

Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia

Sónia Pereira

Faculdade de Ciências Humanas - Universidade Católica Portuguesa

Resumo

Este ensaio traça uma breve genealogia dos estudos culturais de música popular enquanto campo académico, dispondo sob análise os desafios com que esta área interdisciplinar se tem deparado na afirmação da legitimidade do seu objecto de estudo e igualmente na sua complexidade, reconhecendo as recentes transformações ocorridas nas dimensões social, política, económica e tecnológica e as implicações que estas têm manifestado nos processos de produção, circulação e consumo de música. O impacto da pós-modernidade nesta área é debatido à luz da crescente fragmentação de géneros e públicos, das consequências da globalização e da crescente complexidade da relação entre o local e o global, e das transformações nos processos e instituições da criação musical através do desenvolvimento das tecnologias digitais. Pretende-se, assim, contextualizar os actuais debates na área dos estudos culturais de música popular, tomando esta como parte fundamental da cultura popular contemporânea.

Palavras-chave

Música popular, Estudos de cultura, Pós-modernidade, Globalização, Tecnologia

Abstract

This essay traces a brief outline of the recent development of popular music studies as an academic field, accompanying the broader studies of popular culture and the challenges it has faced in terms of affirming the validity of its object of study and dealing with its complexity, acknowledging the recent transformations at social, political, economic and technological level and the implications they have had in the processes of music production, circulation and consumption. The impact of postmodernity in the current debates around popular music is also referred, namely the growing fragmentation of genres and audiences, the consequences of globalization and the complexities involved in the interplay between the local and the global, and the transformations in music processes and institutions caused by the development of digital technologies. The aim is, thus, to contextualize the discussion of popular music as an integral and crucial element of contemporary popular culture.

Keywords

Popular music, Cultural studies, Postmodernity, Globalization, Technology

1. Introdução

Raymond Williams afirmou acerca do vocábulo cultura que considerava tratar-se de uma das palavras de mais difícil definição de toda a língua inglesa, encontrando uma justificação para esse facto no percurso da própria cultura como conceito da maior relevância para um conjunto diversificado de disciplinas académicas e distintos sistemas de pensamento (Williams, 1995: 25). Por esse mesmo motivo, a afirmação dos estudos de cultura como uma área de investigação independente, ainda que sempre interdisciplinar, não se revelou tarefa fácil, por encontrar desde logo essa dificuldade primeira que consistia na própria definição do seu objecto de estudo.

De igual modo, os estudos culturais de música popular⁴ depararam-se com semelhante obstáculo a partir do momento em que se iniciou o processo de constituição de um campo específico de análise votado às questões ligadas a este elemento particular da cultura popular. Na verdade, a afirmação do desenvolvimento da investigação académica da música popular apenas terá sido alcançada na sequência de um longo e muitas vezes complexo processo decorrido ao longo das últimas décadas e, em diversos sentidos, acompanhando a área mais vasta dos estudos de cultura, dos quais se poderá afirmar constituírem uma parte relevante e inseparável. As implicações dessa ligação revelar-se-ão, antes de mais, no facto dos estudos da música popular terem vindo a ser abordados através da inclusão das mesmas questões, problemáticas e perspectivas que enformam num sentido lato o estudo da cultura, entendendo que também a música deverá ser analisada como um fenómeno social sujeito a um desenvolvimento histórico particular, cuja observação terá de ser sempre situada e contextualizada. Com um percurso ainda muito recente, a área dos estudos culturais da música popular incorpora hoje um conjunto diversificado de debates que indubitavelmente reforçam a relevância do seu objecto de estudo na sociedade contemporânea.

2. A música popular como objecto de estudo

Para que a constituição dos estudos culturais de música popular se pudesse afirmar como um campo de investigação dotado de autonomia e reconhecimento académico, a primeira grande dificuldade que se viu forçado a ultrapassar foi a do preconceito que envolvia o seu objecto de estudo, que tendia a ser visto como um fenómeno do qual se esperava apenas a capacidade de proporcionar prazer e entretenimento de forma previsível e desprezível, e que, como tal, seria à partida pouco compatível com o território da análise académica rigorosa. Do mesmo modo que a categoria da cultura popular encontrou considerável resistência no seu processo de integração nos estudos consagrados à cultura, também a música popular se viu forçada a enfrentar um conjunto de equívocos, preconceitos e ideias erróneas de natureza estética e social, que

a pretendiam ver circunscrita aos limites de uma experiência simplista e comercial de lazer, à qual faltaria a necessária complexidade e autenticidade para que pudesse ser observada de modo sério e científico como uma forma artística.

Esta visão elitista seria, no entanto, lentamente desconstruída, à medida que, por um lado, toda a cultura popular foi adquirindo crescente proeminência e conquistando um espaço próprio no conjunto de debates desenvolvidos no âmbito de uma diversidade de disciplinas na área das ciências sociais e humanas, e, por outro lado, a própria música popular se constituiu como um fenómeno à escala global, envolvendo processos cada vez mais dinâmicos e complexos de produção, distribuição, circulação e consumo. É precisamente acompanhando esta tendência de complexificação que emergem os estudos culturais da música popular, envolvendo investigadores das mais diversas áreas – incluindo os estudos culturais, a sociologia, a musicologia, a etnomusicologia ou as ciências da comunicação – que se reúnem sob o propósito comum de, a partir de diferentes perspectivas, investigar o papel central da música popular em relação a formações sociais e culturais mais vastas.

