

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” – UNESP**  
**INSTITUTO DE ARTES**

Marcio Guedes Correa

**Gêneros musicais e suas múltiplas funções e significados no repertório e nas diversas áreas de conhecimento**

**São Paulo**

**2018**

**Marcio Guedes Correa**

**Gêneros musicais e suas múltiplas funções e significados no repertório e nas diversas áreas de conhecimento**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Regina Albano de Lima

São Paulo

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes  
da UNESP

C824g Correa, Marcio Guedes, 1974-

Gêneros musicais e suas múltiplas funções e significados no repertório e nas diversas áreas de conhecimento / Marcio Guedes Correa. - São Paulo, 2018.

146 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sonia Regina Albano de Lima.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música - Análise, apreciação. 2. Estilo musical. 3. Cultura popular. 4. Sociedade de massa. 5. Musica - Historia e critica. I. Lima, Sonia Regina Albano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.15

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

**Marcio Guedes Correa**

**Gêneros musicais e suas múltiplas funções e significados no repertório e nas diversas áreas de conhecimento**

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música, no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia R. Albano de Lima (Orientadora)

Universidade do Estado de São Paulo

---

Prof. Dr. Flávio Apro

Universidade do Estado de São Paulo / Universidade  
Estadual de Maringá

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liliana Harb Bollos

Faculdade Campo Limpo Paulista

---

Prof. Dr. Marcos Pupo F. Nogueira

Universidade do Estado de São Paulo

---

Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

Universidade de São Paulo

São Paulo, 27 de Julho de 2018

Para meus amores, Morgana e Ana Luiza.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, Jorge Correa e Maria da Graça Guedes Correa, por todo amor e incentivo incondicionais.

Aos meus irmãos Jorge e Renato, grandes companheiros da vida e da caminhada artística.

Aos meus sogros Jairo Paes de Lira e Clea Viana de Lira por todo o amor e suporte.

À minha querida orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Regina Albano de Lima, por ter ultrapassado os limites da orientação e se tornado uma verdadeira professora, em seu sentido mais pleno, por sua dedicação incomparável e amizade verdadeira.

Aos membros titulares da banca, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liliana Bollos, Prof. Dr. Flávio Apro, Prof. Dr. Alberto T. Ikeda, Prof. Dr. Marcos Pupo F. Nogueira e aos suplentes Prof. Dr. Alexandre Francischini, Prof. Dr. Fábio Miguel e Prof. Dr. Paulo Tiné, pela generosidade e disponibilidade.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do I.A. Unesp.

Aos funcionários da biblioteca do I. A. Unesp, pela confecção da ficha catalográfica.

Ao amigo Prof. Me. Renato Almeida, por ser sempre um incentivador.

A todos os meus alunos, pela confiança e oportunidade contínua de reflexão.

A todos os meus colegas professores, dentre os quais fiz grandes amigos.

## Resumo

Esta pesquisa bibliográfica tem como objeto de análise o termo “gênero musical”, considerando-se a multiplicidade de função e significado com que ele é empregado nos diferentes repertórios e a dificuldade em conceituá-lo de forma unívoca. Para cumprirmos com esses objetivos, realizamos um levantamento bibliográfico com o intuito de identificar e descrever o conceito de gênero musical em suas diversas e multifacetadas abordagens, além de verificar a sua evolução no contexto histórico-musical. Foram coletados 33 artigos de revistas científicas de diversas áreas de conhecimento. Com este levantamento, percebemos que fatores históricos, culturais, estéticos e sociais interferem na sua classificação. Também ficou patente a inexistência de gêneros puros, tanto no repertório erudito como no popular e na música de tradição oral. Verificamos que em determinadas áreas de conhecimento o seu sentido estético não é prioritário, em função de uma política mercantil de vendagem e distribuição da produção musical. Concluímos que os gêneros musicais são voláteis em sua essência e têm sido empregados de forma diferenciada e multifacetada. Avaliar os seus múltiplos usos e o destino que eles obtêm nas diversas áreas de conhecimentos pareceu-nos uma tarefa necessária. De certo modo, a pesquisa aqui realizada ampliará as reflexões acerca das diferentes necessidades que conduzem às classificações musicais. Serviram de fundamentação teórica para esta investigação os textos de G. Denizéau, J. Zamacois, F. Fabbri, entre outros. A pesquisa contempla quatro capítulos descrevendo a maneira como gênero é avaliado no repertório da música erudita, popular e de tradição oral.

Palavras-chave: gênero musical; repertório erudito, popular e de tradição oral; cultura de massas.

## **Abstract**

This bibliographic research aims to analyze the term "musical genre", considering the multiplicity of function and meaning with which it is used in different repertoires and the difficulty in conceptualizing it in a univocal way. In order to fulfill these objectives, we carried out a bibliographical survey with the purpose of identifying and describing the concept of musical genre in its various and multifaceted approaches, as well as verifying its evolution in the historical-musical context. A total of 33 articles were collected from scientific journals of different areas of knowledge. With this survey, we perceive that historical, cultural, aesthetic and social factors interfere in its classification. It also became clear that there are no pure genres, both in the popular and classical repertoire and in oral tradition. We also find out that in certain areas of knowledge, the aesthetic sense is not a priority due to a commercial policy of selling and distributing the musical production. We conclude that musical genres are volatile in their essence and have been used in a differentiated and multifaceted way. Assessing their multiple uses and the purpose they gain in the various areas of knowledge seemed to us to be a necessary task. In a way, the research carried out here will amplify the reflections on the different needs that lead to musical classification. The texts of G. Denizéau, J. Zamacois, F. Fabbri, and others were the theoretical basis for this research. The research contemplates four chapters describing the way in which genre is evaluated in the repertoire of classical music, popular and oral tradition.

Keywords: musical genre; classical repertoire, popular and oral tradition; mass culture



# Sumário

INTRODUÇÃO .....	1
Os gêneros musicais e suas interfaces .....	1
Os gêneros musicais sob uma perspectiva histórica.....	5
Procedimentos da pesquisa bibliográfica .....	8
CAPÍTULO I .....	13
Conceito, funções e significados do gênero no cenário musical .....	13
1.1 Os gêneros musicais na música erudita .....	18
1.2 O traçado histórico dos gêneros musicais desde a Idade Média até o Século XIX, segundo G. Denizeau.....	23
Figura 1: Gêneros Musicais da Idade Média .....	25
Figura 2: Gêneros Musicais do Renascimento e do Barroco.....	27
Figura 3: Gêneros Musicais do Classicismo e Pré-Romantismo .....	29
Figura 4: Gêneros Musicais do Romantismo.....	30
Quadro n. 1 - Gêneros Musicais - Idade Média até o Romantismo (Criação: Marcio Guedes Correa).....	31
1.3 O gênero musical no Século XX segundo Gerard Denizeau .....	32
Figura 5: A progressiva dissolução dos gêneros musicais no Século XX .....	36
1.4 Sintetizando o pensamento de Gerard Denizeau com respeito ao conceito de gênero musical .....	36
1.5 Gêneros musicais na perspectiva de Joaquín Zamacois .....	41
1.6 O Século XX segundo Zamacois e o desaparecimento do conceito de gênero musical em sua narrativa .....	44
Figura 6: mapa dos elementos musicais dos gêneros.....	51
CAPÍTULO II .....	52
LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO: GÊNEROS NA MÚSICA POPULAR E NA TRADIÇÃO ORAL .....	52
2.1 Artigos relacionados à área de antropologia .....	60
2.1.1 Artigo 1.....	60
2.1.2 Artigo 2.....	62
2.2 Artigos relacionados à Computação/Informática .....	63
2.2.1 Artigo 1.....	63
2.2.2 Artigo 2.....	65
2.2.3 Artigo 3.....	67
2.3 Artigos relacionados à área de Comunicação .....	68
2.3.1 Artigo 1.....	69
2.3.2 Artigo 2.....	69
2.3.3 Artigo 3.....	70

2.3.4 Artigo 4.....	70
2.3.5 Artigo 5.....	70
2.3.6 Artigo 6.....	70
2.3.7 Artigo 7.....	81
2.3.8 Artigo 8.....	84
2.3.9 Artigo 9.....	85
2.3.10 Artigo 10.....	89
2.3.11 Artigo 11.....	93
2.3.12 Artigo 12.....	95
2.4 Artigo referente à área de educação musical .....	96
2.4.1 Artigo 1.....	96
2.5 Artigos referentes à área de etnomusicologia/música popular .....	97
2.5.1 Artigo 1.....	97
2.5.2 Artigo 2.....	98
2.5.3 Artigo 3.....	99
2.5.4 Artigo 4.....	101
2.6 Artigo referente à área de fonoaudiologia .....	102
2.6.1 Artigo 1.....	102
2.7 Artigo relacionado à área de história.....	103
2.7.1 Artigo 1.....	103
2.8 Artigos relacionados à área de musicologia.....	104
2.8.1 Artigo 1.....	104
2.8.2 Artigo 2.....	106
2.8.3 Artigo 3.....	107
2.8.4 Artigo 4.....	108
2.8.5 Artigo 5.....	110
2.8.6 Artigo 6.....	111
2.9 Artigo relacionado à área de psiquiatria.....	112
2.9.1 Artigo 1.....	112
2.10 Artigo relacionado à área de psicologia .....	113
2.10.1 Artigo 1.....	113
2.11 Artigo relacionado à área de sociologia .....	114
2.11.1 Artigo 1.....	114
CAPÍTULO III .....	116
REFLETINDO SOBRE OS ARTIGOS COLETADOS.....	116

Quadro n. 2: Os gêneros musicais e suas diferentes utilizações nas diversas áreas do conhecimento (criação: Marcio Guedes Correa) .....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
Referências bibliográficas .....	141
Bibliografia consultada.....	145

## INTRODUÇÃO

### Os gêneros musicais e suas interfaces

Esta pesquisa tem como objeto de análise o termo “gênero musical”, considerando-se a multiplicidade de funções e significados com que é empregado nos diferentes repertórios e a dificuldade em conceitua-lo de forma unívoca.

Ao longo dos tempos, determinados gêneros musicais conservaram a mesma denominação apesar das mudanças estruturais, estéticas e socioculturais pelos quais passaram; outros transitaram de um repertório para outro sem perder suas características básicas; alguns ainda, adquiriram sentido e função bastante diversificados conforme a área de conhecimento em que foram empregados, o que torna difícil sua conceituação.

Se tomarmos como exemplo a sinfonia, vamos observar que suas características foram se alterando ao longo da história da música. Há uma diferença profunda entre o que foi consagrado como sinfonia no período Barroco e as sinfonias do período clássico até o contemporâneo. Apesar de apresentarem uma estrutura formal e funções diferenciadas, elas conservaram a mesma denominação, adequando-se aos princípios estéticos da época em que foram criadas. Da mesma maneira, o samba e o rock, enquanto gêneros da música popular, foram transformados e multiplicados, mantendo a mesma titulação. Diante desta realidade, quais seriam as características capazes de conceituar determinado gênero e quais fenômenos seriam capazes de alterar sua função e significado?

Executando tanto as músicas do repertório popular quanto do erudito, percebi a dificuldade em categorizar determinados gêneros musicais, considerando-se a sua estrutura formal e o seu significado estético. Atuando como professor de música, desde 2003, nos cursos de licenciatura e bacharelado em música, bacharelado em musicoterapia, bacharelado em comunicação e bacharelado em rádio, TV e vídeo, observei o quão complexa é a tarefa de se determinar, com exatidão, quais elementos estruturais devem ser ensinados para que se possa compreender determinado gênero musical. Percebi que em cada um desses cursos há uma compreensão diferenciada do

termo gênero musical e que ele adquire maior ou menor valor conforme o uso que se faz dele.

Também, ao realizar o Mestrado em Música no IA-Unesp, concluído em 2007, com a dissertação intitulada *Concerto Carioca n. 1 de Radamés Gnattali: a utilização da guitarra elétrica como solista*, avalei a presença de elementos da música popular na música de concerto desse compositor. Nesta investigação percebi a eloquência com que Gnattali transitava de um repertório para o outro sem maiores dificuldades. Seria o conhecimento aprofundado dos gêneros musicais o caminho mais seguro para a criação e execução de uma obra musical nos diferentes repertórios?

Por vezes o gênero musical tende a se confundir com a forma musical e o estilo. Ulrich Michels (1999, p. 109), editor do Atlas de Música, vol.1 e 2, retrata o equívoco de se confundir a forma musical com o gênero. Esse autor relata que o gênero musical, muitas vezes, sobrepõe-se ao conceito de forma musical. Traz como exemplo a sinfonia que é um conceito genérico puro, ou seja, não existe a forma sinfonia, mas mesmo sendo um gênero diferente da sonata, utiliza as bases desse gênero como forma musical. No verbete destinado à forma musical, Michels aponta para alguns caminhos que podem caracterizar um gênero. Entre eles está a instrumentação, o texto, a função, o lugar de execução e a estrutura da composição.

Mario de Andrade (1989, p. 242-243) define gênero musical como o aspecto formal de uma obra musical de uma época ou escola que se distingue por uma combinação de fatores: emprego do sistema sonoro de referência (modal, tonal, dodecafônico, etc), quanto às características estruturais (forma sonata, forma imitativa, tocata), quanto aos meios materiais de expressão (música vocal, instrumental, orquestral, de câmara), quanto ao texto (sacro ou profano), quanto à função (ritual ou litúrgico, na dança, para o trabalho), quanto aos registros vocais (voz masculina, voz feminina).

