiência.

Exposto esse quadro, questionamos os caminhos desenvolvidos para compreender a experiência com música na condição contemporânea. Em quais aspectos os caminhos já propostos contribuem para a apreensão desses fatores que, mesmo sem possuir sentido, são fundamentais para a emergência deste? Estariam essas noções já formuladas, preocupadas em entender as condições de

³ Uma mesma canção, 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 de efeitos na canção midiática.

⁴ Estágio descrito por Simon Frith (1996), no qual a música é produzida mediante um diálogo com a indústria fonográfica, armazenada em fonogramas e executada mecânica ou eletronicamente para o consumo de um público extremamente amplo. Além desse, o autor descreve: (i) o modelo *folk*, no qual a música é produzida e armazenada por meio do corpo (humano ou dos instrumentos) e executada mediante performances; e (ii) o modelo *artístico*, no qual a música pode ser armazenada mediante notações e partituras (que concede uma produção e existência ideais à obra); este modelo caracteriza as peças da música erudita.

emergência de um formato específico (como a canção midiática) e os hábitos de escuta que daí se originam?

Alternativas estéticas para a música

A crise da modernidade é, há muito, anunciada e, desde seu anúncio, muitas vezes profético, os pensadores 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 repousa sobre uma eventual crise moderna. Um exemplo é a teoria institucional da arte de George Dickie (1997), exposta no livro *Art circle*, que ainda não possui tradução para o português; e outro são as reflexões do filósofo analítico Arthur Danto (2006) em *A transfiguração do lugar-comum*.

No que diz respeito às investigações sobre a música, destacamos o ensaio de Bruce Baugh (1994) denominado *Prolegômenos a uma Estética do Rock*, e o livro de Richard Shusterman (1998), *Vivendo a Arte*, cujos cernes argumentativos se desenvolveram em resposta à anunciada crise das estéticas modernas. Falamos especificamente desses dois autores, porque ambos constroem suas teses a partir do exame da canção (para Baugh (1994), o desafio é encontrar uma chave de investigação para análise estética do *Rock*, enquanto Shusterman (1998) se ocupa da legitimação do *Rap* como uma manifestação expressiva que possui valor estético). Ambos 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 podemos constatar:

A música do rock compreende um conjunto de práticas e uma história muito diferente daquelas da tradição europeia 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).

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 (1994) nem Shusterman (1998) 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 é somente no aspecto produtivo que se encontram as diferenças entre a canção midiática e música de concerto, mas também nas dimensões da recepção e da partilha. É fundamentada nessa convicção que as teses dos autores se desenvolvem. O primeiro dialoga com autores clássicos da estética, como Immanuel Kant e Edward Hanslick, enquanto o segundo prefere o viés da filosofia pragmatista de John Dewey.

O ensaio de Baugh (1994) não possui pretensões de estabelecer um modelo de análise estética da canção *Rock*, mas visa apresentar traços que devem ser levados em consideração para avaliar a sua beleza musical, diferenciando-o da música europeia 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 de 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, p. 15). Três recursos poéticos são apontados por Baugh (1994) como específicos do gênero *Rock*: (i) o ritmo, que inspira corpo a dançar; (ii) a própria performance, elemento já destacado no tópico anterior; e (iii) 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 (1998), 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 *cultura popular* no local de cultura de massa, os exemplos deixam claro o tipo de manifestação expressiva à 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 a canção midiática 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 consequência fundamental da proposta poética do *Rock*. A ênfase desse gênero na dança e no cantar junto “coloca em evidência a enorme passividade presente na atitude tradicional de desinteresse estético, na contemplação a 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. Promovendo um estudo sobre o *Rap* e sobre os elementos expressivos que caracterizam sua poética, o autor evidencia os modos como os recursos tecnológicos disponíveis, as práticas culturais do gueto, bem como o *swing*, a batida e as letras das músicas parecem integrar um todo coerente – que convoca os ouvintes a conformarem *uma experiência*.

Entre essas características podemos citar em particular: a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética dos estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno (Shusterman, 1998, p. 145).