Mas haveria ainda uma segunda dificuldade assumida para a constituição dos estudos culturais de música popular, que se prendia com a própria delimitação do seu objecto de estudo específico. Se a definição do que constitui a cultura popular foi durante décadas – e é-o ainda hoje – alvo de muitos e extensos debates, a definição da música popular não o foi menos. As diferentes tradições e perspectivas que ao longo das últimas décadas determinaram a análise da cultura popular, incluindo a concepção elitista que distingue “high” / “low culture”, as teses da cultura de massas, a abordagem culturalista, o estruturalismo e, mais recentemente, a visão pós-moderna, todas elas manifestaram a sua influência na elaboração de um enquadramento teórico no interior do qual se tem vindo a processar o estudo da música popular, assumindo desde logo que, tal como o conceito lato de cultura popular, como hoje o entendemos, trata-se de um fenómeno que emerge na sequência da industrialização e que apresenta uma relação próxima com o advento dos dispositivos tecnológicos.

Se a música pode ser vagamente definida como uma forma artística que consiste na combinação de sons e silêncios que se propagam no tempo, a adição do termo popular vem complicar substancialmente a distinção das formas de música que poderão, ou não, ser incluídas nessa categoria. A um nível superficial, dir-se-á do popular que consiste naquilo que é amplamente reconhecido e apreciado por um público vasto e disperso, mas uma determinação desta natureza, traduzida em critérios quantitativos mensuráveis, dificilmente poderá responder às muitas implicações que se abrigam no interior da categoria da música popular, não só reduzindo-a um objecto meramente passível de se adquirir e medir em números, mas também originando questões de difícil ou mesmo

impossível resposta, a começar desde logo pela interrogação do critério pelo qual medir a separação entre o popular e o não-popular, ou seja, como definir pelo menos de modo aproximado o número pelo qual seria possível traçar essa fronteira. De igual modo, e de acordo com esse padrão quantitativo, seria decerto complicado perceber de que modo categorizar aqueles artistas que, mesmo situando a sua criação no domínio da música clássica, alcançam grandes níveis de popularidade à escala global, vendendo discos na ordem dos milhões e conquistando significativa notoriedade. O padrão de mensurabilidade poderá, de facto, ter alguma relevância na definição daquilo que será considerado popular no domínio da música, mas só por si não será de modo algum suficiente para o determinar.

O conceito de música popular tem sido frequentemente usado também para referir o oposto da música clássica – ou música erudita, para a qual é muitas vezes reivindicado o estatuto de arte por oposição ao alegado estatuto de entretenimento da música popular, e que deriva de uma longa tradição situada na música secular e litúrgica ocidental que se distingue pelo seu sistema de notação em partituras – e da música folk – ou tradicional, que encontra as suas raízes numa tradição oral de origem rural e pré-industrial, sendo normalmente associada a uma comunidade específica que a executa e partilha sem grande recurso à escrita, dela se socorrendo também para registar diferentes elementos da sua história e de aspectos que a distinguem. Embora estas categorizações não deixem de ser problemáticas, a música popular distinguir-se-ia de ambas não só por ter como principal dispositivo de registo e circulação a gravação áudio – e hoje igualmente visual – em suporte tecnológico, mas também pelo facto de ser produzida em massa e distribuída de acordo com as regras do mercado de livre circulação de bens para um público global.

De facto, uma verdadeira análise da música popular não poderá nunca deixar de ter em consideração ambas as dimensões que nela se encontram, incluindo, por um lado, as forças sociais e económicas que integram os seus processos de produção, circulação e consumo, e, por outro lado, a complexidade da música propriamente dita e dos géneros segundo os quais esta tem sido categorizada, não de modo definitivo mas sempre em constante mutação, o que de algum modo impede que se lhes possa atribuir uma estrutura musical rigorosamente definida. Neste sentido, é desde logo tornada manifesta aquela que tem sido uma das aparentes contradições mais notáveis no âmbito das discussões em torno da música popular, que se prende com as possibilidades de nela coexistirem, em simultâneo, os elementos autênticos, artísticos e criativos da experiência da música, e os mecanismos de comercialização que operam no sentido de a tornar acessível a um público.

A música popular constitui, inegavelmente, uma forma cultural produzida e distribuída no interior de uma lógica comercial e, nessa condição, encontra-se também ela

sujeita às regras e pressões do mercado, destinando-se ao consumo por um público vasto, cada vez mais geograficamente disperso. Por outro lado, a categoria de música popular integra uma miríade de géneros que evidenciam características estéticas diversificadas e percorrem diferentes caminhos dependentes do grau de exposição e apelo comercial que conseguem conquistar no interior de uma determinada formação. Os próprios processos de emergência, desaparecimento, fusão e mistura de géneros e sub-géneros, que trazem ao cenário global da música permanentes transformações, demonstram, de facto, como a música popular é também ela uma categoria historicamente contingente, cujo significado e implicações terão de ser sempre descortinados no interior de um contexto específico.

3. O percurso dos estudos culturais de música popular

Um dos momentos mais definitivos na história da emergência dos estudos culturais de música popular como uma área de investigação académica teve lugar no ano de 1981, com a fundação da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM, hoje consistindo já numa extensa rede internacional com mais de 700 membros) e o conseqüente lançamento de diversas publicações regulares, como o *Journal of Popular Music Studies* (da responsabilidade da própria IASPM) ou o *Journal of Popular Music* (da Cambridge University Press). No entanto, este não foi de forma alguma o primeiro momento em que a música popular se constituiu como objecto de estudo, sendo possível encontrar já várias décadas antes significativas contribuições para a sua análise.