O livro História da Música Ocidental, de Donald J. Grout e Claude Palisca (2007) aborda a questão dos gêneros musicais em dois momentos históricos: quando descrevem o sistema teórico musical da Grécia Antiga e quando explicam as músicas eclesiásticas e profanas da Idade Média. No primeiro caso, abordam os três gêneros

musicais gregos ou tipos de tetracordes: o diatônico, o cromático e o enarmônico (GROUT e PALISCA, 2007, p. 22). No segundo momento, descrevem a existência de três espécies de música configuradas como gênero (música mundana, música humana e música instrumental), de acordo com os ensinamentos relatados por Boécio, um dos teóricos musicais mais respeitados da Idade Média:

Boécio divide a música em três gêneros: música mundana (música cósmica), as relações numéricas fixas observáveis nos movimentos dos planetas, na sucessão das estações e nos elementos, ou seja, a harmonia no macrocosmo; música humana, a que determina a união do corpo e da alma e das respectivas partes, o microcosmos, e música instrumental, ou música audível produzida por instrumentos, incluindo a voz humana, a qual ilustra os mesmos princípios de ordem, especialmente nos quocientes numéricos dos intervalos (GROUT e PALISCA, 2007, p. 46)

Consideramos que esses conceitos de gênero musical são extremamente particulares e estreitamente vinculados ao pensamento musical de uma época. Conforme relata E. Fubini (1999, p. 94-96) a música mundana, a primeira por ordem de preferência de Boécio, nada mais era do que a música das esferas dos antigos gregos, que postulavam a existência de uma harmonia divina e matemática entre o macrocosmo e o microcosmo, a ser copiada e representada pelos músicos. A música humana, por sua vez, é um reflexo das leis cósmicas, uma vez que participava e recordava a harmonia do cosmo. A música instrumental, restrita aos instrumentos e de certa forma, menos valorizada por Boécio, era um gerador direto da prática musical. Nela se concentrava toda e qualquer música realizada.

Grout e Palisca julgam que o fato de Boécio colocar a música instrumental em terceiro lugar e por isso possivelmente menos importante, revela que, para ele, música era prioritariamente um objeto de conhecimento e o “músico verdadeiro” seria, para Boécio, um filósofo, um crítico, aquele que é capaz de formular juízos a respeito de tudo que concerne à música e não o que faz música por simples intuição, sem entender o seu sentido.

Ainda no que se refere a música da Idade Média, Grout e Palisca admitem a produção musical sacra e a produção musical profana como gêneros de música. No restante do livro, o substantivo gênero raramente é usado para se referir às peças da

produção musical ocidental. Normalmente, os autores preferem empregar termos como forma, tipo, categoria, estrutura, etc., todos utilizados como sinônimos.

Roland Candé (2001), em seu livro *História Universal da Música*, de forma similar, raramente utiliza a palavra gênero. Ao se reportar à canção polifônica e à ópera, ele utiliza o termo, mas não há um capítulo sequer que reflita profundamente essa questão. Ao se referir às denominações dadas aos conjuntos de obras do repertório erudito ocidental, tais como missa, moteto, oratório, madrigal, concerto, sinfonia, etc., Candé comumente utiliza os substantivos tipo, forma, categoria e, mais raramente, gênero.

A palavra gênero vem do termo latino *genus-eris*, traduzido como gênero, raça, geração, casta, origem, espécie, povo, nação, o que justifica o fato de ser empregada para indicar os gêneros masculino e feminino (QUEIROZ, 1961). Etimologicamente significa o conjunto de espécies com características comuns. Traz também a ideia de ordem, classificação (CUNHA, 1982).

HOUAISS e VILLAR (2013) relatam que o gênero é um conceito que engloba todas as propriedades comuns que caracterizam um determinado grupo ou classe de seres e objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similaridade de uma ou mais particularidades. Nesse sentido é um termo contemplado pelas diversas áreas de conhecimento. Na biologia é utilizado para classificar cientificamente o agrupamento de organismos vivos/fósseis em suas características morfológicas e funcionais. Na gramática permite classificar certas classes gramaticas em um número fixo de categorias (substantivos, verbos, adjetivos, etc). Nas ciências sociais está relacionado à ideia de caracterizar e diferenciar um sexo do outro (gênero masculino, gênero feminino). Na música é empregado para categorizar peças musicais que compartilham elementos em comum.

Para Aristóteles, gêneros são classificações que abarcam espécies. Por exemplo, um homem particular (objeto) está incluído na espécie humana, que, por sua vez, está incluída no gênero animal. Tanto a espécie como o gênero derivam do objeto homem, que, por sua vez, é tanto animal quanto humano (ARISTÓTELES, 2010, pg. 42).

O Dicionário Grove de Música, em suas edições concisa ou completa, não contempla o termo gênero musical em um verbete específico, tampouco o aborda nos

verbetes destinados à forma e ao estilo, termos que comumente são confundidos com o gênero.

Do que foi dito, presume-se a importância de estudar o que é gênero musical, qual sua função e o seu significado no cenário musical e em que medida ele foi se modificando ao longo da história da música.

Para cumprirmos com esses objetivos, realizamos um levantamento bibliográfico com o intuito de identificar e descrever o conceito de gênero musical em suas diversas e multifacetadas abordagens, além de verificar a sua evolução no contexto histórico-musical. Identificamos que, na evolução do pensamento ocidental, os gêneros musicais são criados, transformados, amalgamados e extintos em resposta às constituições culturais, sociais e políticas de cada época.

### **Os gêneros musicais sob uma perspectiva histórica**

Conforme relatado por Richard Tarnas (2000), a quem tomamos como referencial histórico, a primeira metade da **Idade Média** é marcada por uma decadência do sistema civil causada pela queda do Império Romano, pelos constantes conflitos, pelas migrações bárbaras e, desse modo, qualquer possibilidade de vida cultural mais elevada foi limitada. Assim, foi drasticamente reduzido o acesso aos textos e à cultura grega original. Nesse cenário, a Igreja se configurou em um refúgio para aqueles que desejavam cultivar conhecimentos, então, parece-nos natural que cheguem até nós, na maioria dos casos e com maior fartura, gêneros musicais relativos às práticas eclesiásticas dessa época. Os gêneros da monodia cristã e do *organum* estão entre as produções mais relevantes desse período e esses são produtos das ocupações intelectuais desenvolvidas no “recinto protegido” da Igreja Medieval.

Tarnas elucida que, por volta do ano 1000, a Europa finalmente atinge um certo grau de segurança política, após séculos de desorganização e conflitos. A população cresceu, a agricultura e o comércio foram aperfeiçoados, inventos mecânicos melhoraram e aumentaram a capacidade de trabalho, expandindo a produção de bens materiais e intensificando as relações comerciais entre os povos europeus. Novas organizações sociais, como as guildas, comunas e fraternais modificaram radicalmente as relações humanas, tornando-as mais amistosas e diplomáticas, substituindo o



autoritarismo da antiga vassalagem feudal. Esse ambiente de maior prosperidade gera a possibilidade de reconstrução da vida cultural e estimula ações educativas. Há uma revalorização da inteligência humana e essa é reconhecida como elemento transformador do mundo natural. Compreendemos que nesse cenário próspero do final da Idade Média, novos gêneros musicais tenham surgido em decorrência de um aumento expressivo da utilização da polifonia, técnica que ainda atingirá seu apogeu na Renascença. Gêneros como o moteto e a missa polifônica despontam como produtos da revalorização dos aspectos culturais, intelectuais e inventivos do ser humano.

Com o Renascimento, o desenvolvimento humano atingiu patamares até então inimagináveis. Tarnas relata que o fenômeno do Renascimento reside tanto na pura diversidade de suas expressões como em seu caráter inovador. No espaço temporal de apenas uma geração, Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael produziram suas obras-primas, Colombo descobriu o Novo Mundo, Lutero rebelou-se contra a Igreja Católica, dando início à reforma, e Copérnico apresentou a hipótese de um universo heliocêntrico, inaugurando a revolução científica. Comparado a seus antecessores medievais, o *Homem* do Renascimento parece ter subitamente saltado para uma situação virtualmente sobre-humana (TARNAS, 2000, p. 246).

Entendemos que o repertório musical da Renascença surge das sonoridades possibilitadas pelo apogeu da polifonia. A técnica contrapontística e a música polifônica desenvolveram-se em velocidade e complexidade equivalentes às transformações do mundo dessa época. A polifonia deu origem a gêneros como a canção polifônica e o madrigal. Há também uma produção expressiva de gêneros polifônicos instrumentais, como o *ricercare*, a *galliarda* e a pavana. Esse novo sistema contrapontístico de composição musical e o avanço da escrita musical polifônica resulta na obsolescência de grande parte dos gêneros musicais da Idade Média.

Retomando o pensamento de Tarnas, a revolução científica promovida por Copérnico no Renascimento, que substituiu a visão do cosmos de organização geocêntrica para organização heliocêntrica, fez ruir a noção de que o homem é o centro do universo. Esse foi o impulso para o Iluminismo, movimento filosófico historicamente localizado entre os séculos XVII e XVIII. Nomes como os de Locke, Rousseau, Voltaire e Kant despontam entre os principais pensadores do período. O movimento iluminista

defende que a vida do homem não é guiada por determinações cósmicas, tampouco por decisões divinas. Nesse cenário, a racionalidade, a capacidade reflexiva, a competência criativa e o poder de escolha são vistos como características inerentes e exclusivas do ser humano, portanto, o homem é o protagonista de sua própria vida. É ele quem toma as decisões a respeito de como sua vida deve ser. É nesse contexto de total liberdade conferida ao ser humano que nascem os gêneros musicais do Barroco e do Classicismo.

É notável que, nesse período do mundo ocidental surjam muitos gêneros musicais, tais como, ópera, oratório, coral, cantata, concerto grosso, prelúdio, fuga, invenção, tocata, cânone, sonata, sinfonia, quarteto de cordas, concerto para solista, trio, tema com variações, divertimento, entre outros. A liberdade conferida ao ser humano pelo Iluminismo nutre também a criação musical. Os experimentos no âmbito da composição, tais como a invenção do sistema tonal e da melodia acompanhada, resultam na criação de um expressivo número de gêneros musicais.

Tarnas considera que, em contraposição ao Iluminismo surge o Romantismo, trazendo princípios filosóficos bastante divergentes do período anterior, pretendendo com isso reagir ao excesso de racionalismo causado pelas concepções iluministas. Conforme relatado por Tarnas, o Romantismo valorizou o homem mais por suas aspirações criativas e espirituais, por sua profundidade emocional, por sua criatividade artística e pela força de sua expressão e criação individualizadas, do que pela sua racionalidade (TARNAS, 2000, p. 394).

Segundo esse autor, o Iluminismo e o Romantismo surgem da mesma matriz histórica - as grandes transformações do mundo ocidental ocorridas no Renascimento. Ambos contemplam interpretações opostas e complementares sobre a atuação do homem no mundo. Para o Iluminismo, o potencial humano concentrou-se na sua capacidade racional de criação. No Romantismo, entretanto, esse potencial reside no uso de sua profundidade emocional como elemento de transformação do meio.

Dessa maneira podemos intuir que os gêneros musicais do Classicismo que foram reaproveitados pelos compositores do Romantismo passaram por uma flexibilização de suas formas para viabilizar maior possibilidade de expressão e criação individuais. O discurso musical esteve a serviço, prioritariamente, da expressão emocional do

compositor e menos comprometido com o equilíbrio estético oferecido pelas formas rígidas. Os gêneros musicais surgidos no Romantismo, como o noturno, o *impromptu* e a rapsódia, foram criados a partir de formas mais abertas. Os momentos de flexibilização e expansão de seções de formas antigas, tais como, a abertura da ópera ou a seção de desenvolvimento da forma sonata, garantem ao compositor maiores possibilidades de expressão.

Com respeito ao Século XX e subsequente, Tarnas admite que a situação intelectual se tornou profundamente complexa e ambígua, tendo em vista a existência e influência de grande diversidade de correntes culturais e intelectuais, tais como, pragmatismo, existencialismo, marxismo, psicanálise, feminismo, hermenêutica, etc.

Este período é marcado por um conjunto de atitudes que são, em grande medida, abertas e indeterminadas. Sendo assim, nesse contexto conturbado do Século XX e seguinte, podemos afirmar que os gêneros musicais perdem significativamente seu valor e deixam de ser utilizados como modelos de composição.

A narrativa aqui expressa, revela, entre outros aspectos, a profunda ligação dos gêneros musicais e da produção musical com o pensamento que norteou as diversas etapas históricas ocorridas no Ocidente, demonstrando que a música também é uma importante forma de conhecimento.

### **Procedimentos da pesquisa bibliográfica**

O levantamento bibliográfico realizado teve como meta referendar os textos que contivessem no resumo, no título e nas palavras-chave o termo “gênero musical”. Inicialmente, tínhamos a intenção de nos debruçarmos unicamente nas publicações da área musical, mas a pesquisa, exposta no capítulo II deste trabalho demonstrou que o termo estava presente nos textos de autores de outras áreas do conhecimento. Ele foi localizado em dois artigos da área de antropologia, três da área de computação e informática, 12 da comunicação, um da educação musical, quatro em etnomusicologia e música popular, um na fonoaudiologia, um na história, seis na musicologia, um na psiquiatria, um na psicologia e um na área de sociologia, totalizando 33 artigos. Identificamos essas áreas de acordo com as revistas nas quais os textos foram publicados. Nesta pesquisa bibliográfica, nos concentramos em artigos disponíveis na

internet e os localizamos nas bases de dados oasisbr, Periódicos Capes, Scielo e Google Acadêmico.

