

Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música brasileira popular

A recepção da música popular

Na musicologia o interesse por questões de recepção aparece quando se percebe a mudança gradual de interpretação em relação aos repertórios de compositores consagrados. Como menciona Jim Samson no verbete sobre recepção na versão "online" do The New Grove, um exemplo desse novo tipo de enfoque são os estudos da recepção a Chopin, escutado de maneira diferente em países ou períodos particulares. Outra motivação vem da crítica literária, em especial da chamada estética da recepção, proposta por Jauss, e da contestação do monopólio do autor sobre o significado da obra de arte, proposto por Barthes. A premissa é que "ouvintes qualificados" (críticos, editores, estudiosos, intérpretes e compositores iniciados no código musical) contribuem para a construção de um "horizonte de expectativas" ou "mentalidade" onde os atos individuais da percepção acontecem. Na prática, musicólogos tratam de relacionar os textos musicais com a documentação da sua recepção, ou seja, cotejam o que se diz sobre música com a análise musical.

Na música popular quem primeiro teorizou sobre o ouvinte foi Adorno, para quem a recepção da música popular é um reflexo dos seus materiais e modo de produção

mecanizada. Os comportamentos dos ouvintes de música popular (está se referindo à música popular norte-americana dos 1930s) oscilariam entre o tipo histérico dos "ritmicamente obedientes" num "processo masoquista de ajustamento ao coletivismo autoritário", e o tipo solitário "emocional", cujo sentimentalismo melodramático funcionaria como um alívio temporário para a consciência da perda da realização própria (Adorno 1996 [1941]: 140). Richard Middleton (1990) criticou esta perspectiva, apontando novas formulações que vêem as práticas de escuta da música popular mais como instâncias produtoras de sentido do que um locus de escuta passiva.¹

A questão que surge é identificar o ouvinte qualificado para construir um "horizonte de expectativas" em relação à música popular. A musicologia dedicada ao estudo da música culta tem privilegiado a premissa de que os códigos musicais são acessíveis somente a iniciados. A partir da autoridade de comunidades interpretativas, composta de especialistas, construiu-se um cânon contra o qual são avaliadas as criações artísticas. A essa competência "alta", voltada para uma dimensão artística da música, o musicólogo italiano Gino Stefani (1976) contribuiu com a concepção de uma competência popular, voltada para códigos gerais de significado e para conteúdos semânticos ligados a práticas sociais diversas. Neste caso, não somente os especialistas com domínio dos códigos técnicos musicais, estilísticos e da própria "obra" (cujo conceito é ambíguo na música popular), mas também ouvintes "comuns", como fãs e entusiastas (coleccionadores), passam a integrar a comunidade de ouvintes aptos a compreender e interpretar a música. No entanto, esse campo com vários níveis de competência funciona não só como um contínuo, mas como várias possibilidades de interseção; entre elas uma área compartilhada, que Stefani chama de competência comum. Nesse "meio de campo" entrecruzam-se repertórios e conhecimento prático que permitem a comunicação mais ampla e o compartilhamento de alguns conceitos gerais.

A música popular não pode ser tratada no singular. Ela não é uma massa disforme. Assim como na música de concerto, musicólogos tratam da recepção de

¹ O leitor poderá encontrar inúmeros exemplos de estudos de audiências, fã clubes e de subgrupos culturais no periódico *Popular Music* (editado pela Cambridge University Press).

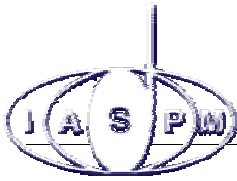
compositores em épocas específicas (Bach no século XVIII ou Chopin como compositor de salão na perspectiva da crítica germânica do século XIX) e investigar a música popular do ponto de vista da recepção implica em estudar repertórios específicos. O ponto de partida é a noção de gênero musical, por mais difusa que essa noção possa ser, uma vez que o processo de produção, comercialização e consumo da música popular se dá em torno de concepções genéricas (Frith 1996).²

Ou seja, o estudo da recepção da música popular passa necessariamente pela investigação de parâmetros de avaliação musical pertinentes para gêneros musicais específicos.³ No âmbito de espécies musicais específicas, uma das etapas do processo é solicitar a indicação de exemplos de artistas considerados "bons" ou "maus" dentro daquela denominação, e as razões para tal avaliação. Esse procedimento já tinha produzido bons frutos no caso do estudo da música sertaneja e do rock brasileiro. Ao tratar da chamada MPB, uma categoria de explicação bastante complexa (por englobar vários gêneros musicais e tendências), mas de compreensão nativa consolidada na nossa percepção "especializada" (abarcando uma geração de artistas e um repertório consagrado) nos deparamos com um conjunto de dados caóticos. Como descrito em comunicações anteriores o resultado de questionários aplicados a supostos fãs de MPB não apresentaram qualquer consistência estatística⁴. Várias explicações para esse conjunto de respostas heterogêneas são possíveis, uma das mais atraentes sendo a que liga os estudos da música popular com o conceito de hegemonia. Como sugere José Roberto Zan é difícil negar a condição de alto prestígio da MPB, sendo mais cômodo, incluir na categoria o artista (ou canção) preferido(a) numa tentativa de dar legitimidade ao gosto ou escolha pessoal (comunicação por e-mail em 20/03/2001).