Uma das maiores contribuições, em muitos sentidos pioneira e ainda hoje de relevância inegável, foi oferecida por Theodor Adorno, que tentou desde cedo perceber as implicações da relação da música popular com as suas próprias formas estéticas e os seus modos de produção. Autor notável da Escola de Frankfurt, Adorno desenvolveu, em parceria com Max Horkheimer, uma crítica feroz à cultura de massas a partir das décadas de 1930 / 1940. Ambos os autores (alemães de origem judaica) viveram durante anos em exílio nos Estados Unidos da América, a isso forçados pela ameaça do Nazismo, e aí tiveram a oportunidade de observar de perto o desenvolvimento da sociedade de consumo, o crescimento exponencial do impacto dos meios de comunicação e a proliferação do cinema, da televisão, da rádio e das publicações periódicas. Neste contexto, Adorno e Horkheimer observaram que a produção cultural se encontrava submetida por completo aos interesses de ordem comercial, desenvolvendo a partir dessa perspectiva a sua teoria das indústrias culturais, que entendiam constituírem um elemento crucial das sociedades capitalistas modernas, dotadas do poder de sustentar mecanismos de controlo social, promover o conformismo e a homogeneização, e induzir o consentimento colectivo, impedindo em simultâneo a emancipação individual e a possibilidade de resistência a esse poder dominante. Formas culturais como o cinema

ou a televisão, argumentavam, socorriam-se assim de estereótipos e fórmulas repetitivas no sentido de, por um lado, promoverem a aceitação da realidade que reproduziam como se esta fosse natural, dado o modo como o público se familiarizava com ela, e, por outro lado, criarem falsas necessidades no indivíduo, cuja satisfação era prometida mas eternamente adiada pelo próprio sistema capitalista responsável pela sua criação e pela forma como estas vieram ocupar o lugar das verdadeiras necessidades do homem, de liberdade e verdade, de felicidade e autenticidade.

Uma das formas culturais sobre as quais Adorno mais se debruçou foi precisamente a da música popular, tendo observado aquilo que designou como tendências de “commodification” e “reification” impostas pelas novas formas de produção e distribuição da música, que entendia privarem-na das suas qualidades estéticas e converterem-na numa mercadoria cujo valor se mediria, sobretudo, em termos económicos, de troca e não de uso. Também a música estaria assim, segundo Adorno, a contribuir para a disposição desse conformismo social ao recorrer a um conjunto de fórmulas constantemente repetidas, ao ponto de ser apenas através desse sentido de familiaridade que o ouvinte reagia à própria criação musical, operando esta como «(...) a surrogate for the quality ascribed to it. To like it is almost the same thing as to recognize it. (...) everything is so completely identical that preference in fact depends merely on biographical details or on the situation in which things are heard» (Adorno, 1991: 30).

Adorno acreditava que os processos de standardização que se verificavam nas sociedades capitalistas através das indústrias culturais conduziam a música popular não só a uma perda das suas qualidades estéticas e submissão a um “commodity fetishism” que objectificava experiências culturais em termos de valor económico e social, mas também ao prevalecer das funções de entretenimento, lazer e fuga sobre aquelas que deveriam ser as verdadeiras ambições da criação artística, destinada a proporcionar ao homem uma experiência de liberdade e autenticidade. Ao invés, a música popular estaria, para Adorno, a restringir as capacidades do ouvinte em dois sentidos, ao conduzi-lo à perda de capacidades comunicativas e igualmente de capacidades auditivas, reduzindo-o ao silêncio e em simultâneo impedindo-o de verdadeiramente escutar. A consciência do ouvinte adapta-se, assim, a esta música fetichista: «It listens according to formula, and indeed debasement itself would not be possible if resistance ensued, if the listeners still had the capacity to make demands beyond the limits of what was supplied» (Adorno, 1991: 45). Em consequência, Adorno identifica uma tendência que designa de “listening regression”, que implica que os ouvintes perdem «(...) along with the freedom of choice and responsibility, the capacity for conscious perception of music» (Adorno, 1991: 46). Os “regressive listeners” seriam, assim, indivíduos que, mesmo dispendo de considerável tempo livre, não dispunham de verdadeira liberdade, já que pareciam submeter-se a um sistema que os aprisionava num conjunto de elementos ilusórios que nada mais

proporcionavam a não ser uma forma de pseudo-entretenimento, pré-formatado de modo a corresponder às exigências do mercado que o converte numa “commodity”.

Esta visão algo redutora e unidimensional de Adorno, que nega por completo ao indivíduo a possibilidade de, de algum modo, resistir ao poder destes instrumentos de controlo social oferecidos pelas indústrias culturais e à sua manipulação, foi naturalmente alvo de críticas ao longo das décadas que se seguiram, mas nem por isso as suas teorias perderam importância. Antes pelo contrário, é absolutamente incontornável, ainda hoje, o significativo contributo oferecido por Adorno para a compreensão dos fenómenos das indústrias e produtos culturais, e para a sua análise em relação com o sistema económico e político capitalista em que se desenvolvem, permitindo conceptualizar a cultura como parte integrante e fundamental dos processos económicos, sociais e políticos.