Como é possível perceber, os elementos destacados pelos dois autores corroboram com as afirmações sobre cerne poético da canção midiática expostas no segmento anterior, sobretudo no que se refere aos aspectos 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)⁵.

Não há um significativo avanço no que tange às questões metodológicas de investigação, entretanto Shusterman (1998) reconhece, por exemplo, que, em vista da relação com um campo de experiências pregresso, familiar e impessoal, a expressão dificilmente é inovadora e estranha em sua totalidade e a estabilidade hegemônica de um formato expressivo é sempre provisória. Por essa razão, o autor não apresenta caminhos para apreender tais alterações. E se limita a afirmar a possibilidade de mudança:

O objetivo final de toda a pesquisa científica ou estética é, não a verdade ou o saber em si mesmos, mas uma experiência melhor ou a experimentação de um valor [...]. Segue-se ainda que os valores estéticos nunca podem ser fixados de maneira permanente pela arte ou pela crítica, mas devem ser continuamente testados e experimentados, podendo ser revertidos pelo tribunal das percepções estéticas transitórias (Shusterman, 1998, p. 249).

O fato, por exemplo, de haver uma valorização da dimensão somática e de existir um predomínio do pulso sobre os desenvolvimentos melódicos indicam um padrão de engajamento particular (o ato de dançar). Do mesmo modo, a presença cada vez mais constante de diversos tipos de tecnologias, tanto no consumo quanto na produção da música, é sintoma de um sistema de notação em mudança.

A nossa proposta, fundamentada nas características expressivas da canção midiática e das indicações oferecidas por Baugh (1994) e Shusterman (1998), consiste em recuar do problema da apreensão do sentido para inquirir acerca das circunstâncias em que tal experiência com a música foi possível, ou seja, significa buscar identificar em qual sistema de notação ela se desenvolve. Quando compreendemos as condições a partir das quais determinados objetos aparecem (no nosso caso, a canção midiática), é possível apreender de maneira mais eficiente quais são os elementos chamados em causa na experiência. Fazemos esse movimento a partir da articulação da obra do medievalista Zumthor (2000), com as contribuições da chamada Teoria das materialidades, representada aqui por Kittler (1990) e Gumbrecht (1998b).

Apreender as materialidades

A crítica pós-hermenêutica de Kittler (1990) parte de três pressupostos fundamentais: a exterioridade, a medialidade e a corporalidade. Pressupor a exterioridade significa questionar a subjetividade e a experiência pessoal

⁵ 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. Esse é diferente do que aconteceu na literatura, por exemplo.

como definidoras da reflexão sobre a experiência com os objetos e fenômenos. Essa pressuposição coloca em dúvida a afirmação de que os mais diversos processos de apropriação podem ser explicados com base na categoria de *sujeito* forjada pela tradição moderna de pensamento.

Em vez disso, ela procura pensar o aparato que possibilita o armazenamento, transmissão e reprodução de certos objetos/conteúdos e não outros. A pressuposição da exterioridade encaminha o foco da investigação para a prática, e não para os conteúdos (do que é dito ou ouvido), pois o que é dito ou ouvido é possível graças a estruturas materiais, que são anteriores ao sentido. A gravação e o armazenamento de sons em sistemas analógicos, como em cilindros, em caixinhas de música e fonógrafos, foram todas situações em que as tecnologias conformaram e cultivaram a sensibilidade auditiva das gerações. Fundamentados nesses indícios, sugerimos mapear as características do *sistema de notação* que constrange e possibilita a experiência musical contemporânea.

A medialidade diz respeito a uma ampliação no conceito de *media* elaborado por Kittler (1990), para dar conta de todos os domínios da trocas culturais. A pressuposição da medialidade é a condição geral com base na qual as práticas culturais tomam forma. Para ele, a prática cultural conhecida como Música está matricialmente ligada ao desenvolvimento de *media* (instrumentos, reprodutores etc.) e dependente de sua materialidade.