Com este levantamento, percebemos que além dos fatores históricos já relatados, fatores culturais, estéticos e sociais interferem em grande monta na classificação dos gêneros e que, dependendo da área de conhecimento onde é empregado, tem seu conceito e sentido transmutado. Também ficou patente a inexistência de gêneros puros ao longo da história da música, tanto no repertório erudito como no popular e na música de tradição oral. Continuadamente eles se amalgamam, subjugando-se a novos referenciais estéticos e aos modismos culturais e históricos. Também verificamos que em determinadas áreas de conhecimento o seu sentido estético não é prioritário, em função de uma política mercantil de vendagem e distribuição de produções musicais.

De certa maneira, o levantamento produzido demonstrou o quão volátil é esse termo e como ele tem sido empregado de forma diferenciada e multifacetada nas diversas áreas de conhecimento. Também restou comprovado que não são muitas as publicações que focam esse termo, o que justifica a realização desta investigação. De certo modo, ela ampliará as reflexões acerca das diferentes necessidades que conduzem às classificações musicais, uma vez que não há estudos suficientes que possam levar a uma taxonomia<sup>1</sup> musical unanimemente aceita, e nem que este objetivo será possível para um futuro próximo.

Observamos ainda que, na maioria das vezes, os autores que utilizaram esse termo nas diferentes áreas de conhecimento tendem a equiparar o gênero musical com tudo que envolve a produção musical, desde processos criativos até estratégias de comercialização musical, passando pela complexa gama de aproveitamentos que o ser humano pode fazer dos discursos musicais. Diante desse comportamento o termo vai perdendo sua possibilidade de identificação, multiplica-se e se desconecta de suas raízes, assumindo conotações que extrapolam um sentido puramente musical. Quando

---

<sup>1</sup> Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, taxonomia é a ciência que se dedica à classificação; técnica de classificação, ou de distribuição sistemática de um termo em categorias.

empregado em outras áreas de conhecimento muitos são os aspectos socioculturais a ele adjacentes. Assim, o termo não detém um único sentido, nem função igualitária.

Autores que se articulam com a música popular massiva habitualmente compreendem o termo como ferramenta comercial para a multifacetada distribuição dos produtos da indústria fonográfica em diferentes plataformas, tais como CDs, DVDs, rádio, televisão e *internet*. Por “música popular massiva” entende-se um campo do fazer musical no qual se verificam permanentes interferências de lógicas comerciais advindas da indústria fonográfica nos processos criativos e interpretativos. Como resultado, o produto musical deve se tornar acessível ao maior número possível de pessoas (JANOTTI, 2006). Pesquisadores da música popular instrumental extraem do termo características que modificam muitas das ações performáticas. Conforme a área de conhecimento onde ele é adotado, são atribuídos significados, qualidades e funções múltiplas.

Nos artigos referendados observamos que os gêneros foram empregados sob diferentes perspectivas e, na maioria das vezes, trazem reflexões significativas sobre o papel da música e da produção musical na sociedade. Apesar das diferentes produções musicais serem frequentemente classificadas em gêneros, parece não haver clareza nem consenso na categorização de um determinado gênero. Ainda que a expressão seja habitualmente utilizada em diversos textos e diversas áreas de conhecimento, raramente são relevantes o relato dos fatores que ocasionaram o surgimento de determinado gênero ou em quais situações eles foram se transformando ou se extinguindo ao longo da história, o que nos levou as seguintes reflexões: teria sido a temática amplamente discutida em período histórico anterior, fato que inviabilizaria um estudo mais aprofundado sobre o assunto? Será que a compreensão de um gênero é capaz de trazer para a produção musical uma contribuição relevante?

Tanto os artigos consultados como as leituras complementares a este levantamento evidenciaram que não houve um esgotamento acerca desta discussão. Também percebemos que há, por parte da sociedade e do mercado consumidor, o comportamento habitual de classificar o repertório musical existente, o que se coaduna com o sentido etimológico da palavra *gênero*. É comum ao ouvinte da música erudita declarar que vai assistir a um concerto, ou a uma sinfonia, ou ainda, a uma ópera. Por

sua vez, o mesmo ocorre com o ouvinte de música popular ao mencionar que vai a um show de *rock* ou à uma roda de samba. Dessa maneira, as classificações musicais ainda parecem necessárias, mesmo sendo pouco estudadas.

Além dos artigos contemplados no levantamento, usamos como fundamentação teórica da pesquisa os textos de pesquisadores e estudiosos que se debruçaram sobre esta temática, entre eles destacamos as publicações de Gerard Denizeau (2005), Joaquim Zamacois (1984), José Ramos Tinhorão (2013) e Franco Fabbri (1981), entre outros.

Determinamos como objetivos da pesquisa, compreender o que são gêneros musicais, quais os significados e funções que eles adquirem nas diversas áreas de conhecimento e nos diferentes repertórios onde são empregados, vez que não há uma ampla compreensão do que eles são, embora sejam frequentemente utilizados para determinar algumas categorias de música. É justificável que reflexões acerca do tema tenham sido trazidas à baila, para que se possa elucidar quais são as utilizações que se faz dos gêneros nas diferentes áreas do saber, afim de se determinar uma possível conceituação e revelar perspectivas de uma taxonomia musical.

Embasados no texto de Alda Judith Alvez-Mazzotti (2006, p. 27) a revisão de literatura efetuada objetivou clarear as questões teórico-metodológicas relativas ao objeto de pesquisa (gênero musical), analisar mais atentamente o estado atual do conhecimento relativo a este objeto, comparando e contrastando abordagens teórico-metodológicas utilizadas e avaliando o peso e a confiabilidade de resultados de pesquisa, de modo a identificar pontos de consenso, bem como controvérsias, regiões de sombra e lacunas que merecem ser esclarecidas:

Essa análise ajuda o pesquisador a definir melhor seu objeto de estudo e a selecionar teorias, procedimentos e instrumentos ou, ao contrário, a evita-los, quando estes tenham se mostrado pouco eficientes na busca do conhecimento pretendido. Além disso, a familiarização com a literatura já produzida evita o dissabor de descobrir mais tarde (às vezes, tarde demais) que a roda já tinha sido inventada. Por essas razões, uma primeira revisão da literatura, extensiva, ainda que sem o aprofundamento que se fará necessário ao longo da pesquisa, deve anteceder a elaboração do projeto. Durante essa fase, o pesquisador, auxiliado por suas leituras, vai progressivamente conseguindo definir de modo mais preciso o objetivo de seu estudo, o que, por sua vez, vai permitindo-lhe selecionar melhor a literatura realmente relevante para o encaminhamento da questão, em um processo gradual e recíproco de focalização (ALVEZ-MAZZOTTI, 2006, p. 28)

Para que tal procedimento se concretizasse, tornou-se relevante interpretar os textos referendados e recorrer a um contínuo processo de reflexão alicerçado em referenciais teóricos e procedimentos técnicos apropriados.

Como bem menciona Lucia Santaella, o pesquisador não pode apenas adivinhar, fazer suposições gratuitas ou emitir opiniões superficiais e inconsistentes. Deve realizar sua busca a partir do levantamento de dados e adequá-los às dificuldades a serem resolvidas, pautado em um processo que ao mesmo tempo busca, examina, prova e justifica a solução. Só dessa forma o conhecimento cresce continuamente, englobando questões epistemológicas, questões lógicas e metodológicas (SANTAELLA, 2001, P. 112-113)

Diferentemente da revisão de literatura, o referencial teórico conquistado nesta tese adveio de nosso posicionamento enquanto pesquisador e da adoção de uma base teórica diretamente aplicável à pesquisa, nem sempre integrado à revisão de literatura realizada. Tal procedimento é corroborado pela afirmativa da pesquisadora musical Vanda Bellard Freire: “O referencial teórico pode ser delineado como um recorte na revisão de literatura: outras vezes o referencial teórico só é focalizado no momento específico de definir os rumos metodológicos da pesquisa após a revisão da literatura” (2010, p. 43). Por ser uma pesquisa bibliográfica, os textos tornaram-se fontes do tema pesquisado.

A pesquisa seguiu a seguinte estrutura: o presente capítulo contempla a introdução do trabalho, bem como descreve as possíveis interfaces dos gêneros musicais, além de oferecer um panorama histórico sobre o desenvolvimento dos gêneros na cultura ocidental. O Capítulo II descreve o termo gênero musical segundo autores da área da música erudita, popular e da tradição oral. O Capítulo III apresenta os títulos e resumos dos artigos do levantamento bibliográfico seguidos de nossa análise. O capítulo IV apresenta uma reflexão acerca da utilização do termo gênero musical pelos autores presentes no levantamento bibliográfico, além da descrição da utilização do termo gênero musical a partir de suas funções e significados na música erudita, popular e de tradição oral.

## CAPÍTULO I

### Conceito, funções e significados do gênero no cenário musical

As relações que se estabelecem entre o gênero musical, o repertório produzido e seus reflexos na sociedade criam discussões diferenciadas que necessitam ser devidamente avaliadas. Essa realidade fez com que analisássemos esse termo de acordo com o repertório produzido nos campos erudito, popular e folclórico ou de tradição oral, ainda que tais determinações venham a sofrer um acentuado grau de imprecisão.

Travassos aponta para um atual desgaste da designação “música folclórica” e, no lugar dessa, prefere utilizar o termo “música de tradição oral”.

A expressão “música de tradição oral” é sabidamente imprecisa: afinal, todas as atividades que classificamos socialmente como musicais dependem da comunicação de sons percebidos pelo canal auditivo e, em larga medida, produzidos vocalmente. Mesmo assim, a expressão tem sido usada para referir a todo o leque de atividades musicais ligadas à sociabilidade vicinal e comunitária, a rituais e festividades; por conseguinte, atividades musicais que não dependem do mercado nem da profissionalização dos músicos como fornecedores de serviços e bens no mercado. A adoção preferencial dessa expressão pelos pesquisadores traduz sua insatisfação com o termo folclore e seu desejo de marcar a distância entre seus pressupostos e métodos, e os da antiga ciência do folclore (TRAVASSOS, 2007, p. 132).

O musicólogo austríaco Victor Zuckerkandl, no livro *Man the musician* (1976), também encontra fraquezas na designação “música folclórica”. O autor considera que, para além de uma classificação, o termo expressa também um julgamento de valor, estabelece o lugar de algo menor, rudimentar, rústico, uma modesta semente que tão somente poderá servir como *ethos* para se compor obras de arte maiores.

Complementando o relato dos dois autores anteriores, a folclorista Niomar de Souza Pereira (2015) relata que os estudos que se reportam à “cultura folclórica” frequentemente a colocam como cultura subalterna, cultura das classes subalternas ou ainda cultura das camadas inferiores das sociedades civilizadas. A autora entende que tais concepções necessitam de urgente reavaliação, já que estão vinculadas a um espaço-tempo determinado, Europa pré-industrial, e em nada atendem às necessidades de avaliações atuais desse repertório. Sendo assim, após os relatos dos autores, utilizamos a expressão “música de tradição oral” ao nos referirmos ao repertório, por vezes designado como “música folclórica”.



Para Elizabeth Travassos (2007) o termo “música popular”, utilizado no final do Século XIX e nas primeiras décadas do Século XX, tanto determinava os produtos das camadas mais populares que chegavam aos meios de comunicação disponíveis na época, quanto aqueles que circulavam em seus próprios meios sociais e que, por diferentes razões, não interessavam aos meios de comercialização de música, entre eles, o rádio e indústria fonográfica. A expansão da distribuição comercial dos produtos musicais, bem como a crescente atuação acadêmica dos folcloristas, fez surgir a divisão entre música popular e música de tradição oral. Música popular passa a ser aquela que foi abarcada pelos meios de distribuição comercial de produtos artísticos e música de tradição oral, aquela que, em alguma medida, permaneceu em seu meio de origem e que não requer a profissionalização dos músicos nela envolvidos.

Encontramos também certa dificuldade com as classificações estabelecidas entre “música popular” e “música erudita”. Embora pareça inevitável estabelecermos parâmetros distintos para distinguir um repertório do outro, por vezes eles se confundem dificultando a separação radical que se estabeleceu em torno deles. Didier Francfort, em artigo publicado, traduzido pelo compositor Marcos Camara de Castro (2008), manifesta o seu inconformismo em separar o repertório erudito do popular, ainda que utilizando razões hoje não tão enfáticas:

A oposição estabelecida entre música popular e música erudita faz remontar precisamente a meados do século XIX e choca-se, seja qual for a disciplina na qual se insira, (musicologia, sociologia, história cultural, filosofia), com uma dificuldade de ordem semântica [...] De um lado, as músicas comerciais, os modos efêmeros obedientes às leis do mercado, a música - arte menor – das canções, as músicas fáceis, leves, o rock comercial, a *main stream*, a prática de amadores, as festas de bairro, os grupos urbanos de jovens. Do outro lado, a Grande Música, a música séria, clássica e também contemporânea, experimental, barroca, o *free jazz*, a música institucional e dos conservatórios (FRANCFORT, 2008, p.1).

Francfort considera que a música erudita é aquela composta e executada por músicos profissionais: “O século XIX fixa o estatuto profissional dos músicos e legitima as instituições específicas de formação no modelo do conservatório” (FRANCFORT, 2008 p.2). Em certo sentido, parte dessa argumentação fica um tanto descontextualizada se pensarmos no número de conservatórios e universidades que vêm oferecendo cursos voltados para o aprendizado da música popular. Se o ensino formal de música antes era

destinado somente ao aprendizado da música erudita, hoje essa realidade se torna improcedente. No Brasil, faculdades particulares oferecem bacharelados em música popular e esse fenômeno se estende também para algumas universidades públicas, tendo continuidade nos cursos de pós-graduação que buscam trazer os dois universos para o campo da pesquisa. Além disso, muitos compositores criam obras que desmotivam essa separação, a exemplo, os compositores Astor Piazzola, Radamés Gnattali, César Guerra-Peixe, George Gershwin, Leonard Bernstein, Alberto Ginastera, Paulo Bellinati, Francis Hime, Tom Jobim, entre tantos outros. De forma similar, verificamos que muitos intérpretes do repertório erudito têm executado obras do repertório popular e vice-versa. A título de exemplo citamos os intérpretes de música erudita como Yo-Yo Ma, Luciano Pavarotti, Giles Apap, Gabriela Montero, Wynton Marsalis e Gustavo Dudamel. Na música popular, temos os intérpretes Chick Corea, Bobby McFerrin, Yamandú Costa e Hamilton de Holanda.