Os debates que no período pós-guerra se desenvolveram, sobretudo em território norte-americano, em torno das preocupações com os possíveis efeitos nefastos da cultura de massas, chegaram também a abordar as questões da música popular. O sociólogo David Riesman, em particular, conduziu uma pesquisa de natureza empírica que visava compreender os hábitos dos jovens ouvintes de música, a partir da qual conceptualizou uma distinção entre aquele que considerava ser um público maioritário passivo, cujos hábitos de audição poderiam ser caracterizados como indiscriminados encontrando-se na base da sua motivação o mero acto de consumo, e um público minoritário activo, cujos hábitos de audição derivariam antes de uma postura discriminatória e criticamente desenvolvida. Esta distinção de comportamentos do público viria, aliás, a ter uma influência duradoura nos trabalhos de pesquisa que se desenvolveriam nos anos seguintes.

Durante as décadas de 1960 e 1970, e acompanhando o emergência dos estudos culturais² que vieram proporcionar uma nova visão sobre a relevância da cultura popular nas sociedades modernas, a música popular conquistou igualmente um novo estatuto enquanto objecto de análise e discussão. Stuart Hall, uma das figuras mais proeminentes da disciplina, publicou então, juntamente com Paddy Whannel, a obra *The Popular Arts* (1964), onde procurava estabelecer a definição de um método crítico para a análise da cultura popular, dedicando considerável atenção ao fenómeno da música. Na sua investigação, Hall e Whannel admitiam a existência de uma clara distinção entre a forma como o público utiliza um produto ou texto cultural e a utilização pretendida pelos seus produtores, o que abria desde logo um espaço à acção do indivíduo, até então frequentemente negada. Esta noção de agência individual é explorada por Hall e Whannel em relação ao público jovem e à cultura da música pop, entendendo que neste conceito há espaço não só para a música propriamente dita mas também para todos os fenómenos associados, incluindo os concertos, festivais, revistas ou filmes, e sustentando a noção

de que nesta interacção se encontra também implícita a construção de um sentido de identidade, oferecido através de um espaço privilegiado onde é, por um lado, permitida a projecção de crenças e emoções pessoais reflectidas no colectivo e, por outro lado, enfatizada a distância em relação à categoria da idade adulta, através das características acentuadamente rebeldes do conjunto de elementos que integram esse sentido de estilo colectivo³.

Esta abordagem inicial ao universo da música popular em relação com a juventude, as subculturas e o estilo, que mais tarde será profundamente desenvolvida por diversos autores na área dos estudos culturais, não encontrou aqui maiores repercussões pelo facto de Hall e Whannel se encontrarem ainda demasiado preocupados com a necessidade de procederem a avaliações de carácter qualitativo quanto às características dos diferentes elementos da cultura popular, nomeadamente a música. Embora críticos da visão elitista dos seguidores de Leavis, que tendencialmente opunham a riqueza e as virtudes de uma *high culture* aos perigos e debilidades de uma cultura popular, bem como das generalizações operadas pelos debates em torno da cultura de massas que não ofereciam ao individuo qualquer possibilidade de acção e resistência, Hall e Whannel revelavam aqui um ainda excessivo enfoque na necessidade de produzir juízos de valor e julgamento de gosto, ao invés de avaliarem as reais funções dos fenómenos culturais. O seu objectivo, admitiam, consistia ainda em desenvolver «a critical method for handling (...) problems of value and evaluation» (Hall e Whannel, 1964: 15). Neste sentido, e embora admitissem a possibilidade de bons e maus elementos dentro da própria cultura popular, não a rejeitando liminarmente à partida mas antes insistindo na ideia de que seria necessário desenvolver junto do público o devido “*training in discrimination*” que permitisse identificá-los como tal⁴, Hall e Whannel enfatizavam ainda particularmente distinções de valor, revelando alguma desconfiança relativamente a determinados elementos da cultura popular.

Esta percepção da música popular seria significativamente alterada nas décadas que se seguiram, graças, em particular, aos desenvolvimentos obtidos em torno da teoria das subculturas⁵, oferecidos por autores como Paul Willis, Phil Cohen, Angela McRobbie o próprio Stuart Hall⁶ e, principalmente, Dick Hebdige, que publicou em 1979 o seminal *Subculture: The Meaning of Style*. Revelando um conjunto de influências devedoras do estruturalismo, da análise semiótica e da concepção de hegemonia tal como preconizada por Gramsci, Hebdige procura examinar um conjunto de subculturas, incluindo os teddy boys, beatniks, hipsters, mods, skinheads, glam e glitter rockers, dreads e punks, observando o modo como estas se constituem a partir de grupos que se encontram em posições subordinadas e buscam não apenas um modo de resistir ao sistema dominante de valores, mas igualmente de construir uma identidade através da fabricação de um estilo que comunica intencionalmente um significado. Esta comunicação intencional,

sustenta Hebdige, pertence a uma ordem distinta, já que se destina claramente a ser lida e interpretada: «Style in subculture is, then, pregnant with significance. Its transformations go “against nature”, interrupting the process of “normalization”. As such, they are gestures, movements towards a speech which offends the “silent majority”» (Hebdige, 1979: 18). O estilo nas subculturas torna-se, assim, um desafio à própria coesão social e ao mito do consenso, sendo necessário procurar as mensagens que se encontram inscritas sob a sua superfície para descortinar os mapas de significado que representam aquelas contradições que procuram, em simultâneo, resolver. Um dos elementos presentes nestas subculturas é, claramente, o da música, que embora referido por Hebdige, nunca chega a ser objecto de análise profunda.