A questão, por exemplo, da experiência com a canção na Web ou armazenada nas tecnologias móveis se constitui um elemento dessa medialidade. Isso se exemplifica pelo sistema digital, binário, que funciona como código para a transformação de áudio em som. Não há mais fitas para *walkman*. Há arquivos de MP3, dados, informação binária, que, por intermédio de *download*, serão levados para *iPod* (ou para um *MP3 player*) e convertidos em som.

Embora um sistema digital já fizesse parte da indústria fonográfica há, pelo menos, 30 anos (sequenciadores e sintetizadores dos anos 1970 funcionavam por meio de comando digital), não é possível afirmar que, nesse contexto, houvesse apropriação dos comandos digitais no âmbito da escuta, ou seja, na dimensão da experiência. Théberge (1997) explica que boa parte dos músicos não eram programadores nessa ocasião e, portanto, não exploravam os bancos de dados sonoros disponíveis em seus teclados e sintetizadores. A mercadoria musical era ainda a gravação (fosse ela em vinil, fita magnética, Cd ou dígito binário) apropriada pelos ouvintes e conformantes de uma prática de consumo musical.

À medida que o sistema migra do âmbito da produção para o da apropriação, a mercadoria musical sofre

mutações. Os arquivos digitais distribuídos pela Web, por meio de softwares *P2P* e outros como *MySpace*, *Last.fm* ou por meio das tecnologias móveis parecem suscitar outros modos de relacionamento com a música. A escuta de canções e menos de álbuns inteiros (formato hegemônico de consumo musical quando se populariza o disco de vinil) ou a transformação dos celulares em verdadeiras discotecas revelam essa mudança que se operou por intermédio de uma nova relação com a música. Evidentemente, é nesse momento que, além de novos valores para a experiência, surgem também novos ruídos. Aliás, o ruído e sua relação com a música aparecem como tema do ensaio de Jacques Attali (2004), *Noise and Politics*, originalmente publicado na França, em 1977. Nesse ensaio, o qual o autor compara a música à economia e à política, afirmando que fazer música não é nada mais que organizar a dissonância e a subversão, em sons padronizados.

O último aspecto da crítica pós-hermenêutica de Kittler (1990) toma o corpo como o âmbito de convergência das práticas culturais, conformado e reformado pelo sistema de notação no qual está inserido (corporalidade). O corpo não é o ator nem o agente, mas uma instância que sofre restrições de suas possibilidades: cantar corretamente não é nada mais do que sofrer da incapacidade de produzir sons esquisitos. Exatamente por isso, o corpo é o local onde melhor se podem observar os efeitos do sistema de notação.

O corpo, principalmente, e não somente o ouvido, é que precisa se adequar aos diferentes espaços e dispositivos que reproduzem a música, bem como aos gêneros da música popular massiva em discussão. Se estivermos falando em *Drum n' Bass*, por exemplo, o dispositivo fundamental são os vinis, e o corpo é acionado de uma maneira vibrante; mas se falarmos de *Indie Rock*, o esforço corporal parece ser o de se tornar invisível.

Pensamos que a pressuposição desses três elementos vai permitir um tipo de aproximação com o nosso objeto, a canção midiática, que é anterior aos métodos de análise do seu sentido. Por isso, nossa contribuição metodológica vai possibilitar definir sob quais situações uma experiência com a canção midiática emerge. O objetivo é demonstrar que uma eficiente investigação sobre os aspectos poéticos da experiência com a canção midiática não precisa reconstruir toda a teoria estética, de modo a caracterizar o formato contemporâneo como inteiramente novo. As mediações com o poético como as que se encontram na cultura contemporânea não poderiam ser rastreadas até outros momentos históricos e sociotécnicos, como os já indicados por Kittler (1990), por exemplo?