² Uma outra opção teórica não desenvolvida aqui, mas com pontos de contato e interesses comuns ao estudo qualitativo de gêneros e meios particulares do ponto de vista do consumo cultural é o enfoque de Jesus Martín-Barbero sobre a articulação da lógica comercial da produção com a lógica cultural do consumo. Num estudo sobre a telenovela, Martín-Barbero introduz a noção de mediação (como o local de interação entre os espaços de produção e recepção) e os modos de ver [escutar?]. Na telenovela esses modos de ver são os processos de apropriação na sua "pluralidade de condições sociais e matrizes e competências culturais, de hábitos de classe, modos de comunicar e gramáticas narrativas" (citado em Sunkel 1999:xix).

³ Pesquisa desenvolvida com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

⁴ Comunicação publicada nas Actas do Congresso na página da IASPM Latina. O trabalho completo está publicado em *Cadernos do Colóquio* (2001): 50-61.



Lidando com a MPB

O rótulo MPB é um termo altamente ambíguo, pois apesar de no seu sentido restrito se referir a um repertório e produção musicais ligada a um grupo específico de músicos, no seu sentido amplo parece abarcar a totalidade da "Música Popular Brasileira". No seu uso cotidiano por músicos, produtores, críticos, professores e historiadores, a sigla MPB ou simplesmente "música brasileira" se refere, de um lado a músicas de origem tradicional e/ou regional em oposição ao universo da música *pop* (contrastando produção artesanal e produção industrializada) e de outro a músicas com características de vanguarda em oposição também à produção de música de massa (contrapondo no caso arte e comércio).

Nesse sentido é importante salientar a interface da música popular industrializada tanto com a música tradicional ("folclórica") quanto com a música de concerto ("erudita")⁵. Enquanto nas décadas de 1930-40, o samba fora eleito como o gênero nacional por excelência, nos anos 1960s emerge a categoria eclética do que seria denominado posteriormente como MPB, uma categoria que identifica não mais um ritmo específico, mas uma postura estética, ligada a um projeto de modernização da música popular. Artistas provenientes do movimento da Bossa Nova, alguns deles ligados a movimentos estudantis de esquerda, outros a grupos de vanguarda, a maioria participante dos festivais de canção televisionados foram os agentes que ajudaram a construir a categoria. Esses agentes mediam a tradição do samba e ritmos regionais à inserção no mundo da produção musical globalizada. Se de um lado pode-se pensar em MPB como o campo de produção por excelência de música de raízes tradicionais (como o choro, o samba, o baião), por outro se identifica um grupo de cancionistas que conquistou prestígio por sua postura estética.

Marcos Napolitano (2001) trata a MPB do ponto de vista histórico como um "núcleo próprio de expressão sócio-cultural" formado por um grupo de artistas e canções emblemáticas que se transformam numa "fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira" (pg. 13-14). Discute a postura de artistas e intelectuais que contribuíram para a

⁵ Para o leitor não-brasileiro uma boa introdução ao assunto é o livro de Elizabeth Travassos (2000) sobre o Modernismo e música brasileira.

construção do que chama de “MPB renovada”, que media as duas culturas que entram em choque no período (está tratando dos 1960s): a cultura engajada a uma ideologia “nacional-popular”, que cultua valores tradicionais coletivos e a cultura do consumo, que atua no mercado musical emergente. A MPB, liderada pelo Tropicalismo se configura como verdadeira “instituição” a surgir no final dos anos 1960s e se consolidar nos anos 1970s (pg. 15).

Ou seja, a MPB (esse grupo de canções e artistas, entre eles os mais citados na pesquisa: Caetano Veloso, Chico Buarque de Hollanda, Djavan, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Tom Jobim) passa a ocupar o topo de uma hierarquia simbólica, o que aparece claramente no questionário com fãs, discutido no III Congresso. Segundo José Roberto Zan (2001), capitaneados pela Tropicália – que deixou marcas profundas na MPB por seu componente de crítica ao nacionalismo ortodoxo anterior e por sua renovação da canção popular através do experimentalismo e da ironia --, esses artistas rompem a polarização ideológica colocada pelo samba como representante oficial da nacionalidade, frente à produção estrangeira e frente à produção comercial. Os artistas MPB, ao incorporar nas suas canções elementos estéticos do rock, do pop e de outros gêneros transnacionais, quebram a necessidade de se referir a raízes étnicas ou ao samba como a única forma de se fazer música popular “brasileira”. A hegemonia da MPB no mercado do disco no Brasil se mantém mesmo nas décadas de 1980 e 1990, quando os artistas relacionados aos lançamentos de música de massa (sertanejo romântico, neopagode, Axé) “recorrem ao discurso da autenticidade da cultura popular brasileira para legitimar seus estilos” (p. 120).