As diversas críticas posteriormente apontadas a Hebdige fizeram notar um conjunto de potenciais fragilidades na sua abordagem, incluindo o facto de o autor ter negligenciado as múltiplas possibilidades de influência exercidas pelos interesses comerciais e pelo poder que estes detêm na manipulação dos públicos; o facto de ter enfatizado em excesso a categoria de classe, mas ter, em contrapartida, negligenciado as questões de género e etnia; a tendência para perspectivar os processos de reprodução social e de coesão de um modo demasiado circunscrito, e a forma algo simplista como traçava o retrato de um conjunto de subculturas alegadamente opositoras e simbolicamente resistentes, mas efectivamente desprovidas de real poder, por oposição a um público maioritário indiferenciado⁷.

Desenvolvimentos subsequentes na área da investigação dos públicos da música popular conduziram a um afastamento progressivo do conceito de subculturas, substituindo-o antes pelo de tribos, neo-tribos ou cenas musicais⁸, reconhecendo, antes de mais, os traços de composições colectivas muito mais fluidas, fragmentadas e temporárias na associação de indivíduos sob essas designações, e permitindo em simultâneo um processo de múltiplas identificações que operam no contexto de uma sociedade pós-moderna onde os percursos e opções em termos de estilos de vida se têm vindo a diversificar.

No mesmo sentido, uma das preocupações fundamentais em termos da forma como o público se relaciona com a música popular na era da pós-modernidade tem sido a de analisar as consequências e implicações da omnipresença da música popular na vida quotidiana⁹, onde esta pode ser sentida num conjunto de actividades, funções, lugares e produtos que incluem, por exemplo, a televisão (onde a música se encontra incluída em praticamente todo o tipo de programas) e o cinema, passando pela rádio e os jogos de vídeo, os iPods e os computadores, a casa, o carro, o telefone, as lojas, os elevadores – dificilmente se encontrará um espaço onde a música não encontre hoje algum tipo de presença, tornando óbvio que se uma canção nunca constituiu um objecto isolado, hoje

sê-lo-á ainda menos, estando inevitavelmente associada a um conjunto de outras práticas e produtos que de algum modo influenciam o seu percurso de circulação e consumo.

Em estreita relação com a investigação dos públicos e a sua ligação com os fenómenos da música popular encontram-se também os debates em torno da questão da identidade, que rapidamente constituiu um foco de atenção primordial nos estudos da cultura. O abandono das concepções essencialistas da identidade, substituídas pela noção de que esta é activamente construída através de um conjunto de articulações que não têm carácter de permanência mas antes de constante mudança, tornou necessário o entendimento das identidades «(...) as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies» (Hall, 1996: 4). Neste sentido, ao examinar a relação entre a música popular e a construção da identidade não será mais possível afirmar que a música se limita a reflectir o indivíduo, mas antes que o constrói também em igual medida. Como observa Simon Frith a propósito, «Music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives» (Frith, 1996a: 124). Inevitavelmente associadas a estas discussões em torno da identidade, também as temáticas do género, da sexualidade, da raça e da etnicidade foram adquirindo maior relevância no estudo da música popular (acompanhando assim as próprias transformações decorridas no campo mais vasto dos estudos de cultura), todas elas contribuindo para a compreensão das diversas formas como as identidades culturais intervêm na mediação dos significados da música popular através de complexos processos de articulação que envolvem o artista, o público, a criação musical, a indústria de produção e distribuição, e o próprio contexto social, económico, político e cultural¹⁰.

Mas não é só na esfera do consumo que se têm concentrado as atenções dos estudos culturais de música popular ao longo das últimas décadas; também na área da produção musical, e sobretudo das forças económicas que subjazem à sua estruturação, se têm feito notar relevantes contribuições para a compreensão da complexa dinâmica que enforma a relação entre as práticas de «commercial manipulation and spontaneous creativity» (Negus, 1996: 22). Neste sentido, as análises em torno dos mecanismos próprios de funcionamento da indústria discográfica têm dirigido as suas atenções para as consequências das indústrias culturais nos processos de standardização, comodificação e cooptação; para o estudo das instituições envolvidas na produção e distribuição de música e respectiva organização e políticas; para a diferenciação entre as editoras independentes e as multinacionais, observando as suas diferentes práticas e estratégias; para a constituição dos espaços distintos do *mainstream* e do *underground*, procurando observar os comportamentos diferenciados de instituições e públicos no seu interior; e para o constante debate sobre a relação entre as tendências de controlo corporativo, por um lado, e a autonomia criativa e autenticidade por outro.

Ainda neste âmbito, também a questão dos processos de mediação tem ocupado considerável espaço de debate, sendo possível neles considerar vários níveis distintos, nomeadamente o dos intermediários que intervêm na organização da distribuição da música (incluindo figuras como a dos DJs, jornalistas, funcionários das editoras discográficas ou programadores de canais de televisão especializados), o dos meios tecnológicos que facilitam a transmissão (procurando compreender, por exemplo, o papel da rádio e da televisão na mediação da música e os seus modos próprios de funcionamento, mas também o papel da imprensa escrita e da figura do crítico de música na construção de fenómenos mediáticos), e, finalmente, o das relações sociais, onde intervêm sobretudo as dinâmicas das relações de poder e influência¹¹.