Em outro momento do seu discurso, Francfort relata que esses repertórios são determinados em função do local onde são executados: “A demarcação das músicas é com certeza uma questão de lugar, de instituições de formação ou de lugar de prática musical” (FRANCFORT, 2008, p.3).

Consideramos que o local onde uma música é interpretada também não caracteriza determinado repertório. Hoje verificamos que apreciadores de *jazz*, *bossa-nova*, *choro* ou música instrumental brasileira têm se dirigido a espaços destinados a execução do repertório erudito e vice-versa. Já há algumas décadas, *shows* de bandas de *rock progressivo*, como *Pink Floyd* ou *Yes*, por exemplo, são apresentados para plateias habituadas a composições de maior grau de elaboração e complexidade. Por outro lado, o repertório da música erudita muitas vezes é utilizado sob uma perspectiva puramente funcional, em diversos eventos sociais (casamentos, aniversários, etc.), descaracterizando uma pretensão elitista destinada apenas aos ouvintes “mais preparados” musicalmente.

No Brasil, observamos que muitas orquestras sinfônicas de rádio e televisão, no passado, destinaram-se a acompanhar cantores de música popular em arranjos escritos por maestros arranjadores, a exemplo o compositor Radamés Gnattali, portanto, a

orquestra sinfônica passou a atuar fora de seu local de origem, interpretando um outro tipo de repertório - o da música popular orquestrada.

Hoje é comum que orquestras e solistas de música erudita se apresentem em locais abertos, parques e estádios, seguindo um modelo de apresentação instituído pelos americanos e europeus. O Parque do Ibirapuera e o Museu do Ipiranga têm promovido alguns programas veiculando um repertório musical erudito. Além do mais, bandas de *rock* como Metallica e Deep Purple já realizaram shows com acompanhamento orquestral, associando-se a orquestras importantes e se apresentando em locais destinados a diversos públicos, entre eles, estádios esportivos e teatros tradicionalmente destinados a interpretação de um repertório erudito. Em vista disso, nem o local de realização das práticas musicais, nem o tipo de público associado a elas, determinam se um repertório é erudito ou popular.

Atualmente, a produção musical de repertórios distintos tem agregado um número acentuado de ouvintes que buscam continuamente ampliar seus gostos musicais. Como bem expressa Zygmunt Bauman, os objetivos da arte não necessitam dessa categorização:

Para traçar fronteiras de maneira inequívoca e protegê-las com eficiência, todos os objetos da arte, ou pelo menos uma maioria relevante deles, precisavam ser alocados em ambientes mutuamente exclusivos; ambientes cujos conteúdos não fossem misturados nem aprovados ou possuídos simultaneamente. O importante não eram tanto seus conteúdos ou suas qualidades inatas, mas suas diferenças, sua intolerância mútua e o veto à sua conciliação, erradamente apresentada como manifestação de sua resistência inata, imanente, a relações entre superiores e subordinados (BAUMAN, 2013, p. 9).

Os apontamentos de Bauman enfatizam o quanto é irrelevante que os estudiosos categorizem, classifiquem e formatem uma determinada produção artística com o intuito de estabelecer fronteiras distintas entre classes sociais diferenciadas, uma vez que as relações de autoridade e subordinação entre elas vão se extinguindo e se transformando ao longo dos tempos. O pensamento apresentado por Bauman, de certa maneira, vem ao encontro do pensamento de Francfort que não vê a necessidade de separarmos os repertórios em erudito e popular, fato que, em última essência, traz uma hierarquização social já um tanto superada.

Na atualidade essas barreiras têm sido dissolvidas por um número crescente de ouvintes “onívoros”<sup>2</sup> de música, conceito que Bauman toma emprestada de Peterson: “Em seu repertório de consumo cultural, há lugar tanto para a ópera quanto para o *heavy metal* ou *punk*, para a ‘grande arte’ e para os programas populares de televisão, para Samuel Beckett<sup>3</sup> e Terry Pratchett<sup>4</sup>” (BAUMAN, 2013, p. 9).

Ao relatar a existência de uma crescente diluição das diferenças culturais entre as classes sociais, ainda que a distribuição de renda permaneça desigual, Bauman revela a presença de uma elite cultural predominante, entretanto, ela não mais se priva de apreciar e absorver manifestações culturais advindas de esferas da sociedade distintas da sua.

Não é tanto o confronto de um gosto (refinado) contra outro (vulgar), mas do onívoro contra o *unívoro*, da disposição para consumir tudo contra a seletividade excessiva. A elite cultural está viva e alerta; é mais ativa e ávida hoje do que jamais foi. Porém, está preocupada demais em seguir os sucessos e outros eventos festejados que se relacionam à cultura para ter tempo de formular cânones de fé ou a eles converter outras pessoas (BAUMAN, p. 9).

Bauman revela ainda que a nova elite cultural não está mais ligada a essa ou aquela manifestação artística, não as julga e não se apega às classificações que possam louvar uma produção e denegrir outra. Em vez disso, transita entre elas. Entendemos que esse novo comportamento modifica a relação que se estabelece entre a música e a sociedade, desmistificando que determinada obra musical possa ser um produto elitista destinado a determinadas classes sociais em detrimento de outras.

Cada vez mais os educadores musicais e os profissionais da música, tanto do cenário musical popular como do erudito, têm promovido eventos visando a agremiação de novos ouvintes. A arte converteu-se em objeto de apreciação universal e, contrariamente ao que sempre ocorreu, vem agregando classes sociais diversas, na

---

<sup>2</sup> O autor faz uma analogia com os animais onívoros, que são aqueles que apresentam hábitos alimentares diversificados devido aos seus organismos capazes de metabolizar diferentes tipos de alimento. Suas dietas são menos restritivas que as dos herbívoros e carnívoros e, portanto, demonstram maior capacidade de adaptação a situações adversas. O consumidor “onívoro” de cultura, de modo análogo, se “nutre” de produtos diversificados, oriundos de diferentes categorias culturais.

<sup>3</sup> Dramaturgo e escritor irlandês que viveu entre 1906 e 1989. É frequentemente considerado um dos escritores mais influentes do Século XX.

<sup>4</sup> Escritor inglês que viveu entre 1948 e 2015. Escrevia obras de fantasia e, não raro, é considerado criador de obras de “entretenimento inteligente”.

medida em que transitam entre elas produções artísticas provenientes de diferentes culturas.

Sendo assim, neste capítulo deliberamos estudar os gêneros musicais agrupando-os de acordo com os campos erudito, popular e música de tradição oral, conscientes de que esses três âmbitos não possuem mais barreiras estéticas ou sociais tão claras e de que seus públicos se amalgamaram e se diversificaram, mas que, possivelmente por alguma implicação tradicional, continuam sendo amplamente revisitados em estudos que, de alguma maneira, intentam classificar os diferentes repertórios.

Sentimos, em nossa busca bibliográfica, a falta de estudos que procuraram avaliar e definir o termo gênero musical de maneira ampla. Sendo assim, recorreremos aos autores da área da música que abordaram a questão. As definições aqui apresentadas servirão como ponto de partida para melhor compreender as funções e significados do termo nas diversas áreas de conhecimento contempladas.

No que diz respeito à música erudita tomamos como base de análise os livros *Los Géneros Musicales* de Gerard Denizeau (2005) e *Temas de Estética y de Historia de la Música* de Joaquín Zamacois (1984).

Na música popular, apoiamo-nos no livro *Pequena História da Música Popular segundo seus Gêneros* de José Ramos Tinhorão (2013) e no artigo *A theory of musical genres: two applications*, de Franco Fabbri (1981).

Na música de tradição oral, o texto *O conceito e o comportamento: reflexões sobre o folclore* de Niomar Pereira (2015) serviu de sustentáculo, além do artigo *Tradição e História* de Elizabeth Travassos (2007) e do livro *Man the Musician* de Victor Zuckerkandl (1976).

O livro *Fundamentos da Composição* (1996), de Arnold Schoenberg, foi utilizado para definir alguns dos conceitos utilizados pelos autores acima indicados.

### **1.1 Os gêneros musicais na música erudita**

A publicação de Gerard Denizeau teve importância capital no desenvolvimento desta pesquisa por ser a única publicação integralmente dedicada ao estudo dos gêneros musicais na tradição europeia que tomamos conhecimento. Nela o autor aborda o gênero musical como uma forma diferenciada de pensar o desenvolvimento

da música ocidental. Não parece usual aos musicólogos estabelecer uma vinculação dos gêneros musicais com a história da música, considerando-se que as definições dos gêneros musicais, bem como seus papéis no desenvolvimento musical, ainda são pouco discutidas.

Denizeau pensa os gêneros musicais como “objetos musicais”, portanto é o resultado sonoro de uma determinada obra que determina o seu gênero e não a sua estrutura formal, já que gênero e forma musical são, em sua visão, conceitos bem diversos:

La noción de género musical ha atravesado la historia de la música y de la musicología bajo el paraguas de definiciones a menudo tan caprichosas como inconsecuentes. La norma sigue siendo la confusión entre los conceptos género y forma. Para simplificar, utilicemos una terminología elemental: género designa el objeto musical, lo diferencia a oídos del oyente, mientras que la forma lo organiza, le da coherencia (DENIZEAU, 2005, p. 15).<sup>5</sup>

Para Denizeau, a forma musical não deve ser conceituada como gênero, ainda que ela seja parte dele. A estrutura formal de uma obra musical não determina, não explica e não classifica o gênero, já que a mesma forma pode ser empregada em diversos gêneros musicais. O autor traz como exemplo a sonata, que tanto é um gênero reservado à música instrumental quanto uma forma que frequentemente organiza o discurso musical.

Outro exemplo está na forma ternária ABA, presente tanto nas melodias nº 9 e 24 do Álbum da Juventude de R. Schumann, como no Andante da Sonata n. 2 de W. A. Mozart, também no Allegretto da 2ª Sonatina de M. Clemente e em várias melodias do *Romance sem Palavras* de F. Mendelssohn.

Arnold Schoenberg, ao se reportar a *forma sonata*, declara que ela pode estar no primeiro movimento de uma sinfonia, no primeiro movimento de um concerto, no primeiro movimento de um quarteto de cordas ou ainda no primeiro movimento de uma sonata do período clássico, o que demonstra que a mesma forma pode organizar o discurso de diferentes gêneros. Schoenberg assim se pronuncia quanto ao conceito de forma:

[...] em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é organizada, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. [...] Os

---

<sup>5</sup> A publicação original é francesa, mas tomamos como referencial a tradução espanhola.

requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseadas nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (SCHOENBERG, 1996, p. 27).

Assim expresso, fica claro que a forma, em sua essência, é aquilo que organiza o discurso musical, diferentemente do gênero que se configura como uma categoria capaz de classificar as músicas segundo suas qualidades sonoras e seus elementos característicos. Um desses elementos é a instrumentação. Em muitos casos ela é indissociável do gênero; a exemplo, um quarteto de cordas ou uma sinfonia clássica/romântica utilizam uma formação instrumental pouco variável, ou seja, no primeiro caso a instrumentação consiste em dois violinos, uma viola e um violoncelo, raramente variando para um violino, uma viola, um violoncelo e um contrabaixo, e, no segundo caso, a formação instrumental concentra-se, com algumas variantes, nas famílias de cordas, madeiras, metais e percussão. Para um ouvinte habituado com o repertório erudito, é possível definir o gênero de determinada obra independentemente de compreender ou ter consciência da estrutura formal utilizada pelo compositor.

O texto verbal também é capaz de diferenciar um gênero do outro. Se uma determinada composição faz uso de um texto litúrgico, via de regra, temos uma missa. Um texto literário consolidado em um drama teatral prenuncia uma ópera e uma poesia instrumentada pressupõe se tratar de um *lied*.

Da mesma maneira, ainda que um *lied* seja instrumentado por uma orquestra ele não pode ser qualificado como uma ópera, que se configura bem mais como um drama cantado e encenado em uma sala de concerto ou teatro de música. A ópera integra texto, música e drama. Nessa perspectiva, notamos que o gênero musical pode ser reconhecido por um ouvinte habituado ao repertório erudito, sem que haja necessidade de se recorrer à análise formal da composição. O reconhecimento das formas musicais comporta planos perceptivos mais profundos e depende de apurados conhecimentos técnicos. Em outras palavras, para o ouvinte comum, desde que conhecedor do repertório, é possível reconhecer o gênero musical em pouco tempo de escuta, enquanto que o entendimento da forma empregada dependerá de um treinamento musical mais específico.

Denizeau, antes de atribuir ao gênero musical um conceito universal, descreve cada um deles e a partir disso conta a história da música erudita ocidental com base no repertório produzido em cada época. Ele descreve os gêneros musicais pautado em dois tópicos: *elementos históricos* e *características musicais*.

No tópico *elementos históricos* o autor busca descrever, quando possível, a origem do gênero e quais os contextos culturais e sociais que possibilitaram seu surgimento. Em alguns casos, ele reconhece a dificuldade em admitir que uma possível designação possa ser considerada um gênero. A título de exemplo, menciona a Sinfonia, gênero que sofreu diversas mutações no decorrer dos séculos e passou, em sua última versão, de uma simples peça instrumental utilizada como abertura de uma obra maior (ópera, *partita*, oratório, etc.) para um gênero de música orquestral independente (DENIZEAU, 2005, p. 118). Esse exemplo demonstra que o gênero, ao longo dos anos, pode ter sua função alterada.