Para apreender quais mediações são essas, é necessário recorrer a Gumbrecht (1998b) e a sua divisão do mapa não hermenêutico. O autor age de modo similar ao linguista dinamarquês Louis Trolle Hjelmslev: há planos da expressão e conteúdo, e, em cada um desses planos, há a subdivisão forma e substância (que fora originalmente proposta por Aristóteles). Cada um desses quatro estratos revela problemas bem particulares, que podem ser tematizados separadamente, sem buscar o significado das manifestações expressivas – a crítica ao primado da interpretação está presente tanto em Gumbrecht (1998b) quanto em Kittler (1990).

No estrato da substância do conteúdo, é possível imaginar uma esfera anterior à estruturação do conteúdo, em que não há binarismos ou formas. As reflexões sobre o imaginário, a pulsão ainda não domesticada por qualquer estrutura, se situam nesse estrato. As formas do conteúdo congregam aqueles estudos que se concentram nas estruturas que articulam (e possibilitam) o conteúdo, prescindindo da sua substância.

O estrato das formas da expressão diz respeito aos modos pelos quais se expressa algo e à possibilidade expressiva do corpo humano, mas ainda sem se preocupar com qualquer substância expressiva. Esta última preocupação só aparece no estrato da substância da expressão, que pode ser considerada matéria ainda não organizada, isto é, que ainda não passou pela formatação de um meio expressivo.

Se pensarmos nas condições em que uma experiência com a canção midiática, associadas aos gêneros *Rock* e *Rap* estão fundamentadas, de acordo com Shusterman (1998) e Baugh (1994), e no cerne poético descrito no primeiro tópico deste artigo, concluímos que as *formas da expressão* são decisivas para a compreensão do processo de emergência do sentido na canção midiática. Uma aplicação pontual do que está sendo proposto por Gumbrecht (1998b) mostra vantagens ao estudo de, pelo menos, dois aspectos poéticos cruciais: (i) as possibilidades expressivas do corpo como meio de articulação na identificação dos mecanismos de construção da performance (possibilidade de compreender as diferenças entre os recursos expressivos empregados por Maria Bethânia e Chico Buarque, Cássia Eller e Nando Reis entre outros intérpretes da música) e (ii) a materialidade dos movimentos corporais impostos pelos *media* (gestos e expressões possibilitadas pelo microfone e alto-falantes, movimentos corporais impostos pela guitarra elétrica etc.).

A sistematização das estratégias performáticas no âmbito da voz vem sendo realizada por Zumthor (2000,

2005). O autor tem concedido cada vez mais atenção à dimensão físico-sensual da voz humana na sua obra, sem considerar o aspecto semântico. Afirma 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 midiáticas 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.).

Além da voz, a performance implica sempre o reconhecimento de certos traços corporais característicos, promovendo repetições não redundantes de acordo com os diferentes gêneros aos quais ela está vinculada. Esses fatores subentendem a existência de movimentos identificados com um determinado gênero musical, com formas de comportamento, e com um público que partilha tais valores. Ou seja, o ato de ouvir uma canção midiática não é uma operação abstrata, ao contrário, é uma operação material regulada, em boa medida, pelas provocações plásticas feitas pelo *performer*. A performance constrói, portanto, regimes de interação entre o ouvinte e o que é ouvido, de modo a valorizar efeitos específicos.

Como consequência, seguindo o princípio da corporalidade de Kittler (1990) e a tese da corporalização defendida por Janotti Júnior (2005), o corpo (de quem dança ou escuta, de quem toca ou canta) se conforma como um objeto de estudo fundamental para a compreensão da experiência com a canção midiática, e não apenas a letra e a melodia. É no corpo, na competência de comportamento que esse corpo apresenta, que seremos capazes de perceber o engajamento que se constrói entre a canção e o ouvinte.

A segunda vantagem metodológica da divisão promovida por Gumbrecht (1998b) se refere à possibilidade de analisar a materialidade dos movimentos corporais impostos pelos meios de comunicação que constituem a canção midiática – elemento para o qual Théberge (2001) chamava atenção. Afinal, antes consolidação da experiência da música eletroacústica, os movimentos corporais vinculados à música eram bastante diferentes. Se pensarmos na clássica cena da família burguesa reunida numa sala de estar, ouvindo um piano, percebemos claramente que o movimento corporal não está lá. À medida que os amplificadores se popularizam e as cenas de estádios e arenas lotadas são mais frequentes, o corpo aparece, ganha flexibilidade e é moldado pelos *media*.