Curiosamente, e apesar da sua relevância como ponto central de referência no processo de classificação da música, o conceito de género musical não tem constituído um alvo prioritário de significativos investimentos teóricos. Na verdade, o conceito de género tem sido utilizado como um dispositivo organizador fundamental na análise de diferentes textos e práticas da cultura popular, nomeadamente nas áreas do cinema e da literatura, mas igualmente no campo da música, permitindo estruturar o modo como concebemos e percebemos a cultura, e estabelecendo um conjunto de formatos de acordo com os quais o conhecimento partilhado é apresentado e as expectativas são construídas. Isso não significa, no entanto, que as taxonomias do género operem no campo da cultura como rótulos objectivos e rígidos; pelo contrário, elas serão, cada vez mais, fluidas e mutáveis, sujeitas a especificidades históricas e sociais à medida que viajam diacrónica e sincronicamente, através do tempo e do espaço, de diferentes contextos académicos, sociais e mesmo nacionais.

Na esfera da música popular, a definição de géneros que permitem a identificação de uma determinada peça musical como parte integrante de uma categoria particular que é distinta de todas as outras, tem permitido a organização dos processos de produção, distribuição, mediação e consumo da música. Em cada um destes processos, que envolvem um conjunto de actores diversos incluindo os elementos da indústria discográfica, dos media e dos públicos, a definição das categorias de género e dos princípios que orientam a sua emergência, disposição, transformação, fusão ou desaparecimento têm sido frequentemente objecto de contestação e debate. De facto, a distinção de géneros pode constituir uma parte integrante da experiência da música, envolvida em todas as práticas que a compõem, mas o desenvolvimento de uma abordagem sustentada à sua natureza instável e descontínua não tem sido uma tarefa consensual.

Nos discursos da música popular, e de modo semelhante ao que tem sido comum nos discursos dos estudos literários ou fílmicos, o conceito de género tem sido utilizado no sentido da definição de um espaço onde se desenvolvem práticas culturais específicas.

Nesse sentido, um género musical pode ser identificado pelo conjunto de sons, técnicas, estilos e linguagens que inclui, mas isso não é suficiente para o definir; pelo contrário, um género musical também abrange os textos, os seus temas, objectos e conteúdos; é dependente de um contexto específico, que pode ser mais ou menos geograficamente situado; e envolve um conjunto de códigos, práticas e valores que são partilhados por todos aqueles que participam nos diferentes estádios dos processos de produção, distribuição e consumo da música. Um género musical será assim constituído não apenas como uma delimitação de uma série de peças musicais, mas dentro das especificidades de um espaço social, no qual diferentes agentes participam na sua emergência e transformação. No entanto, e provavelmente devido em parte à natureza mutável da própria música, ao carácter polissémico das suas significações e também à óbvia complexidade das relações nela implícitas com um vasto contexto social, não foi até hoje possível estabelecer uma sistematização definitiva e rigorosa dos géneros musicais, tal como não tem sido especialmente prolífero o trabalho desenvolvido no sentido de sistematizar teoricamente a questão dos géneros no âmbito dos estudos de música popular.

Entre os autores que desenvolveram trabalho pioneiro nesta área encontra-se o musicólogo italiano Fabio Fabbri, que ainda na década de 1980 afirmou que «A musical genre is “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”» (Fabbri, 2004: 7). Sustentando uma abordagem interdisciplinar, Fabbri observou algumas das regras que determinariam a delimitação de géneros musicais, incluindo o domínio formal e técnico da música, mas também o semiótico, o comportamental, o social e ideológico, e o comercial e jurídico. Apesar da sua perspectiva excessivamente determinista, Fabbri mostrava consciência das possibilidades de transgressão e ambiguidades que sempre se abrigavam no interior da formação de géneros, procurando compreender os mecanismos que integram os seus processos de codificação.

Também atento a essas ambiguidades, mas observando-as sobretudo a partir da perspectiva dos processos de organização da circulação da música, Simon Frith fez notar a forma como a categorização de géneros se tornou central no modo de operar da indústria discográfica, ao permitir com maior facilidade a transformação da música numa *commodity*. No entanto, também salientou em simultâneo que, entre todos os actores intervenientes na experiência da música, raramente se encontrará um consenso na definição dos limites de um género, resultando em categorizações que serão sempre inconsistentes e pouco claras. Nesse sentido, admitiu que «(...) the genre labelling process is better understood as something collusive than as something invented individually, as the result of a loose *agreement* among musicians and fans, writers and disc jockeys» (Frith, 1996b: 88).

Numa análise mais aprofundada do conceito de géneros na música popular, Fabian Holt desenvolveu recentemente uma teorização que procura compreendê-los como espaços de prática cultural, constituídos em lugares e momentos específicos, mas viajando depois nas suas múltiplas práticas através de uma série de relações dialécticas com vários contextos sociais. Assim, um género musical deverá envolver no momento da sua fundação (e codificação) inicial uma comunidade delimitada de intervenientes que formam uma rede social de indivíduos que partilham um conjunto de códigos, valores e práticas que sustentam a sua definição desse género; mas após este momento inicial, todos os géneros percorrem um processo de constante negociação (e re-codificação) envolvendo outras esferas culturais com as quais a comunidade inicial irá interagir. Diferentes géneros musicais poderão constituir redes sociais diferenciadas em termos de dimensão, organização e poder, mas todos integrarão necessariamente práticas musicais e sociais, condicionadas pelos valores e códigos, bem como dispositivos tecnológicos, da complexa realidade social envolvente.