Assim pensado, as transformações estéticas e culturais ocorridas ao longo dos anos, contribuem para as alterações de função de um determinado gênero ou o conservam por um longo período. Denizeau cita, como exemplo, a missa, criada na Idade Média e que se manteve como um gênero importante e amplamente utilizado durante quinze séculos, apesar das constantes renovações musicais realizadas sobre ela, do modalismo para o tonalismo e, posteriormente, para os sistemas composicionais elaborados no Século XX, conservando o interesse dos compositores e público durante todo esse tempo (DENIZEAU, 2005, p. 16).

Na missa, a preservação do gênero ocorreu em função do emprego de textos litúrgicos cristãos e pela inevitável associação da música ao rito religioso. Os diversos sistemas de composição empregados, os inúmeros estilos de escrita que se desenvolveram desde a era dos *organa* e as diferentes instrumentações que serviram de apoio ao canto são elementos secundários na classificação da missa como gênero. O texto litúrgico, um motivo extramusical, é o principal elemento de sua conservação.

No se puede realmente llegar a comprender los géneros musicales de la Edad Media sin tener en cuenta dos aspectos esenciales de la realidad de aquel tiempo: por una parte, el peso que tenía la Iglesia en la construcción de la realidad milenaria europea y, por otra parte, la necesidad que tenía esa Iglesia de propagar el mensaje evangélico por todos los canales a su alcance, entre los cuales se encontraba la



música, como servidora supuestamente fiel a la palabra divina (DENIZEAU, 2005, p. 33).

Na Idade Média, a música foi um dos meios utilizados pela Igreja para difundir textos litúrgicos, disseminando com maior eficácia o pensamento cristão. No decorrer dos séculos, essa música se remodelou e se adaptou aos padrões de época, mas as suas partes litúrgicas permaneceram praticamente inalteradas e esse padrão é que caracteriza o gênero missa.

Para exemplificar essa fala de Denizeau, recorremos à *Missa de Alcaçuz*, composta em 1999 pelo compositor brasileiro Danilo Guainais, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A obra mantém as partes tradicionais de uma missa, com texto em latim, mas expressa fortes relações com a música da cultura popular potiguar. Embora a música da cultura local tenha sido amplamente empregada nessa obra por Guainais, o gênero foi preservado pela utilização dos textos litúrgicos.

Para Denizeau, um gênero musical se estabelece por uma complexa rede de fatores histórico-sociais e uma ampla gama de características musicais que se entremeiam e se imbricam. Ao analisar cada um dos gêneros, ele busca determinar os fatores que mais contribuíram para o seu surgimento, transformação e extinção. Entre eles, destacam-se a invenção ou aperfeiçoamento de instrumentos musicais, a criação ou aprimoramento de sistemas de composição musical, as renovações e transformações estéticas e a adaptação dos discursos musicais aos públicos aos quais a música está destinada (Igreja, nobreza, entre outros).

Como exemplo dos fatores que possibilitaram a adaptação dos discursos musicais ao público e às tendências estéticas da época, temos novamente o *lied* que, mesmo com sua formação instrumental inicial - o piano – remodelada para a orquestra, manteve-se como gênero distinto, diverso da ópera:

La parte pianística constituye mucho más que un acompañamiento de la melodía. El piano es a menudo tan expresivo como la voz, ya que lleva consigo todo el peso de lo no expresado por las palabras del poema. Es el que sugiere el ambiente, el decorado, las tensiones, la inminencia del drama, la fatalidad, el desenlace. A partir de Mahler (1860-1911) la orquesta substituirá con frecuencia al piano. La estructura del lied está calcada de la construcción estrófica, con una presencia no obligatoria del estribillo. Cuando la pieza se desarrolla de manera lineal, como un recitado sin que se retome ninguna parte (*El rey de los Alisos*), el lied se emparenta con la balada vocal. En cuanto a la forma-lied, es decir una simple estructura ABA, es a menudo discreta (DENIZEAU, 2005, p. 194).

Essa fala retrata como o autor entende a estrutura musical de um determinado gênero. Em primeiro lugar, ele descreve as características sonoras e interpretativas que estão presentes em determinado gênero musical. No caso do lied, o piano não é escrito como um simples acompanhamento, ele é parte determinante da composição, na medida em que expressa poeticamente aquilo que as palavras não podem comunicar. Há um verdadeiro entrosamento entre a poesia e o texto musical expresso no instrumento. Quanto à forma musical, esclarece quais são as estruturas encontradas no repertório, indicando que nenhuma delas é utilizada unicamente no *lied* e nem tiveram sua origem nele. O fato de que o *lied* é uma canção acompanhada por uma escrita pianística ou orquestral sofisticadas, é mais revelador da característica musical do gênero do que as formas que podem ser empregadas nele.

Denizeau, ao descrever os gêneros musicais no decorrer da história, declara ter havido uma drástica mudança na compreensão desse termo a partir do Século XX. Os gêneros surgidos até o Século XIX, segundo o autor, foram criações que permitiram conferir uma determinação categórica aos repertórios musicais. No Século XX, entretanto, não foram criados outros gêneros; eles foram remodelados, transformados, sintetizados, o que fez diminuir a sua importância na música composta no Século XX.

O nascedouro dos gêneros musicais na música ocidental, para o autor, ocorreu na Idade Média e perdurou até o Século XIX. Somente nesse período pudemos perceber com clareza as diferenças e os contrastes existentes entre os diversos gêneros. Tais diferenças e contrastes, a depender do caso, podem ser mais ou menos nítidos, mas sempre perceptíveis.

## **1.2 O traçado histórico dos gêneros musicais desde a Idade Média até o Século XIX, segundo G. Denizeau**

Com relação à Idade Média, Denizeau inicia seu discurso afirmando que o *Organum* é um dos primeiros gêneros musicais. Frente à monodia do canto cristão primitivo, o *organum* é uma revolução intencional, é uma clara tentativa dos compositores da Idade Média de estabelecerem um discurso musical que se sustenta não apenas por uma única melodia, mas também por uma segunda melodia sobreposta

à essa primeira, que a acompanha paralelamente em intervalos de quartas, quintas ou oitavas justas.

O intervalo de oitava justa, gerado espontaneamente entre as vozes de homens e meninos cantores da igreja, passa a ser deliberadamente utilizado como técnica de composição musical e, por vezes, substituído pelos intervalos de quartas e quintas justas que separam a melodia principal da secundária sempre paralelamente, gerando o *organum* paralelo. A técnica composicional empregada no *organum livre* representa uma remodelação do gênero pois, se anteriormente a *vox organalis* era uma espécie de sombra da *vox principalis*, agora ela ganha independência melódica, pois não está atrelada à melodia principal por meio da regularidade de um único intervalo. Essa independência entre as duas vozes é, para o autor, um elemento diferencial que pode ser percebido com clareza pelos ouvintes atentos.

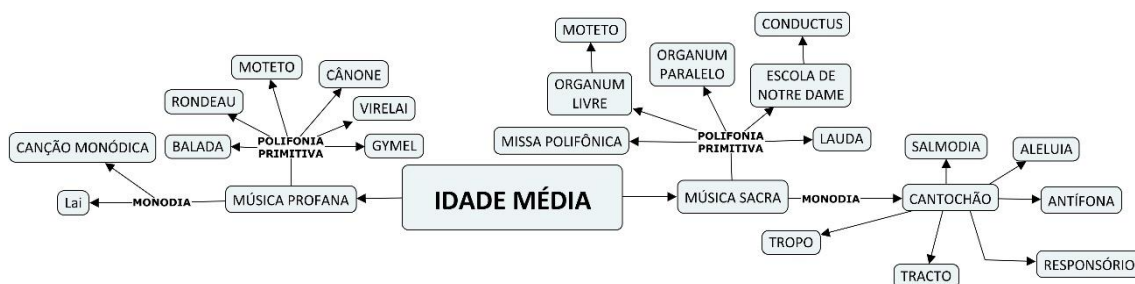
Denizeau aponta para o fato de que as técnicas composicionais criadas na Catedral de *Notre Dame* por Leonin e Perotin, a saber, o *duplum*, *triplum* e *quadruplum*, representam o início do processo de mutação do gênero *organum*, pois se assume a polifonia como resultado central da técnica contrapontística.

Entendemos aqui a polifonia em seu sentido mais amplo, onde está presente o maior grau possível de liberdade melódica e rítmica entre as vozes. Existem concepções mais rudimentares do termo, como o *organum* paralelo, que é o embrião da polifonia, é o *punctus contra punctus*, o início da técnica do contraponto (DENIZEAU, 2005, p. 50).

Em decorrência das mutações realizadas por Leonin e Perotin no gênero *organum*, um novo gênero, o Moteto, surge como uma inovação - um tipo de música totalmente livre em que não só a polifonia está garantida entre as vozes como também os textos utilizados em cada uma das vozes sobrepostas são independentes. Textos sacros e profanos podem coexistir, mas há no repertório uma supremacia do segundo, apesar da origem religiosa do gênero (DENIZEAU, 2005, p. 53).

Na figura que se segue procuramos relatar os diversos gêneros que existiram na Idade Média, conforme descrito por Denizeau.

**Figura 1: Gêneros Musicais da Idade Média**



*Figura 1 - Mapa criado por Marcio Guedes Correa*

Em relação à Renascença, o Madrigal foi o gênero mais importante a ser retratado por Denizeau dentre as práticas musicais polifônicas. Nele os compositores exploraram profundamente as possibilidades do contraponto e elevaram a polifonia a patamares nunca antes imaginados. Com o passar do tempo, os compositores deram especial valor ao poema e, para destaca-lo e lhes dar contornos e ambientes afetivos e emocionais adequados, transgrediram as regras herdadas da polifonia e impuseram uma estrutura heterogênea ao madrigal (recitativo, monodia, duo, trio, coro), prática essa que terá como consequência uma mutação do gênero que resultará na cantata profana (DENIZEAU, 2005).

O período Barroco é visto por Denizeau como o primeiro momento histórico em que se pôde perceber e classificar os gêneros musicais com maior clareza, devido à função social, religiosa ou qualquer outro papel sociocultural atribuído à música, já que nesse período era comum os compositores criarem suas obras de acordo com as diferentes expectativas geradas por diversos poderes contratantes e para diferentes tipos de público.

Si, a pesar de todo, los géneros musicales del Barroco parecen tan fáciles de determinar, és debido a su relación directa con la función que tenían asignada (religiosa, teatral, divertimento, etc.). En efecto, no hay que olvidar que casi toda producción musical era, en primera instancia, el resultado de un encargo, cosa que implicaba que el compositor debía plegarse a las expectativas de un público, a las circunstancias de una ceremonia, a la composición de una orquesta u otros requisitos (DENIZEAU, 2005, p. 70).

Para o autor, o progressivo abandono da escrita polifônica empreendida pelos compositores do período Barroco e sua substituição pela melodia acompanhada, pelo baixo contínuo, perfaz mais um ponto importante de ruptura com antigos sistemas de

composição musical e novos gêneros surgirão, impulsionados pelo frescor dos recentes meios de se compor música (DENIZEAU, 2005, p. 70)

No Barroco, Denizeau declara que o gênero musical mais importante foi a ópera. Recursos instrumentais, orquestrais e interpretativos, além dos proporcionados pelas tonalidades maiores e menores, são empregados para reforçar elementos dramáticos e foram esses elementos presentes no discurso musical que determinaram esse gênero. Para esse autor, a ópera é um gênero musical que abarca tantos outros, tais como, canção, canção polifônica, coral, ária, sinfonia, etc., e reúne as diversas formas musicais, opções estéticas e sistemas de composição de diferentes épocas (DENIZEAU, 2005, p. 83).

Identificamos na ópera a mesma característica de síntese que Denizeau propõe para a música do Século XX. A ópera surgiu como um gênero musical que integrou e modificou gêneros anteriores a ela, interligados por novas demandas performáticas e expressivas e aproximados pelas novas possibilidades timbrísticas geradas por instrumentos musicais recentes.

Também as tonalidades maiores e menores substituirão os modos e a escrita polifônica, e os novos conhecimentos musicais que serão abarcados pela harmonia, gradativamente, ganharão primazia em relação ao contraponto.

La preeminencia de la parte superior del tejido musical y la importancia del registro grave en relación a las voces intermedias provocaron la aparición de un nuevo concepto en los diversos géneros que se practicaban: el del acompañamiento. La ciencia de la armonía (arte de encadenar los acordes) experimentó entonces una vertiginosa evolución que le permitió reducir progresivamente la importancia del contrapunto (arte de superponer las melodías). Entonces pudo reafirmarse la tonalidad, cuya consecuencia expresiva y sintáctica de mayor calado fue la idea de la modulación (paso de una tonalidad a otra) que requerirá el talento de los compositores hasta el siglo XX (DENIZEAU, 2005, p. 76).

O autor revela que a evolução da música instrumental, impulsionada pelo desenvolvimento dos instrumentos musicais, bem como a possibilidade de se imprimir partituras utilizando a impressora tipográfica, foram determinantes para a criação e divulgação de novos gêneros musicais durante o Renascimento e o Barroco (DENIZEAU, 2005, p. 72).

No que diz respeito à instrumentação, Denizeau destaca a importância que o alaúde teve não apenas para o desenvolvimento de gêneros musicais instrumentais

desses períodos históricos, mas também para a criação da melodia acompanhada. “El papel del laúd es primordial, no solo para el desarrollo de los géneros instrumentales, sino también por el auge de la monodia acompañada, en la que se asocia a la voz sin fusionarse con ella, enriqueciendo el discurso musical sin afectar la inteligibilidad del texto” (DENIZEAU, 2005, p. 72).