De fato, o tipo de categoria empregada para rejeitar alguns artistas ou gêneros (pagode, funk, o palhaço Tiririca – sucesso na ocasião da coleta, em 1997, *Gerasamba [É o Tchan]* e música sertaneja estão entre os mais citados) aponta para aspectos de natureza ideológica e até mesmo uma confusão “estética” no campo da MPB. Em pesquisa realizada com fãs de música sertaneja e com fãs de rock brasileiro, mesmo as rejeições a determinados artistas se restringiam ao gênero determinado. Essa confusão ligada ao conceito de MPB (¿um certo tipo de produção ou toda a música popular

produzida no Brasil?) tem, sem dúvida um componente de conflito, relacionado à própria identidade da música brasileira popular.

Não obstante essa falta de homogeneidade e consistência nas respostas ao que os fãs elegeram como MPB continuamos a interpretação dos dados tanto em relação aos cancionistas, quanto em relação às razões apresentadas para as escolhas ou rejeições particulares. Primeiro os cancionistas. Ao indicar ou rejeitar determinados artistas, fãs estabelecem uma hierarquia de avaliação, sendo possível, por consenso distinguir os "grandes" dentre aqueles mais citados de forma positiva. Portanto, selecionamos um repertório para análise dentre os seis cancionistas mais citados, como por exemplo, Chico Buarque de Hollanda, nome ligado ao movimento da Nova Canção latino-americana e um dos cancionistas populares mais respeitados no Brasil. Na realidade, uma postura condizente com a tendência da musicologia em tratar de repertórios consagrados, da formação de um cânon.

A análise do segundo tipo de dados, as respostas sobre o "por que" tais artistas foram aceitos ou rejeitados é que vai trazer algo de novo em termos de metodologia de estudo para a musicologia. Em relação à chamada MPB havia a motivação implícita de buscar uma âncora mais sólida para decidir sobre os parâmetros de avaliação da categoria. Afinal na musicologia tradicional os analistas lidam com sua própria escuta secundada pela análise de obras particulares contra "horizontes de expectativa" historicamente determinados⁶. Nesse caso bastaria, para o propósito da pesquisa, a "comprovação" empírica de uma hierarquia de cancionistas e uma sistematização de parâmetros de avaliação musical, ambos previsíveis pela experiência com o gênero por parte dos pesquisadores. Todos envolvidos na investigação, incluindo grande parte dos alunos que aplicaram os questionários se consideram fãs (e especialistas) de MPB, sendo a categoria hegemônica e legitimada no próprio bacharelado em música popular da instituição que abrigou a pesquisa. De certa maneira foi uma surpresa ver pessoas que

⁶ A premissa é que existem fatores estáveis (mentalidades) que influenciam as respostas de comunidades culturais particulares (por nacionalidade, classe social, profissão [compositores, por ex.]), estabelecendo as estruturas nas quais os atos individuais da percepção acontecem.

se autodenominavam fãs de MPB eger como representantes desta categoria o pagode⁷ e o Rei da Música Romântica, Roberto Carlos. Mesmo em relação às rejeições nos pareceu estranho que se mencionasse nomes, como Xuxa, o palhaço Tiririca, etc. na nossa concepção estranhos ao universo da MPB. Mais uma vez pode-se dar razão a Adorno e "confirmar" a manipulação da indústria do disco em utilizar o rótulo como um elemento de legitimação no mercado. No entanto, ao dizer porque os cancionistas eram valorizados ou depreciados foram utilizados muitos adjetivos para qualificar os parâmetros musicais alvo das nossas perguntas. ¿O que fazer com esse emaranhado de termos? ¿Descartá-los como irrelevantes? ¿Ou procurar fazer sentido deles buscando códigos de pertinência ulteriores? Escolheu-se a segunda alternativa e esse texto descreve esta tentativa de ampliar a compreensão dos campos semânticos em relação à MPB.

Dentre as várias possibilidades de analisar os dados assim obtidos escolheu-se o caminho da semiologia da música como proposto pelo musicólogo italiano Gino Stefani, como mencionado acima. Seu conceito central – a noção de competência musical – norteia a organização dos dados coletados junto a fãs. A questão central é avaliar "por que" e "como" se escuta um gênero musical, considerando que essa escuta se dá em vários níveis de densidade semântica e dimensão artística. Esses níveis passam pela especificidade de uma canção determinada (Luiza, Batmacumba ou Oceano), passando pelas características de estilo musical (que permite identificar o estilo de Tom Jobim, de Gilberto Gil ou o de Djavan), pelas particularidades de técnica musical (tais como ritmos, formação instrumental, etc.), níveis mais próprios da dimensão artística e da alta competência, segundo Stefani. Outros níveis onde se concentra a competência popular são o nível de práticas sociais específicas (tais como música para dançar, para diversão, para agregar amigos, para permitir o pertencimento a uma comunidade ou segmento, etc.), e também o nível dos códigos mais gerais de escuta (que remetem a sensações físicas e afetivas de percepção sensorial e mental).