Mais recentemente, e acompanhando algumas das tendências em torno dos debates da pós-modernidade, bem como, naturalmente, das transformações ocorridas no domínio da própria música, diferentes preocupações têm sido incorporadas nesta área de estudo da música popular. Bennett, Shank e Toynbee (2006) identificaram na base destas recentes alterações que têm produzido mudanças significativas no cenário da música um conjunto de três factores fundamentais, que incluem a fragmentação dos hábitos de consumo, reflectidos numa maior diversidade de mercados e estilos; a globalização e respectivas consequências a nível da produção e consumo de música; e o advento da tecnologia digital e seus efeitos em todas as dimensões da indústria discográfica. Ao longo de pouco mais de uma década, o impacto de cada um destes factores tem-se feito sentir de tal forma que novas abordagens têm sido necessárias por parte dos estudos de música popular no sentido de tornar possível a compreensão daquilo que é hoje a música popular, o que mudou e para onde se poderá ela dirigir agora.

No âmbito do impacto da fragmentação, que se tornou uma característica incontornável das condições de vida na pós-modernidade, é possível constatar hoje a existência de uma multiplicidade de estilos e géneros, reflectindo uma igualmente vasta diversidade de mercados disponíveis para um público que se encontra também ele muito mais disponível para se mover entre um fluxo constante de opções que lhe são oferecidas e em relação às quais ele não sente já a necessidade de se comprometer com uma opção específica, de gosto ou de estilo. Naturalmente, esta percepção da tendência de fragmentação implica antes de mais novas concepções do processo de construção da identidade e do papel que os fenómenos da música nele desempenham, bem como um renovado entendimento da utilização da noção de capital cultural.

Por seu turno, os fenómenos da globalização têm revelado algumas consequências complexas que não correspondem propriamente a alguns dos efeitos lineares que lhe foram inicialmente atribuídos, incluindo, por exemplo, a previsão de que poderia vir a funcionar apenas como um veículo de reforço da homogeneização promovida por um certo imperialismo cultural ocidental, sobretudo norte-americano. Na verdade, muitas formas locais de expressão musical têm encontrado novos públicos dispersos por todo o globo, oferecendo novas possibilidades de fusões, misturas e combinações fluidas que se movem e dispersam por contextos geograficamente (e também, conseqüentemente, política, económica, social e culturalmente) distintos. Assim, a análise de diferentes formas de hibridismo, o papel desempenhado pelas comunidades diaspóricas, os movimentos dos fenómenos musicais através do espaço e do tempo, e a complexa interacção entre a dimensão do local e do global assumem agora uma posição central nas questões que mais preocupam os estudos de música popular.

Por fim, a dimensão económica envolvida na produção, distribuição e consumo da música tem sofrido também grandes transformações em virtude dos desenvolvimentos tecnológicos operados na última década, que trouxeram à indústria musical dificuldades acrescidas com as quais esta nem sempre tem conseguido lidar. Ao nível da distribuição e consumo, essas dificuldades colocam-se sobretudo em termos do cada vez mais generalizado acesso à internet e às opções de *downloading* e *file-sharing* que esta oferece, trazendo para a indústria significativas quebras de vendas nos suportes tradicionais. A reacção tem passado, sobretudo, por tentativas de reforço das leis que regem os direitos de autor, ao mesmo tempo que muitas editoras discográficas foram obrigadas a uma reestruturação profunda de modo a poderem garantir a sua sustentabilidade. Adicionalmente, o impacto das novas tecnologias trouxe também transformações profundas ao nível dos processos de gravação – com o advento de novas ferramentas e dispositivos (de que o *sampler* será apenas o exemplo mais evidente) a tornarem cada vez mais ténues as linhas que separam os produtores dos consumidores de música –, bem como da organização dos públicos, cujas formas de associação e relacionamento passam agora muito mais por novas comunidades virtualmente concebidas do que geograficamente localizadas.

A incerteza relativamente ao sentido em que estas mudanças irão conduzir a música, os seus públicos, criadores e mediadores é ainda grande, e não permite antever uma resolução simples para nenhum dos debates que suscita, mas a diversidade das questões que se colocam no momento presente em torno da música e das suas implicações ao nível das formações sociais e culturais mais vastas em que se integra, em contextos simultaneamente locais e globais, apenas reforça a centralidade da tarefa que os estudos culturais de música popular hoje enfrentam.

Bibliografia

- Adorno, T. (1991). *The culture industry*. London: Routledge.
- Adorno, T. (2002). *Essays on music*. Berkeley: University of California Press.
- Benett, A. (2006). Subcultures or neotribes?: Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. In A. Bennet, B. Shank, & J. Toynbee, (eds.). *The popular music studies reader* (pp. 106-113). London: Routledge.
- Fabbri, F. (2004). A theory of musical genres: two applications. In S. Frith (ed.), *Popular music: critical concepts in media and cultural studies, Vol. 3*, (pp. 7-35). London: Routledge.
- Frith, S. (1996a). Music and identity. In S. Hall, & P. Du Gay (eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 108-127). London: Sage.
- Frith, S. (1996b). *Performing rites: on the value of popular music*. Harvard: Harvard University Press.
- Grossberg, L. (2002). Reflections of a disappointed popular music scholar. In R. Beebe, D. Fulbrook, & B. Saunders (eds.), *Rock over the edge: transformations in popular music culture* (pp. 25-59). Durham: Duke University Press.
- Hall, S., & Whannel, P. (1964). *The popular arts*. London: Hutchinson Educational.
- Hall, S. (1996). Who needs identity? In S. Hall (ed.), *Questions of cultural identity* (pp. 1-17). London: Sage.
- Hall, S., & Jefferson, T. (eds.) (2004). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: the meaning of style*. London: Methuen & Co.
- Hesmondhalgh, D. (2002). Popular music audiences and everyday life. In D. Hesmondhalgh, & K. Negus, *Popular music studies* (pp. 117-130). London: Arnold.
- Holt, F. (2007). *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Huq R. (2006). *Beyond subculture: pop, youth and identity in a postcolonial world*. London: Routledge.
- Maffesoli, M. (2005). The emotional community: research arguments. In K. Gelder (ed.), *The subcultures reader* (pp. 193-210). London: Routledge.
- Negus, K. (1996). *Popular music in theory: an introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Riesman, D. (1964). Listening to popular music. In B. Rosenberg, & D. M. White, (eds.), *Mass culture: the popular arts in America* (pp. 408-417). New York: Free Press.
- Shuker, R. (2001). *Understanding popular music*. London: Routledge.
- Williams, R. (1995). *The sociology of culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Notas