O alaúde foi largamente utilizado para a realização de acompanhamento de cantores por ser um instrumento que possibilitava ao executante realizar tanto melodias simultâneas, quanto acordes, garantindo flexibilidade na escrita musical para os compositores do Renascimento e do Barroco. No entanto, para o autor, o desenvolvimento dos instrumentos de teclado, como o órgão, o clavicórdio, a espineta e o cravo, trarão novas possibilidades musicais e, em decorrência disso, no Barroco será criado um grande número de gêneros musicais.

Para Denizeau, são dois os fatores que fazem do Barroco um grande nascedouro de novos gêneros musicais e, por isso, o período em que se torna possível determiná-los e classificá-los com maior facilidade e clareza. O primeiro deles é o caráter quase sempre funcional conferido às músicas. Os compositores frequentemente escreviam para satisfazer às expectativas de algum público específico. O segundo reside na evolução, aperfeiçoamento e criação de instrumentos sofisticados que permitiram a exploração de novas possibilidades de interpretação e composição musicais.

**Figura 2: Gêneros Musicais do Renascimento e do Barroco**

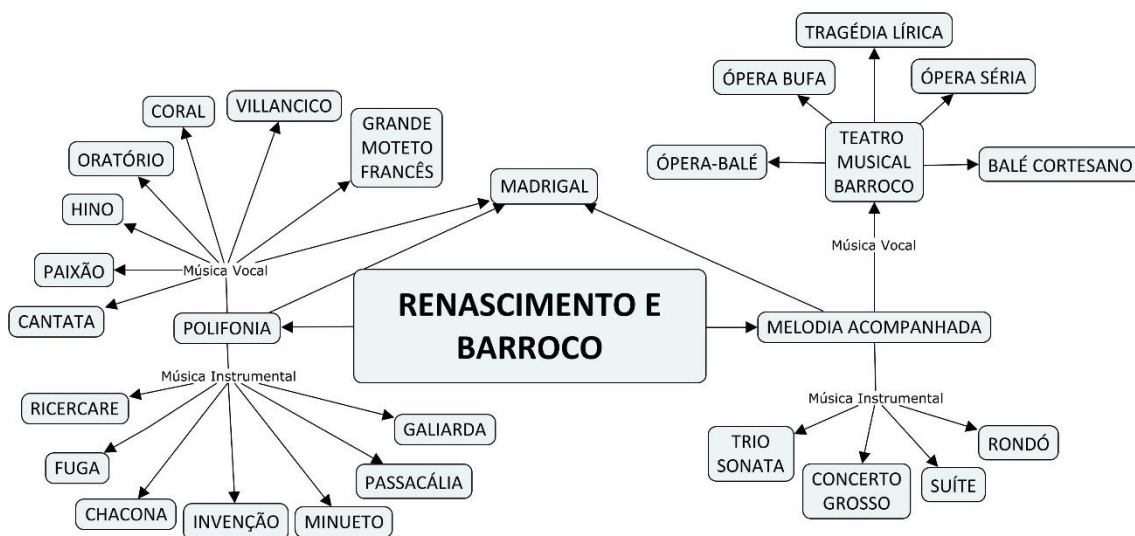


Figura 2: Mapa criado por Marcio Guedes Correa

O período situado entre 1750 e 1800 é classificado por Denizeau como “Classicismo e Pré-Romantismo”. O autor esclarece que, nessa fase, a tonalidade é estabelecida definitivamente como o principal sistema de composição empregado pelos compositores. A substituição do cravo pelo piano e o rápido desaparecimento do baixo contínuo também são fatos marcantes da época. Diante disso, um grande número de gêneros musicais cai em desuso, cria-se o quarteto de cordas e a sinfonia é estabelecida como o principal gênero da música instrumental.

No Classicismo os compositores foram capazes de se expressar em um número reduzido de gêneros, mas contribuíram para o seu amplo desenvolvimento e aperfeiçoamento. Haydn e Mozart, por exemplo, escreveram dezenas de Sinfonias e alargaram enormemente as possibilidades expressivas desse gênero. Haydn escreveu mais de oitenta quartetos de cordas e colaborou para seu estabelecimento como gênero, bem como para seu notável desenvolvimento e aceitação por outros compositores. Sonata, ópera, sinfonia, quarteto de cordas e concerto para solista são os grandes gêneros desse período, e é notável que neles estão embutidos diversos outros, como rondó, mazurca, marcha, minueto, etc.

Outros gêneros surgidos no Classicismo, como o divertimento e a serenata, possuem características de peças livres, com caráter de improvisação e leveza, e nasceram de práticas composicionais que tinham como objetivo o desenvolvimento da capacidade de criação dos compositores, porém, obtiveram maior destaque aqueles que demonstraram maestria em grandes gêneros como a ópera, a sinfonia, a sonata e o concerto para solista (DENIZEAU, 2005, p. 175).

**Figura 3: Gêneros Musicais do Classicismo e Pré-Romantismo**

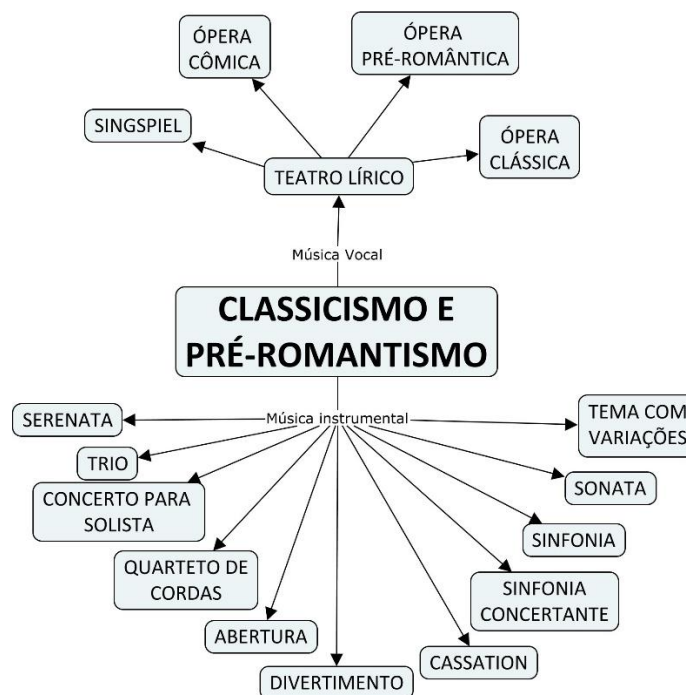


Figura 3: Mapa elaborado por Marcio Guedes Correa

Ao abordar o Romantismo, Denizeau aponta para o notável desenvolvimento da ópera a partir de 1850 que, cada vez mais, foi escrita na língua materna dos compositores. Essa tendência surgiu devido ao grande sentimento nacionalista que se instaurou na Europa do Século XIX, impulsionado principalmente pelas revoluções e conflitos entre as nações da época.

Outros gêneros surgem nesse período, tais como o *Réquiem* que “se impõe como el único tema religioso del romanticismo” (DENIZEAU, 2005, p. 191), o *Lied*, o Estudo, a Balada instrumental, o *Scherzo*, o Noturno, o Impromptu, a Rapsódia e o Poema sinfônico - um número menor de gêneros, se comparado àqueles do período Barroco, mas consideravelmente maior se comparado ao Classicismo. Ajuizamos que é por essa razão que o autor categoriza o Classicismo como um período pré-romântico; ele se configura como um breve momento de transição entre dois períodos nos quais se criou um considerável número de gêneros musicais.

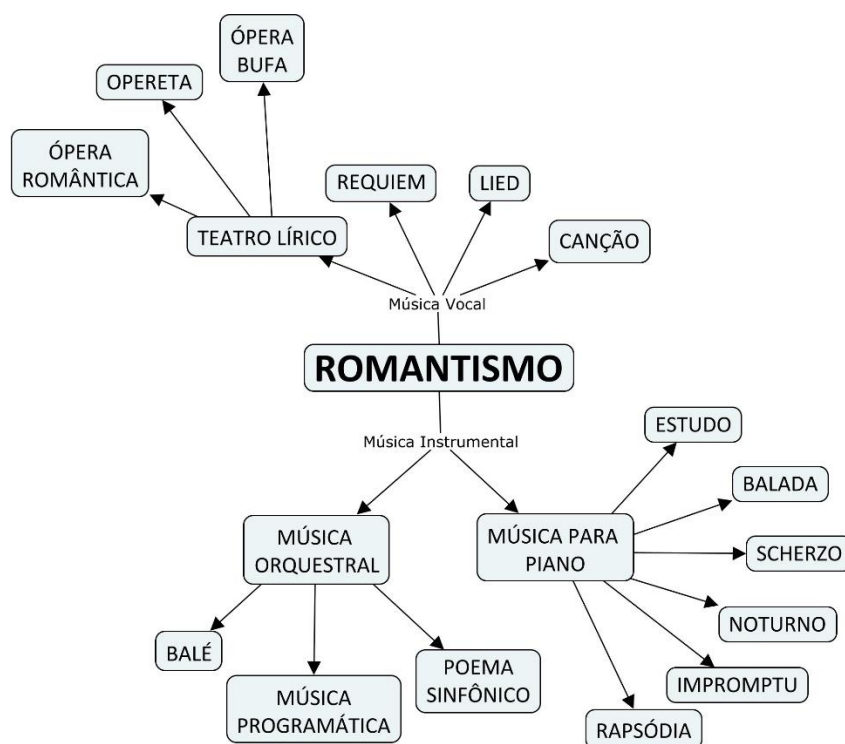
O Romantismo, segundo o autor, foi o último período em que os gêneros tiveram importância central na composição musical. Nessa época foi criado um grande número



de gêneros musicais e, assim como ocorreu com a tonalidade, é possível que essa expansão tenha provocado o esgotamento de suas possibilidades como recurso criativo.

Se, ao final do Século XIX houve o esgotamento das possibilidades proporcionadas pela tonalidade, parece-nos natural que os gêneros então contemplados também sofreram um conseqüente desaparecimento. A partir do Século XX os gêneros musicais perderam sua relevância e seu protagonismo na criação musical.

**Figura 4: Gêneros Musicais do Romantismo**



*Figura 4: Mapa criado por Marcio Guedes Correa*

O quadro a seguir retrata os gêneros musicais elencados por Denizeau na produção musical europeia desde a Idade Média até o Romantismo.

Período Histórico	Gêneros Musicais
<u>Idade Média (cerca de 400 a 1400)</u>	<p><b>Monodia religiosa:</b> salmodia, aleluia, antífona, responsório, <i>tracto</i> e <i>tropo</i>.</p> <p><b>Monodia profana:</b> canção monódica e Lai.</p> <p><b>Gêneros polifônicos primitivos:</b> organum, <i>gymel</i>, <i>conductus</i>, moteto, missa polifônica, balada medieval, cânone, lauda, <i>rondeau</i> e virelai.</p>
<u>Renascimento (1400 – 1600) e Barroco (1600 – 1750)</u>	<p><b>Melodia acompanhada:</b> Madrigal, <i>aire cortesano</i>, <i>ayre</i> e <i>masque</i>. <b>Teatro musical</b></p> <p><b>Barroco:</b> balé <i>cortesano</i>, ópera séria, tragédia lírica, ópera-balé e ópera bufa.</p> <p><b>Gêneros vocais religiosos:</b> <i>villancico</i>, coral, oratório, hino, paixão, cantata e o grande moteto francês. <b>Gêneros instrumentais:</b> prelúdio, <i>ricercare</i>, tocata, fantasia, <i>ground</i>, chacona, passacália, sinfonia, suíte, sonata em trio, fuga, concerto grosso, invenção, minuetto e rondó.</p>
<u>Classicismo e Pré-Romantismo (1750 – 1800)</u>	<p><b>Teatro lírico:</b> ópera clássica e pré-romântica, ópera cômica, <i>singspiel</i>. <b>Gêneros instrumentais:</b> abertura, sonata, sinfonia, sinfonia concertante, concerto para solista, quarteto de cordas, trio, tema com variações, serenata, <i>cassation</i> e divertimento.</p>
<u>Romantismo (Século XIX)</u>	<p><b>Teatro lírico:</b> ópera romântica, opereta e ópera bufa. <b>Gêneros vocais:</b> réquiem, <i>lied</i> e canção. <b>Gêneros instrumentais para piano:</b> estudo, balada, <i>scherzo</i>, noturno, <i>impromptu</i> e rapsódia. <b>Gêneros instrumentais para orquestra:</b> balé, música programática e poema sinfônico.</p>

### 1.3 O gênero musical no Século XX segundo Gerard Denizeau

G. Denizeau descreve o Século XX como um período eivado de profundas experimentações composicionais e de inúmeras transformações e sínteses dos gêneros até então existentes. Para melhor compreensão desse assunto, o autor divide o período em dois momentos: primeira e segunda metades do século:

(...) en siglo XX, la historia de los géneros musicales se escribe más en términos de mutación, de experimento y de síntesis que de invención y determinación categórica. De ahí que se haya optado por una presentación en dos partes que corresponden aproximadamente (pese no haber recurrido a criterio cronológico alguno) a las dos mitades del siglo: en la primera se hará referencia a los cambios producidos en los viejos géneros, mientras que en la segunda se replanteará de forma radical el concepto de género a través de diversos experimentos y síntesis (DENIZEAU, 2005, p. 221).

Na primeira metade do Século XX, Denizeau revela que os antigos gêneros ainda são de alguma valia no que se refere à estruturação do discurso musical, porém, sofrem mutações estéticas radicais e, em diversos casos, reconhecê-los torna-se uma tarefa árdua.