O resultado da análise dos questionários sobre MPB está publicado na íntegra nos Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, no texto "Método de

⁷ A categoria pagode é também problemática. Estarão os fãs se referindo ao pagode tradicional e respeitado por sua origem nas rodas de samba cariocas ou ao neopagode-romântico-pop-moderno produzido inicialmente fora desses círculos, em redutos tão improváveis como São Paulo e Uberlândia, MG?

pesquisa em música – a perspectiva da recepção da música popular". Para os Anais do IV congresso, que vai atingir um público mais amplo, apresentamos uma síntese dos passos desenvolvidos durante a pesquisa exemplificando-os com uma amostra das respostas positivas em relação a dois dos artistas MPB mais conhecidos na América Latina, Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso. A contribuição do trabalho é de natureza metodológica. Ou seja, estamos procurando ferramentas para lidar com a recepção da música popular de uma maneira sistemática, sem, contudo deixar de admitir que esse conhecimento analítico é relativo e que a construção desse "horizonte de expectativas" se dá na interação da escuta de especialistas e leigos. A premissa é de que o significado da música popular é pertinente não somente para músicos especialistas (que tendem a privilegiar uma escuta numa dimensão artística, preocupados que estão no "como" fazer música), mas também para seus consumidores (que contribuem para a sua densidade semântica, voltada para o por que usar determinada música e, também para a inscrição dessa música num repertório).

A premissa teórica da pesquisa parte da concepção da música como um sistema de comunicação compartilhado por uma dada sociedade. Como formula Gino Stefani (1976) os membros dessa sociedade "falam" e compreendem essa música por meio de vários sistemas de convenções (musicais, sociais, históricos) que remetem à sua cultura. Música, como outros signos, tem uma expressão, também chamada de significante que remete a um conteúdo, ou significado. São duas metades de uma mesma moeda, uma funcional e ligada a estruturas de comunicação e outra cultural, ligada a estruturas de significação. A matéria desses dois níveis é de um lado a expressão musical em forma de música, letra, voz, arranjo, etc. e de outro o conteúdo de pertinência cultural de códigos retóricos e ideológicos. O último referindo-se a práticas sociais e códigos gerais de competência musical e o primeiro a repertórios, estilos e técnicas musicais.

O conteúdo da MPB para seus fãs

Para essa etapa as respostas dos fãs foram revistas e reagrupadas por categorias de avaliação, utilizando a técnica de análise de conteúdo como proposta por Laurence

Bardin (1977)⁸. A técnica consiste em fazer um inventário dos elementos que surgem nas respostas (reunindo palavras idênticas, sinônimas ou de significado aproximado), elementos que são depois agrupados através de uma classificação analógica e progressiva em campos que vão fornecer uma chave para a interpretação do universo em estudo. Num banco de dados os termos utilizados para avaliar a MPB, tanto positivo quanto negativamente foram agrupados em conceitos chave em colunas intituladas "Significado" positivo (So+) ou negativo (So-). Passamos a seguir a trabalhar com essas unidades de significação. Inicialmente as categorias que indicam preferência positiva (So+):

So +	Termos empregados pelos fãs *
Bom	<u>Bom</u> , beleza, adorável, bela, belíssima, bonita, bonitas, bonito, esplêndido, legais, linda, lindos, maravilhosa, maravilhosos, interessante, agradável, bem, boa, gostoso, "manêra", ótima, ótimas, <u>Qualidade</u> ; sonoridade
Brasilidade	<u>Brasilidade</u> , Brasil, brasileiro, carioca, mineira, nacional, nacionalista, nordestina, nordestino, regionais, Rio, popular, povo, origens, raízes, terra, no sangue, tradições, nossa cultura, gravou autores antigos
Criatividade	<u>Criatividade</u> , criação, eclético, versáteis, diferentes, diversidade, diversificada, versatilidade, inovação, inovadora, vanguarda, vanguardismo, originalidade, inteligência, inteligente, intelectual, abriram caminho, pioneirismo, precursor, primeiro, Estilo <u>Próprio</u> , puro, abertura

* Termos sublinhados referem-se a agrupamentos anteriores

Esses parâmetros de avaliação vão distinguir as diferentes escutas e percepções para cada artista. A preferência e alta estima por artista x ou y é diferenciada, ou seja, a mesma pessoa (Mulher, aposentada, 3^o grau, acima de 46 anos) pode apreciar um artista

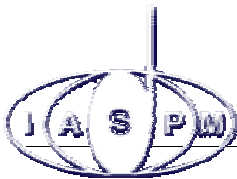
⁸ Agradeço a Maurício Capistrano, bolsista de apoio técnico pelo CNPq, no tratamento do banco de dados e preparação de material ilustrativo.

por ser suave (João Gilberto), outro pela energia (Milton Nascimento) e outro ainda pela maestria (Elis Regina), embora a maioria das respostas fosse mais uniforme. Observando as categorias agrupadas por artistas surgem novos elementos. Abaixo somente uma amostragem com as primeiras respostas positivas em relação a Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda, dois dos artistas mais citados como exemplo de MPB de prestígio. Observe-se que as pessoas entrevistadas admiram Caetano Veloso principalmente por sua "Criatividade" em relação às suas letras enquanto Chico Buarque é apreciado por outras qualidades como "Bom" e "Emoção".