Nesse sentido, não é possível deixar de pensarmos 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. O repertório partilhado pelos ouvintes dessas canções está relacionado às inovações tecnológicas, o que significa dizer que parte considerável das categorias expostas por Théberge (2001) (tecnologias fundamentais, instrumentos utilizados e suporte de consumo) se constituem como objetos de estudo para a compreensão da experiência com a canção midiática. Além disso, suas categorias são condizentes com os princípios da exterioridade e medialidade propostos por Kittler (1990).

Como se pode perceber, o percurso metodológico que apresentamos possibilita uma circunscrição mais efetiva dos elementos que estão em jogo na experiência com a canção midiática. Remete-nos, também, para os domínios que a poética clássica insinuava como de sua própria competência – afinal, as três diferenças que distinguem uma arte mimética da outra são os *modos*, *objetos* e os *meios* com os quais cada uma trabalha.

Compreendemos, assim, que o percurso proposto contribui para a investigação sobre os modos como os elementos que compõem um sistema de notação específico condicionam a emergência do sentido da canção midiática. Ele não apenas reconhece os elementos particulares do objeto que se propõe a estudar (a canção midiática), como também o ambienta na tradição, no interior do qual é cultivado e descreve os processos por meio dos quais uma tal tradição e formato expressivo se consolidaram.

A principal reivindicação é pensar a experiência da canção midiática como o repertório comum de experiências de uma época, na qual as ênfases sobre as tecnologias e sobre a postura do corpo desestabilizaram os modos tradicionais de relacionamento com a música. Por esse motivo, os parâmetros construídos a partir da experiência da canção midiática podem parecer extremamente caducos frente às expressões musicais de outros sistemas de notação. Se pensarmos, entretanto, que com base na experimentação de novos valores, *media* e instituições é possível um dinamismo inventivo, teremos, então, uma reconfiguração do espaço da experiência com a canção midiática e a reconfiguração do sistema de notação.

Mapear as experiências (considerações finais)

Uma importante tarefa a ser empreendida pelo interessado no estudo da dinâmica da experiência com a canção midiática, como procuramos demonstrar, consiste em compreender o tipo de relação que vem se estabelecendo com os ouvintes, a fim de identificar alterações ou rupturas com o espaço de experiências anterior. Tal situação se constitui como o grau inicial de desenvolvimento da experiência e pode resultar num outro sistema de notação.

O historiador alemão Reinhart Koselleck (2006) pensa, por exemplo, que as categorias de experiência e expectativa entrelaçam tempo passado e futuro, de modo a possibilitar o enriquecimento dos conteúdos históricos e o direcionamento das ações concretas nos movimentos sociais e políticos. Pensamos que essas categorias atuam também no âmbito da *poesis*⁶, na medida em que são caracterizadas como aspectos da temporalidade humana, como uma faculdade antropológica fundamental.

A metáfora do autor é a de um espaço de experiências, pois se trata de um “passado atual, aquele no qual os acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados” (Koselleck, 2006, p. 309), um passado acessível a todos, que guarda um componente alheio mesmo na subjetividade mais íntima. Há sentido na metáfora espacial porque ali estão diversos estratos de tempos anteriores simultaneamente presentes, sem referência a um antes ou a 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: “Horizonte quer dizer aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser completado” (Koselleck, 2006, p. 311).

É nessa dinâmica de experiência e expectativa que percebemos os padrões ao longo da história da música. Resultantes dos sistemas de notação que atuam naquele período histórico determinado, essas experiências precisam ser devidamente apreendidas. A canção midiática se constitui como um desses padrões, calcado

⁶ *Poesis* aqui não está sendo pensada como mero processo de produção. Estamos pensando numa dimensão mais ampla da noção de *poesis*, como um fazer inventivo, um fazer que inventa o modo de fazer.

nas tecnologias de comunicação, na estabilização entre canto, melodia e performance.