Sería una tarea imposible enumerar todas las sinfonías, sonatas, óperas, cuartetos, misas, cantatas, etc. compuestos durante la primera mitad del siglo XX, e incluso posteriormente. Si repasamos el catálogo de los grandes compositores europeos de esta época (Ravel, Schoenberg, Falla, Bartók, Stravinski, Berg, Prokofiev, Honegger, etc.), el futuro de los viejos géneros parece intacto. Pero al escuchar las obras, se aprecia enseguida, a partir de Debussy, una serie de profundos cambios que alteran profundamente su esencia misma. Entre los ejemplos más significativos cabe destacar el ballet, género tradicional y hasta entonces al margen de las grandes transformaciones, que se presenta como un terreno privilegiado para las innovaciones musicales de principios del siglo XX. Esto queda patente especialmente en compositores como Stravinski (*petrushka*, *La consagración de la primavera*, *Agón*), pero también Ravel (*Daphnis y Cloe*), Falla (*El Tricornio*) Bartók (*El Mandarín Maravilloso*), Prokofiev (*Le pas d'acier*), Satie (*Parade*), etc (DENIZEAU, 2005, p. 225).

É importante relatar que, na primeira metade do Século XX, os meios de produção dos sons musicais, tais como instrumentos, instrumentações e vozes são praticamente os mesmos empregados no Século XIX, portanto, se ainda preservados, justifica-se haver reminiscências dos antigos gêneros no repertório produzido. Com o abandono da tonalidade, surgiram novos padrões composicionais, com eles os gêneros musicais existentes também sofreram sensíveis mutações:

Los compositores de principios del siglo XX, conscientes de que el material tonal está agotado, parecen sin embargo retroceder ante la negación pura y simple del principio de la jerarquía, e intentan todo tipo de escapatorias: modalidad, escalas

folclóricas o exóticas, politonalidad, tonalidad vaga o alargada (es decir, liberada de la tonalidad, pero conservando al mismo tiempo determinadas polaridades), atonalidad, etc. En 1923 (o sea, cinco años después de la muerte de Debussy), Schoenberg, tras una reflexión de ocho años, dio el paso decisivo con el *Vals*, última de las *cinco piezas para piano* (op. 23), que fue escrito siguiendo un procedimiento totalmente nuevo: el dodecafonismo serial (DENIZEAU, 2005, p. 232).

A liberdade de criação nas composições pós-tonais superou em muito a necessidade de se inventar novos gêneros. Eles foram reaproveitados, ou simplesmente abandonados em um momento mais avançado do Século XX. Assim sendo, o gênero musical perde, em alguma medida, o seu valor.

A aparente superação da categorização da música em gêneros, um importante guia para os compositores do passado, é notada desde as primeiras criações pós tonais de Schoenberg, que trabalhou incessantemente na criação de novas maneiras de compor, sem se preocupar em criar novos gêneros: “Qué construyó para ayudar al nuevo utensilio? Sonatas, suites, variaciones, rondós, lo que prueba que, para él [Schoenberg] la serie sólo constituía un instrumento, no una forma de pensamiento” (HODIER, *apud* DENIZEAU, 2005, p. 234).

Entendemos que essas novas maneiras de compor também alteraram os modos de escuta. As densas atmosferas sonoras advindas de uma produção via de regra não tonal, exigiram do ouvinte maior atenção e concentração, retirando-o da zona de conforto a que se habituara nos últimos séculos. Mais importante do que reconhecer o gênero musical empregado era assimilar e compreender o resultado sonoro daquela composição. As novas técnicas de composição puseram fim a uma escuta musical capaz de detectar um determinado gênero consolidado durante o tonalismo dos séculos XVIII e XIX. A escuta do ouvinte voltou-se bem mais para as novas organizações sonoras do que para o reconhecimento de determinado gênero. A abrupta ruptura com o sistema tonal fez a música ocidental imergir em um ambiente que, em princípio, pode ter soado exótico para o ouvinte, colocando os modos de organização dos sons no primeiro plano da escuta musical e relegando o gênero e as formas a um segundo plano.

Embora boa parte dos gêneros ainda estivessem presentes nas composições da primeira metade do Século XX, eles passaram a ocupar posição secundária na cadeia criativa, servindo mais como uma forma de resistir às tendências inovadoras e a uma nova tendência estética. Nesse período, o gênero não foi mais utilizado como um

modelo composicional consolidado. Ele deixou de ser um guia para a construção do discurso musical.

Quando um compositor do passado explorava um determinado gênero, ele se conectava a um discurso musical amplamente aceito. Denizeau exemplifica essa tendência ao relatar a importância que o gênero Sonata obteve na história da música ocidental. É notável que Beethoven tenha alcançado êxito em produzir 32 sonatas para piano renovando seus efeitos estéticos, mas, por outro lado, também aponta para o fato de que esse gênero desempenhou um importante papel no estímulo da imaginação criativa e artística desse compositor.

É visível que importantes compositores do passado tenham se dedicado obstinadamente à repetição e conseqüente evolução de gêneros musicais como a sonata, sinfonia, ópera, trio, cantata, missa, quarteto de cordas, concerto grosso, concerto solo e tantos outros, o que demonstra a importância que o gênero teve no pensamento musical até o Século XIX.

Na segunda metade do Século XX não ocorreu fato similar, uma vez que os compositores não mais se preocuparam em criar gêneros que pudessem servir de base para as diferentes composições musicais.

Quando um compositor contemporâneo faz menção a algum gênero musical, acaba confundindo mais o público ouvinte. Composições bastante inovadoras e audazes como as de Witold Lutoslawski nos seus quartetos de cordas, as Óperas de Henri Pousser ou de Luigi Nono, a Fantasia de Maurício Kagel ou o Concerto para violino de Philippe Boesmans são alguns dos exemplos que Denizeau fornece para demonstrar, em última análise, ter havido uma profunda transformação dos gêneros, a ponto de torná-los irreconhecíveis pelos ouvintes. Essas obras, apesar de se reportarem aos gêneros musicais do passado, transformaram radicalmente o discurso por meio das novas técnicas de composição que foram criadas no Século XX.

Ao se referir às criações musicais da segunda metade do Século XX, Denizeau substitui o termo gênero por “manifestações mais significativas da história musical recente”. Assim sendo, são exemplos dessa nova modalidade, a **música concreta**, a

**música eletroacústica** e o princípio de **forma aberta**, manifestações que mais se aproximam daquilo que foram os gêneros.

Denizeau revela que a música concreta teve seu embrião em 1907 quando Ferruccio Busoni utiliza o dinamófono, instrumento musical inventado por Thaddeus Cahil, capaz de produzir novos sons. Após a II Guerra Mundial, a música concreta propriamente dita surge com o Grupo de Música Concreta da Radiodifusão e Televisão Francesa, criado por Pierre Schaffer. A contribuição musical dada por essa modalidade composicional para a história da música ocidental é a renúncia à melodia como elemento indispensável à criação musical, fato que não encontra precedentes na história da música europeia e desqualifica a designação de uma obra dentro de um gênero musical fechado. Parece-nos que, para Denizeau, o gênero musical é determinado por estruturas que possam ser replicadas em um número indeterminado de obras de diversos compositores. As características de construção de uma melodia são fatores que ajudam a determinar os gêneros musicais do passado, já que elas eram replicadas por diferentes compositores em diversas composições. A ausência da melodia na música concreta torna seu discurso impossível de ser replicado e, para a perspectiva de Denizeau, é impossível considerá-la um novo gênero musical.

Ao se reportar à música eletroacústica, Denizeau considera que diversos meios de produção de novos sons foram determinantes em sua criação, tais como o *spharophon* de Jorg Mager, o *tratonium* de Trautwein utilizado no Concertino de Hindemith (1931), o eletrófono de Thérémin utilizado em *Ecuatorial* de Varése (1934) e o *Ondes Martenot*. O primeiro estúdio de música eletrônica foi fundado em 1951 por Herbert Eimert e nomes como de Karlheinz Stockhausen, Henri Pousser, Luciano Berio e Bruno Maderna figuram entre os mais importantes dessa vertente musical. A exploração e criação radical de todos os parâmetros sonoros individualizam a música eletroacústica. Em cada composição são criados novos sons e exploradas novas fontes sonoras, portanto, qualquer relação com elementos sonoros homogeneizantes é evitada, fato que também não encontra precedentes na história da música europeia, posto que timbres gerados por instrumentações eram exaustivamente reutilizados, como, por exemplo, os da orquestra sinfônica, quarteto de cordas, trios, instrumentos solistas como o piano, etc. A total individualização sonora de cada obra produzida pelos compositores da música

eletroacústica torna impossível classifica-las de acordo com algum gênero musical, já que elas não são possíveis de serem agrupadas de acordo com características similares.

Com relação à forma aberta, Denizeau considera que ela nasce dos princípios seriais que acabam por gerar transformações radicais na estética musical. Como exemplo desse procedimento, o autor destaca a obra *Klavierstück* de Stockhausen (1956) em que o pianista é orientado a tocar seus dezenove fragmentos constantes na partitura de modo aleatório. O total rompimento com a forma perfaz a contribuição dessa manifestação, já que não há precedentes dessa natureza na música ocidental. É possível que Denizeau não considere a forma aberta como um gênero, pois seus procedimentos de organização acontecem de forma aleatória, impossibilitando que obras sejam comparadas e agrupadas por similaridades. A única similaridade é a aceitação do aleatório como condutor do discurso musical. Consideramos que, talvez, no futuro, a característica aleatória das formas abertas possa ser considerada um gênero.

**Figura 5: A progressiva dissolução dos gêneros musicais no Século XX**

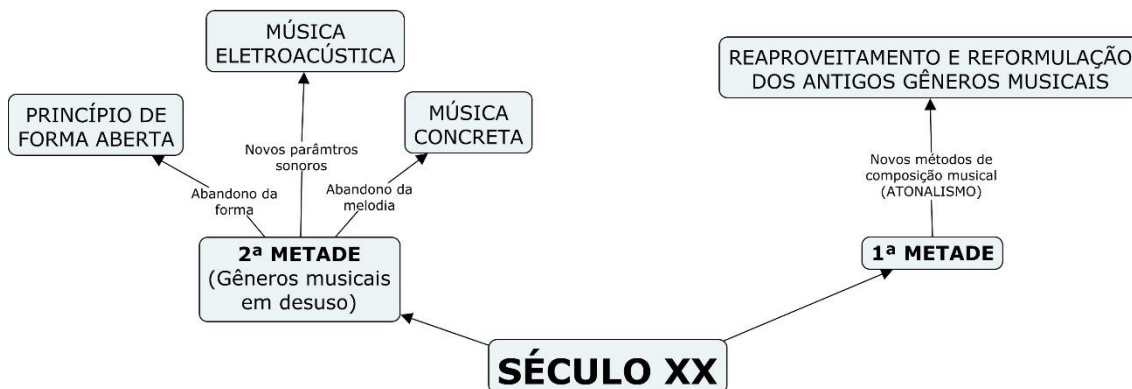


Figura 5: mapa elaborado por Marcio Guedes Correa

#### 1.4 Sintetizando o pensamento de Gerard Denizeau com respeito ao conceito de gênero musical

Denizeau, em todo o seu discurso, demonstra que quanto mais solidificado um padrão estético, mais claras serão as funções e a estrutura de um gênero musical. Também aponta para o fato de que, quanto mais solidificados os padrões composicionais em determinado período, mais claras também serão as funções e a

estrutura de um gênero musical, permitindo uma escuta plenamente confortável por parte dos ouvintes.

Não se descarta a hipótese desse autor tentar encontrar em sua análise um conceito de gênero capaz de categorizar cada uma das produções musicais realizadas em determinado período histórico. Essa tendência é percebida ao se observar que em um sistema composicional solidificado, o gênero musical também se consolida e, à medida que a estética predominante vai se transmutando, novos gêneros são constituídos. Cada vez que um novo sistema composicional é criado, culturalmente aceito e amplamente utilizado, novos gêneros musicais surgem.

Para Denizeau, a criação de novos instrumentos musicais, bem como suas combinações, também contribuiu para a criação de novos gêneros. Alguns gêneros musicais perduraram independentemente das imbricações ou trocas de sistemas de composição, bem como da instrumentação utilizada. Há casos em que se resgata, no Século XX, gêneros de um passado distante. Como exemplo, temos a obra intitulada *Treno para as Vítimas de Hiroshima* (1960) de Krzysztof Penderecki, que no passado foi caracterizado como um gênero relativo aos cantos destinados aos rituais fúnebres praticados na Grécia Antiga.

Se os sistemas composicionais evoluem, são transformados, amalgamados, imbricados e substituídos; se os instrumentos e instrumentações sofrem alterações, são modernizados ou permutados; se os padrões de interpretação se transformam radicalmente durante a história, que elementos remanesçam e tornam possível evocar o mesmo gênero para manifestações musicais substancialmente díspares?

Na narrativa de Denizeau há algumas pistas que podem servir para determinar mais precisamente alguns gêneros musicais, a exemplo, a missa, graças a ligação que ela estabelece com o texto litúrgico. Não importa as alterações promovidas nos diversos movimentos estéticos, a ligação com a temática cristã preserva o gênero. O mesmo ocorre com a Sinfonia, gênero de música orquestral.

Consideramos importante destacar que, em todos os gêneros criados até o Século XIX, a melodia é protagonista nas camadas que formam o discurso musical, logo, é possível que características melódicas tais como, maior presença de saltos ou de graus



conjuntos, maior constância de consonâncias ou dissonâncias, presença ou não de ornamentação, cantos melismáticos ou silábicos e tipos de escalas ou modos empregados sejam determinantes para caracterizar cada gênero<sup>6</sup>. Segundo a narrativa de Denizeau, quando a melodia é abandonada pelos compositores da segunda metade do Século XX, os gêneros musicais também desaparecem, o que demonstra a importância que as diferentes constituições melódicas têm para a classificação dos gêneros musicais.