Artistas MPB +

Caetano Veloso	Criatividade	Letras e músicas inteligentes, bons arranjos; Intelectual da música; Versatilidade; Letras criativas.
Chico Buarque	Bom	Músicas bonitas e letras de alta qualidade; Composições belas; Boas letras e bons instrumentistas; Letras bonitas; Qualidade musical; Boas letras e harmonias; Beleza e bom acabamento; Músicas belas com letras geniais
Chico Buarque	Emoção	Emociona e é completo; Pela sensibilidade com sentimentos femininos; Letras interessantes que alimentam o emocional; Alcança as massas.

Em relação às rejeições de artistas MPB obtivemos um número um pouco menor de respostas (o índice de respostas em branco aumenta) agrupadas em um número de categorias menor (parece haver maior homogeneidade em porque **não gostar** do que na discriminação de qualificadores positivos. Entre as categorias apresentadas encontram-se:



So -	Termos usados pelos fãs *
Pobreza	<u>Pobreza</u> , pobres, fracas, vazias, sem conteúdo, mal trabalhadas, com início e sem fim, Falta de consciência musical, Nunca amadureceu musicalmente, primitivismo, primária, falta de estrutura musical, falta conteúdo, medíocre, pouco elaborada, banal, piada, <u>Repetitivo</u> , sempre o mesmo, todas parecidas, Não inova, monótono, retas e constantes, <u>Óbvio</u> , sem originalidade, Sem criatividade, sem criatividade, Degradação do estilo, Não é música, Falta melodia, <u>Só batucada</u> , só tem ritmo, só dança,
Rejeição ao artista	<u>Rejeição ao artista</u> - [Atributo pessoal] Sujeito nojento, asqueroso, sanguinário, obsceno, pornográfico, arrogante, atitude ridícula, sem ética, malucos, nojo, bicha, muito veadinho cantando, Não dá dinheiro para criança pobre, <u>Não é músico</u> [Desqualificado como músico] Já foi boa cantora, agora só pensa em dinheiro, Não tem cara de cantora, É palhaço, não músico, É goleiro, não cantor, Bom ator mas péssimo cantor, Deslumbrado, não leva a música a sério, está na profissão errada, <u>Ultrapassado</u> , Velho, idosos, já era, fora de moda, decadência artística, sem autenticidade, Muita esperteza e pouca música, muita beleza e pouca música,
Comercial	<u>Comercial</u> , Pasteurização, Enlatado, sintetizado, vendável, clichês, Usa sempre a mesma fórmula do sucesso, marqueteiro, consumo, Modismos, Oportunista, jogo financeiro, exploração da inocência do público, ocupa espaço na mídia
Brega	<u>Brega</u> , cafona, exagero, burrice, imbecis, para caipira, é de paraíba, <u>Piegas</u> , meloso, sentimentais, chorosas, melodramática, romântico excessivo

* Termos sublinhados referem-se a agrupamentos anteriores

É interessante notar aqui o caso de um artista citado tanto positiva quanto negativamente: Roberto Carlos. O universo de significação positiva em relação a Roberto Carlos enfatiza o romantismo, a sonoridade ("faz bem ao ouvido", "voz bonita", "suavidade"), além de mencionar o tempo de permanência do artista na música popular ("estilo antigo", "primeiro representante"). Como comentado no III Congresso Latinoamericano, o "envelhecimento" num campo de produção garante a artistas antes rejeitados ou questionados por suas posições de sucesso comercial no campo da grande produção a segurança de uma posição de prestígio consolidado. Nesse caso Roberto Carlos vai conquistando uma "aura MPB" (em geral em relação a produções mais antigas:

sucessos Jovem Guarda, seguidos pela produção romântica dos anos 1970s). Não resta dúvida que o artista controla com habilidade a sua produção, resguardando-se de uma exposição excessiva nos meios de comunicação, e exercendo seu poder de veto à difusão de parte da sua produção que vai de encontro aos seus princípios no momento.