1 A noção de música popular deverá aqui ser entendida na sua acepção anglo-saxónica, e não no sentido que lhe é comumente dado em território português, onde tem sido tomada como um equivalente de formas de música tradicionais da cultura nacional.

2 Os estudos culturais (*cultural studies*) emergiram entre o final da década de 1950 e a década de 1960, graças ao contributo de autores como Richard Hoggart, E. P. Thompson, Raymond Williams e Stuart Hall, que, adoptando uma perspectiva assumidamente interdisciplinar que reunia influências da sociologia, da antropologia, da filosofia, da economia política, da psicanálise, da literatura e da comunicação, visavam aprofundar a percepção pública e académica dos fenómenos da cultura. Para o desenvolvimento desta disciplina, muito contribuiu a fundação (pelas mãos de Richard Hoggart) do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) em Birmingham.

3 Observando as características do relacionamento entre os jovens e a cultura popular, observavam que «Teenage culture is a contradictory mixture of the authentic and manufactured: it is an area of self-expression for the young and a lush grazing pasture for the commercial providers» (Hall e Whannel, 1964: 276).

4 A sua preocupação passava assim pela assunção de que «(...) we should be seeking to train a more demanding audience» (Hall e Whannel, 1964: 35). Um público assim educado, acreditavam, escolheria ouvir jazz e não música pop, sendo que ambas constituiriam opções dentro da música popular.

5 O conceito de subculturas foi originalmente concebido nas primeiras décadas do século XX pelos sociólogos da Escola de Chicago, que desenvolveram o estudo dos fenómenos sociais nos novos contextos de urbanidade. O termo subcultura foi então utilizado para referir grupos marginais ou desviantes que operavam no interior de uma estrutura social mais vasta, tendo essa conotação de marginalidade persistido até aos dias de hoje.

6 Stuart Hall foi, em parceria com Tony Jefferson, responsável pela edição, em 1976, de *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*, uma das principais obras de referência para Dick Hebdige, que incluía contribuições de Simon Frith, John Clarke ou Iain Chambers.

7 Rupa Huq comentou a propósito que o desenvolvimento da teoria das subculturas segundo a abordagem privilegiada pelos autores do CCCS encontrou três problemas fundamentais inter-relacionados: «(...) omissions, structural overdetermination and methodological problems» (Huq, 2006: 10).

8 Os conceitos de tribo e neo-tribalismo foram recentemente recuperados no contexto de uma pós-modernidade onde se assistiu ao colapso das grandes narrativas e à conseqüente fragmentação, quer do indivíduo quer das próprias referências culturais, veiculando precisamente o sentido de novas redes de associações progressivamente distanciadas da esfera pública dominante e constituídas de modo frágil, pela sua durabilidade temporária, instável e descontínua. No entanto, nessas mesmas neo-tribos será possível reconhecer um forte investimento emocional por parte dos indivíduos a ela associados (Maffesoli, 2005). Por seu turno, o conceito de cenas musicais tem sido utilizado para referir sobretudo fenómenos geograficamente localizados.

9 David Hesmondhalgh chama a atenção para a necessidade de compreender antes de mais esse conceito de “everyday life” naquilo que representa de mais concreto, sólido e rotineiro do quotidiano, admitindo que para os estudos de música popular na actualidade «(...) the most urgent task may be to fill the void in studies of ordinary, banal musical experience; but if we lose sight of the historical circumstances in which we experience music, and in which we live our everyday lives, then there is a risk of evading questions concerning history, power and meaning» (Hesmondhalgh,

2002: 128).

10 Nesta área, muitos estudos têm sido produzidos, procurando compreender, por exemplo, as categorizações de música branca e música negra e suas implicações, nomeadamente em termos de relações de poder, a produção de géneros específicos geograficamente localizados e a possível articulação com uma identidade nacional, ou a questão do masculino e feminino no interior de diferentes géneros de música.

11 Keith Negus sustenta a ideia de que esta mediação das relações sociais «(...) is more frequently understood as referring to how power and influence is exercised through such mediated relationships and how this has a direct impact on the creation and reception of manufactured objects, particularly works of art» (Negus, 1996: 69). Nesta dimensão das relações sociais, deverão ser incluídas as categorias de classe, género, raça e etnicidade, todas elas marcando algum sentido de influência. «It is due to such factors» afirma Negus, «that no music will ever simply 'reflect' a society but instead be caught within, arise out of and refer to a web of unequal social relations and power struggles» (Negus, 1996: 70).

Correspondência

Sónia Pereira

Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Ciências Humanas

Rua Filipe Magalhães, nr. 39 – 2º dto., 1170-125 Lisboa

spereira667@gmail.com