Tal como outros padrões, a canção midiática pode vir a ser considerada ultrapassada, devido ao modo dinâmico como a prática musical é apropriada e re-apropriada. O objeto de estudo, portanto, não deve se restringir nem à linguagem musical nem somente aos aspectos materiais da música, mas também ao exame das materialidades dos significantes que constituem aquele objeto cultural (esboçadas nas três pressuposições de Kittler (1990) e nos quatro pontos do mapa não hermenêutico exposto por Gumbrecht (1998a)).

Dessa maneira, é possível investigar as características da canção midiática de uma maneira profunda, sem integrá-la exclusivamente a um modelo discursivo que desconsidera a plasticidade do material significativo 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 midiática, podemos afirmar, que o problema dos estudos de Shusterman (1998) e Baugh (1994) sobre a música *Rap* e *Rock* é a falta de um procedimento que apresente onde aqueles princípios poéticos que eles, acertadamente, identificam podem ser encontrados. Como as transformações na experiência musical implicam sempre atenção aos elementos que a constituem, as quatro categorias apontadas por Théberge (2001) podem se constituir como pistas daqueles princípios poéticos. Considerando que *Rock* e *Rap* emergem no interior de um sistema de notação que privilegia o somático, o ritmo e a adesão às novas tecnologias e uma apropriação reciclada em detrimento à criação original, é necessário questionar como esses elementos são agenciados a fim de produzirem efeitos sobre o corpo (como a dança, os gestos ou mesmo o canto).

Referências

ATALLI, J. 2004. Noise and politics. In: C. COX; D. WARNER (orgs.), *Audio Culture: readings in modern music*. New York/London, Continuum, p. 5-7.

- BAUGH, B. 1994. Prolegômenos a uma Estética do Rock. *Novos Estudos CEBRAP*, 38:15-23.
- DANTO, A. 2006. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo, Cosac Naify, 312 p.
- DICKIE, G. 1997. *Art circle: a theory of art*. Chicago, Chicago Spectrum Press, 116 p.
- ENO, B. 2004. The studio as a compositional tool. In: C. COX; D. WARNER (orgs.), *Audio Culture: readings in modern music*. New York/London, Continuum, p. 127-130.
- FRITH, S. 1996. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 352 p.
- FREIRE, S. 2003. Early musical impressions from both sides of the loudspeaker. *Leonardo Music Journal*, 13:67-71.
- GUMBRECHT, H. 1998a. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo, Editora 34, 320 p.
- GUMBRECHT, H. 1998b. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: ROCHA, J. (org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro, EdUERJ, p. 137-151.
- JANOTTI JÚNIOR, J. 2005. Por uma abordagem midiática da canção popular massiva. *E-compós*. Acessado em 22/08/2005, disponível em www.compos.org.br.
- KITTLER, F. 1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, Stanford University Press, 459 p.
- KOSELLECK, R. 2006. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto, Editora PUC-Rio, 368 p.
- SÁ, S. 2004. Explorações da noção de materialidade da comunicação. *Contracampo*, 10/11:31-44.
- SHUSTERMAN, R. 1998. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo, Editora 34, 272 p.
- TATIT, L. 1997. *Musitando a semiótica: ensaios*. São Paulo, Annablume, 163 p.
- TATIT, L. 2004. *O século da canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 251 p.
- THÉBERGE, P. 2001. *Plugged in: technology and popular music*. In: S. FRITH (org.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Edinburg, Cambridge University Press, p. 3-25.
- THÉBERGE, P. 1997. *Any sound you can imagine: making music / consuming technology*. Hanover, Wesleyan/University Press of New England, 285 p.
- ZUMTHOR, P. 2000. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo, EDUC, 137 p.
- ZUMTHOR, P. 2005. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo, Ateliê Editorial, 191 p.

Submetido em: 30/11/2008

Aceito em: 11/05/2009