Com estas categorias pode-se passar para a próxima etapa, ou seja, classificar tanto as unidades de significação positivas quanto negativas para criar uma ordem suplementar, com o objetivo de evidenciar os códigos subjacentes que permitem inferir estruturas de significação. Como mencionado acima e seguindo a formulação de Gino Stefani, existem dois níveis de interpretação do objeto musical. No primeiro estão significados musicais (dimensão artística) e no segundo significados sociais (densidade semântica). Em relação à dimensão artística utilizou-se a noção de música em uso no mundo ocidental, noção que remonta às formulações humanistas elaboradas a partir do Renascimento, centrada em torno da idéia da virtude dessa em **mover as paixões e deleitar os sentidos**⁹. Nesses casos os códigos referentes à capacidade da música de afetar e deleitar as pessoas são códigos retóricos e estéticos. Retóricos quando percebemos que determinadas músicas ou interpretações nos afetam e nos comovem; estéticos quando achamos uma música bonita ou admiramos a criatividade e habilidade instrumental ou vocal de um artista.

Num outro nível de competência musical estão as práticas sociais que são históricas e ideológicas. Históricas quando identificam um contexto temporal ou de lugar e ideológicas quando indicam as disputas e controvérsias sobre o lugar e o valor que se atribui à música popular e sua estatura enquanto arte ou comércio. Para a MPB esses valores são centrais, pois determinadas posturas asseguram uma posição (onde o reconhecimento dos pares é a medida do sucesso), mas mascaram as tensões advindas com a inserção no campo da grande produção (onde o sucesso comercial é a marca de prestígio).

Portanto, o novo agrupamento dos parâmetros de avaliação estético nos aponta para códigos estéticos e retóricos, relacionados aos significados propriamente musicais e para códigos históricos e ideológicos, relacionados aos significados construídos pela

⁹ Discuto esse conceito no texto "Parlar cantando – a relação texto e música em Monteverdi" (Ulhoa 2001).

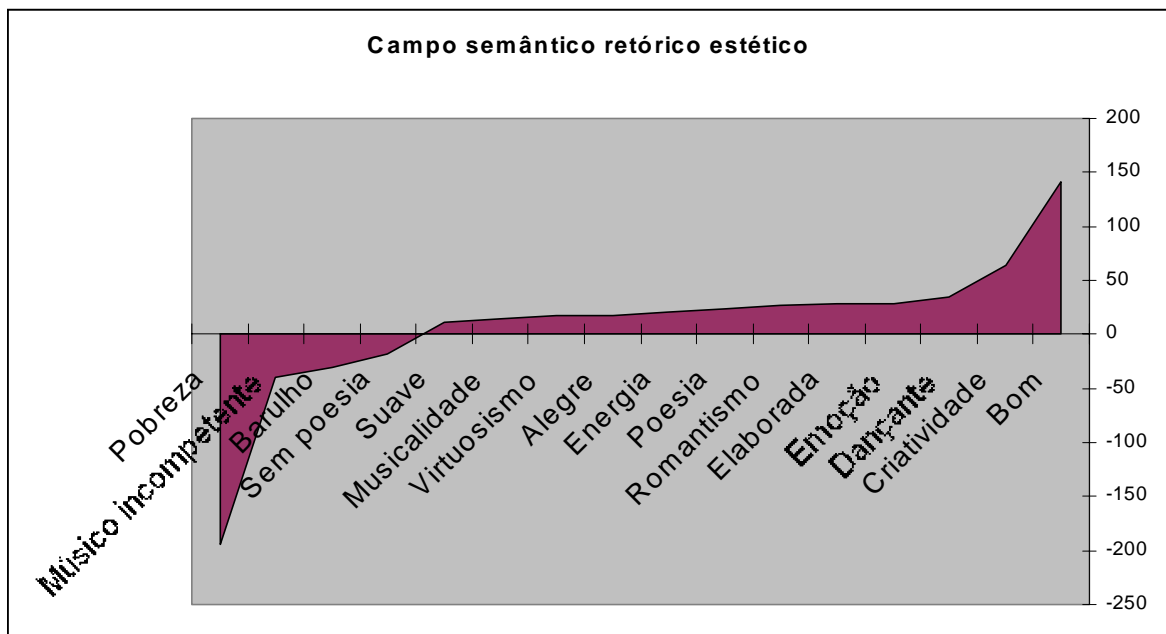
prática social. Assim o significado da MPB será interpretado num nível semiótico mais profundo pela perspectiva de um **campo semântico** composto por códigos musicais e históricos. Ressalve-se que as categorias musicais são construídas historicamente¹⁰. No entanto, elas adquirem um significado próprio, passando a reger suas normas de funcionamento num grau de autonomia relativa. No quadro abaixo se pode observar o campo semântico estético (E) e o campo semântico histórico (H), ambos organizados numa escala que vai do negativo ao positivo.

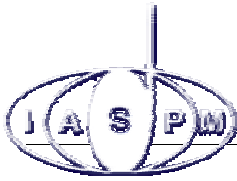
Categorias e respectivos valores no campo semântico

Pobreza	-195	E (Pobreza)
Músico incompetente	-40	E (Músico incompetente)
Barulho	-30	E (Barulho)
Sem poesia	-18	E (Sem poesia)
Suave	11	E (Suave)
Musicalidade	15	E (Musicalidade)
Virtuosismo	17	E (Virtuosismo)
Alegre	18	E (Alegre)
Energia	21	E (Energia)
Poesia	24	E (Poesia)
Romantismo	27	E (Romantismo)
Elaborada	28	E (Elaborada)
Emoção	28	E (Emoção)
Dançante	34	E (Dançante)
Criatividade	64	E (Criatividade)
Bom	142	E (Bom)
Chato [<i>aburrido</i> em espanhol]	-91	H (Chato)
Rejeição ao artista	-87	H (Rejeição ao artista)
Comercial	-54	H (Comercial)
Brega	-50	H (Brega)
Apelação	-49	H (Apelação)
Ruim	-20	H (Ruim)
Jovem	12	H (Jovem)
Ideologia	16	H (Ideologia)
Fusão	19	H (Fusão)
Por hábito	19	H (Por hábito)
Mestre	31	H (Mestre)
Brasilidade	70	H (Brasilidade)

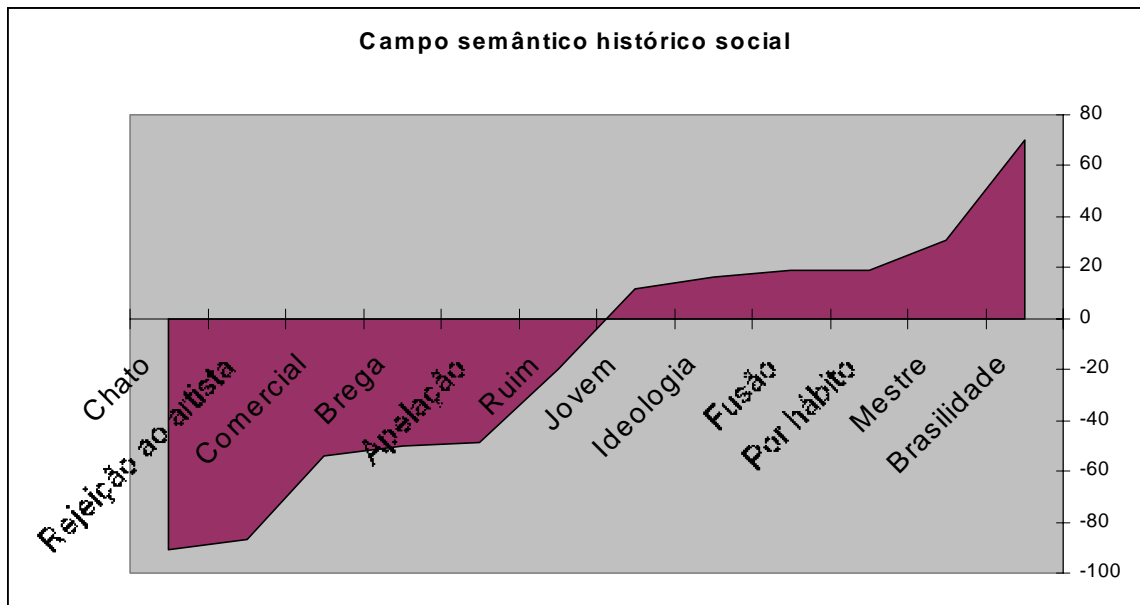
¹⁰ A natureza estética e histórica do fato musical na música de concerto de tradição europeia é discutida por Carl Dahlhaus (1983).

Esses campos ficam mais claros se colocados em forma de gráfico. O universo das respostas relacionado a conteúdo semântico soma 1230 termos, dos quais predominam avaliações de natureza estético/retórica (712 respostas ou 58% do total), em oposição a significados de natureza histórico/ideológica (518 respostas ou 42% do total). Vejamos os dados, inicialmente do campo estético. Nesse há uma predominância de conteúdos positivos (60 % das respostas). Os artistas são apreciados pela beleza de sua sonoridade (Bom), por sua versatilidade e originalidade (Criatividade), por fazerem uma música ritmada e com "balanço" (Dançante), por sua música envolvente e afetiva (Emoção), e pela riqueza e complexidade de materiais utilizados na música (Elaborada). Outras categorias estéticas valorizadas estão relacionadas a romantismo, poesia, energia, alegria, virtuosismo técnico, musicalidade e suavidade. A rejeição aos artistas se dá por aspectos formais (Pobreza) e técnicos (Músico incompetente). As outras duas categorias estéticas negativas mencionam excesso (Barulho) e carência (Sem poesia).





Em relação ao campo semântico histórico pode-se observar uma predominância de categorias negativas (68 % do total de respostas). As avaliações possuem um alto teor pejorativo, desde considerar os artistas desagradáveis (Chato [aburrido]) ou de mau gosto (Ruim), até mencionar atributos pessoais de comportamento como arrogância, obscenidade, opção sexual ou mesmo demonstrar um certo rancor em relação à pessoa do músico (Rejeição ao artista). Outras categorias negativas significativas incluem conceitos que remetem à sociologia da música popular preconizada por Theodor Adorno no seu famoso artigo publicado em 1941, comentado acima, em especial o aspecto que considera o ouvinte como mero "cimento social", demonstrando por seu comportamento "emocional" a impossibilidade da felicidade. Esse aspecto melodramático se junta à suposta ambivalência da recepção da música popular—onde o ouvinte despeitado pela imposição da mídia é obrigado a aceitar mesmo contra a sua vontade, compensando essa aceitação do sem-valor pelo uso do ridículo (Brega). Assim como Adorno, alguns fãs de MPB consideram que alguns artistas e músicas representem a perda da autonomia da música e a regressão da audição. Emerge um ressentimento a ênfase na dança e no uso de linguagem vulgar na música popular (Apelação), além da lamentação pelo uso de clichês e de modismos (Comercial). Dos conceitos históricos considerados positivos aparecem em primeiro plano a remissão a raízes étnicas e regionais (Brasilidade) e à preferência pela mistura musical (Fusão), seguido da constatação do prestígio adquirido por alguns artistas (Mestre), por sua rebeldia ou protesto (Ideologia) e atualidade ou modernidade da produção (Jovem).



Conclusão

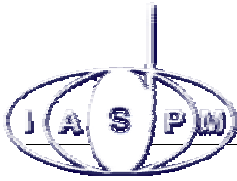
A construção desses campos semânticos relacionados à escuta da MPB permite, a meu ver, a constatação de que a escuta é sempre cultural e personalizada. Existem fatores musicais relacionados ao texto musical (as categorias retóricas e estéticas, relacionadas à capacidade da música de "afetar" e "deleitar") e fatores extramusicais relacionados ao contexto da prática musical (as categorias históricas e ideológicas, relacionadas a quem canta e quem escuta, e sua trajetória social e pessoal). Ou seja, aprende-se a apreciar a beleza, criatividade e capacidade de despertar emoção de certos artistas, enquanto, se rejeita outros artistas por razões na realidade mais histórico-ideológicas do que estético-retóricas.

Como comenta Simon Frith, só se pode começar a fazer sentido da estética da música popular quando se compreende, primeiro, a linguagem na qual os julgamentos de valor são articulados e expressados e, segundo, as situações sociais nas quais eles se destinam. Linguagem de valor é por sua vez modelada por circunstâncias históricas e sociais. Tais circunstâncias passam no mundo ocidental pelo impacto da industrialização

da cultura e dos novos usos da música como bem de consumo. Estes desenvolvimentos históricos colocam em ação uma série de suposições sobre o “alto” e o “baixo” e uma forma de fazer sentido da experiência cultural através dos discursos mutuamente definidores do artístico, do rústico e do comercial. Nós vivemos dentro destes discursos, e é impossível compreender o que significa avaliar música sem uma referência à bagagem ideológica que carregamos ao nosso redor (1996: 94-95). Mais do que saber sobre as preferências e rejeições a gêneros e artistas específicos, a pesquisa com a recepção permite a análise do próprio discurso de avaliação. Um tratamento sistemático da recepção permite um nível de interpretação para além do “eu gosto” e “eu não gosto”, permite, enfim estudar a questão de valor na música popular.

Referências Bibliográficas

- Adorno, Theodor W. 1986 [1941]
“Sobre música popular”. Trad. Flávio Kothe. In *Sociologia*. 2 ed. São Paulo: Ática.
- Bardin, Laurence. 1977.
Análise de conteúdo. Lisboa: Edições 70.
- Dahlhaus, Carl. 1983.
Foundations of Music History. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Frith, Simon. 1996.
Performing Rites – On the Value of Popular Music. Oxford, UK; New York, USA: Oxford University Press.
- Middleton, Richard. 1990.
Studying popular music. Milton Keynes: Open University Press.
- Napolitano, Marcos. 2001.
“Seguindo a canção”: *Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anna Blume; Fapesp.
- Stefani, Gino. 1976.
Introduzione alla Semiotica della musica. Palermo: Sellerio.
- Sunkel, Guillermo, coord. 1999.
El consumo cultural en América Latina – Construcción teórica y líneas de investigación. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Ulhôa, Martha Tupinambá de. 2001.
“Parlar Cantando – A relação texto-música em Monteverdi”. Em: Matos, C.N.; Travassos, E.; Medeiros, T. (Org.); *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, pp.245-256.



- _____. 2001.
Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular [versão completa]. *Cadernos do Colóquio*: 50-61.
- _____. 2001.
“Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular” [versão reduzida]. *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Ulloa.pdf>
- Travassos, Elizabeth. 2000.
Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Zan, José Roberto. 2001
Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Rev. Cient. UNINOVE*, São Paulo n.1, v.3: 105-122.