Os gêneros musicais seriam, então, reconhecidos e classificados prioritariamente por sua temática quando há texto cantado ou recitado, por sua instrumentação, por seus ritmos e andamentos, por suas estruturas mais evidentes<sup>7</sup> e por suas características melódicas. É possível que a presença de um ou mais desses elementos em uma música seja aquilo que Denizeau considera como um identificador do gênero aos ouvidos do ouvinte e, portanto, são esses elementos presentes em diferentes composições que podem ser comparados, gerando classificações com base em similaridades musicais.

Quando a melodia, as fontes sonoras, os sistemas de composição musical, o texto e as estruturas musicais são drasticamente abandonados pelos compositores da segunda metade do Século XX, Denizeau considera que os gêneros musicais perdem sua importância nesse período. Evidentemente que essa consideração não se refere aos compositores ligados ao Romantismo e ao Nacionalismo tardios, pois esses mantiveram frequentes relações com a tonalidade, com a modalidade, com as formações instrumentais tradicionais, com as formas e com os antigos gêneros musicais.

Percebemos na narrativa de Denizeau que há outro momento análogo ao Século XX na história dos gêneros musicais: a transição entre a monodia da Idade Média e o apogeu da polifonia da Renascença. Conforme quadro por nós apresentado ao final

---

<sup>6</sup> Em nossa dissertação de mestrado (2007), analisamos características melódicas presentes na obra de Radamés Gnattali a fim de identificar a presença do choro em sua obra camerística e sinfônica, bem como para determinar fragmentos melódicos que guardam características de melodia improvisada, embora estejam escritas.

<sup>7</sup> Entendemos por “estruturas mais evidentes” os movimentos de uma sinfonia ou concerto, as partes de uma missa e os atos, árias e recitativos de uma ópera. Estes são planos de organização do discurso musical que são facilmente percebidos pelos ouvintes e que não dependem do mesmo grau de elaboração analítica que é necessário para se reconhecer as formas. Analogamente, tais planos são reconhecidos com a mesma facilidade que se distingue as composições que integram um mesmo álbum (*LP*, *CD*) de música popular, mas a percepção e identificação da forma de cada uma delas depende de um certo grau de treinamento.

deste item, intitulado *O traçado histórico dos gêneros musicais desde a Idade Média até o Século XIX, segundo G. Denizeau*, é possível inferir que a maioria dos gêneros musicais praticados na Idade Média desapareceu após o surgimento da polifonia.

O musicólogo austríaco Victor Zuckerkandl (1976) afirma que a polifonia desenvolvida pelos compositores da Renascença proporcionou um elevado grau de elaboração na música ocidental, distinguindo-a de todas as outras músicas, fato que não encontra paralelo em qualquer outra arte. Pode-se comparar apenas com o desenvolvimento da ciência matemática dessa mesma época. Para Zuckerkandl, a música e a matemática, nesse período histórico, são os grandes feitos do homem ocidental. Consideramos possível afirmar que o período da criação da polifonia foi também um momento de profundas transformações dos discursos musicais e, conseqüentemente, a maioria dos gêneros da Idade Média tornaram-se superados ou remodelados.

Fica notório que os momentos em que se efetuaram profundas e radicais modificações nos sistemas de composição musical foram também épocas em que os gêneros foram abandonados ou severamente alterados, então, depreendemos que os sistemas composicionais também são elementos determinantes para caracterizar os gêneros musicais nas reflexões formuladas por Denizeau.

Finalizando nossa análise, julgamos necessário avaliar dois pontos da organização histórico/musical propostos por Denizeau, embora ele mesmo deixe claro que a cronologia do surgimento dos gêneros musicais não é prioritária para o seu entendimento. O primeiro ponto é a junção que o autor faz dos períodos da Renascença e do Barroco no mesmo capítulo. Fica evidente que esses dois períodos estão reunidos em uma mesma linha evolutiva em razão do surgimento da polifonia, estética contrapontística empregada pelos compositores da Alta Idade Média, mas que alcança seu apogeu e seu conseqüente esgotamento na Renascença.

Nessa perspectiva, a estética musical empreendida pelos compositores do período Barroco diminui a importância da polifonia e retira seu protagonismo no discurso musical, para dar vez à melodia acompanhada e às possibilidades alcançadas pelos encadeamentos de acordes, técnica amplamente esmiuçada e catalogada na ciência da

harmonia a partir do Tratado de Jean-Philippe Rameau. O abundante emprego do baixo contínuo no período Barroco substitui o contraponto e a polifonia e, mesmo que esses ainda estejam muito presentes no repertório dessa época, acontecem à luz da harmonia. Há, portanto, um entrelaçamento entre a Renascença e o Barroco no que se refere às texturas musicais alcançadas de acordo com a técnica composicional empregada. Na Renascença, os sons simultâneos – os acordes, são consequência do protagonismo do discurso musical polifônico, enquanto, no período Barroco, a polifonia acontece em decorrência da supremacia do encadeamento das vozes dos acordes, ou seja, o contraponto está subordinado à harmonia. Em outras palavras, na Renascença a harmonia está subordinada à polifonia e no Barroco, ocorre justamente o contrário, a polifonia está sujeita à harmonia.

O segundo ponto que desejamos destacar é a junção do Classicismo e Romantismo em um mesmo capítulo. Esses dois períodos estão inter-relacionados pois foi neles que a melodia acompanhada atingiu seu apogeu e a tonalidade, em seus modos maior e menor, foi plenamente estabelecida como principal meio de se compor música, diminuindo um pouco mais a presença do contraponto no discurso musical, principalmente em obras referentes ao “estilo galante”.

Assim, esses dois períodos são abordados e analisados na mesma linha evolutiva, após o desaparecimento do baixo contínuo ocorrido a partir do Classicismo, fato que demonstra a estabilidade do sistema tonal como técnica de composição musical predominante. Com isso, cessou a necessidade de se tornar evidentes os acordes e seus encadeamentos via instrumento harmônico acompanhante, papel comumente destinado ao cravo. Os elementos de acompanhamento presentes no contínuo foram incorporados em outros âmbitos da instrumentação escolhida pelos compositores.

Exemplificando essa narrativa, é muito comum, na sessão de cordas, que os primeiros violinos fiquem com a melodia e os segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos preencham as notas dos acordes, que são permeadas por ritmos mais condizentes com padrões de acompanhamento do que com o desenvolvimento melódico. Gêneros musicais criados no Barroco e que continuaram vigentes no Classicismo e Romantismo, tais como, concerto, ópera e sonata, são compostos, a partir do Classicismo, sem o emprego do baixo contínuo, o que revela o amadurecimento da

escrita tonal. Nesse momento, a escrita empregada pelos compositores faz transparecer as relações harmônicas com clareza suficiente, em grande medida devido à evidente diminuição de texturas polifônicas no discurso musical, permitindo que esses renunciem ao acompanhamento instrumental realizado a partir de um baixo cifrado.

### 1.5 Gêneros musicais na perspectiva de Joaquín Zamacois

Outra publicação que merece destaque ao abordar a questão do gênero musical é a do compositor Joaquín Zamacois. No terceiro capítulo de seu livro intitulado *Temas de Estética y de Historia de la Música* (1984) ele se reporta aos conceitos de gênero e forma musical como conceitos diferenciados, admitindo ainda, que ambos são partes estruturantes do discurso musical e das estéticas dominantes:

En la música se han ido instituyendo, a través del tiempo, géneros y estructuras formales que, como todo que no muere inmediatamente, han evolucionado bajo el impulso de inquietudes y apetencias estéticas [...] Por otra parte, como sea que cada género y cada forma obedecen a concepciones diversas, y nada impide al compositor el producirse en el género que prefiera ni le obliga a estructurar sus ideas conforme a tipos formales determinados, resulta evidente que la estética no solo tiene mucho que ver con los géneros y las formas musicales, sino, además, con su evolución (ZAMACOIS, 1984, p. 63).

De acordo com esse compositor, a forma organiza o discurso musical, mas não se consolida enquanto gênero. Ele trata os gêneros musicais como grandes famílias que abarcam aquilo que chama de “*tipos de música*”, a saber: gênero instrumental, vocal, vocal/instrumental, monódico, polifônico, gênero profano, gênero religioso. Zamacois cria a seguinte classificação dos gêneros musicais:

1 - Gênero vocal, vocal-instrumental e instrumental, definidos conforme as fontes sonoras e resultantes timbrísticas alcançadas por essas combinações.

2 - Gênero monódico, polifônico-contrapontístico e imitativo, relacionados à textura e aos sistemas de composição empregados.

3 - Gênero profano e religioso, definidos de acordo com os textos contemplados.

Para esse autor um tipo de música pode ser produto de mais de um gênero. A missa, por exemplo, se composta na Idade Média, pertence ao gêneros exclusivamente vocal, monódico, polifônico-contrapontístico (no caso dos *organa*, *duplum*, *triplum*, etc.)

e religioso; se composta na Renascença, pertence aos gêneros exclusivamente vocal, vocal-instrumental (quando há dobramento das vozes realizado no órgão, como nas missas de Palestrina), polifônico-contrapontístico e religioso; se composta no Classicismo, pertence aos gêneros vocal-instrumental, polifônico-contrapontístico ou melodia acompanhada, quando essa substitui a polifonia e gera texturas predominantemente homofônicas no coro e na orquestração.

O Moteto, outro exemplo, é fruto dos gêneros exclusivamente vocal, polifônico-contrapontístico, religioso e profano. A Sinfonia e o Concerto são tipos de música derivados dos gêneros exclusivamente instrumental e homofônico (em substituição do gênero polifônico-contrapontístico). A ópera é oriunda dos gêneros exclusivamente vocal, vocal-instrumental, exclusivamente instrumental, contrapontístico-polifônico, homofônico, profano e religioso (esse último, no caso do oratório).

Assim dito, parece-nos que, para Zamacois, o gênero musical não é definido pela nomenclatura dada às práticas musicais, tais como sinfonia, concerto, ópera, etc., mas pelos sistemas de composição e pelas combinações instrumentais, instrumentais/vocais e vocais.

Observamos a existência de divergências no conceito de gênero relatado por Denizeau e Zamacois. As técnicas ou sistemas composicionais, para Zamacois, são gêneros, enquanto para Denizeau, são elementos que, juntamente com outros, constituem os gêneros musicais. Entendemos que o “tipo” de música enunciado por Zamacois é justamente o que Denizeau compreende como gênero. Para Zamacois, a compreensão do gênero depende prioritariamente do entendimento dos sistemas composicionais e das combinações instrumentais/vocais.

Entretanto, para Denizeau, compreender os gêneros depende dos diferentes empregos que os compositores fazem dos sistemas de composição e do equilíbrio desses sistemas com outros elementos musicais, tais como: instrumentação, forma e questões de interpretação, além das determinações sócio/culturais que orientam a criação e práticas musicais.

Zamacois atribui especial importância ao Madrigal, tipo formal que nasceu do gênero exclusivamente vocal, mas que foi adaptado pelos compositores ao gênero

vocal-instrumental, fato que desencadeou tamanha evolução que essa forma de compor acabou por gerar o “gênero operístico”, outro gênero introduzido pelo autor somente nesse ponto do texto.

Estéticamente, en el paso del género exclusivamente vocal, al vocal-instrumental, debe destacarse el madrigal entre los tipos de composición que nacieron en aquél género y florecieron también en este, pues el madrigal, en su evolución, no sólo trajo al activo los instrumentos musicales, como auxiliares y colaboradores de las voces, sino que tuvo también que ver con la instauración del solo melódico acompañado, que, además de enriquecerlo con una nueva faceta, condujo al género operístico (ZAMACOIS, 1984, p. 70).

Com base nas reflexões apresentadas por Zamacois, há que se considerar a existência de mais dois gêneros musicais: os gêneros oratório e operístico. Em nosso ponto de vista, é possível verificar uma incongruência entre esses dois últimos gêneros e todos os outros apresentados anteriormente pelo próprio Zamacois. Os gêneros *exclusivamente vocais, vocal-instrumental, exclusivamente instrumental, monódico, polifônico-contrapontístico, profano e religioso* são meios que geram condições adequadas para que os compositores criem e façam estabelecer diversos tipos de música, que podem ser oriundos de mais de um deles. Assim, como apontado por Denizeau, não percebemos na ópera e no oratório essa característica geradora de novos tipos de música, mas sim, um modo de composição musical que sintetiza diversos tipos de músicas pré-existentes em uma única expressão artística e musical, condensados em uma obra de grande fôlego e extensão.

Há outra importante divergência entre o pensamento de Denizeau e Zamacois; enquanto para Denizeau o quarteto de cordas é um gênero musical, para Zamacois é um simples agrupamento instrumental que não se converte em um tipo específico de música, designação preferida por Zamacois, mas outros tipos de música seriam escritos para essa formação. Consideramos, no entanto, que o repertório demonstra que há mais lógica na proposta de Denizeau, já que a música escrita para esse agrupamento frequentemente é nomeada simplesmente de quarteto de cordas, um gênero composto frequentemente em quatro movimentos.

Zamacois esclarece que a música orquestral não estimulou a criação de gêneros e tipos formais de música, mas ampliou as possibilidades dos já existentes nos discursos

musicais de cada época. Revela que tipos de música como o prelúdio, a abertura, a suíte e a variação passam a ser escritos também para a orquestra e que a Sinfonia, possivelmente o tipo de música no qual a orquestra alcançou seu ápice expressivo, repete os padrões musicais já criados na Sonata. Ele afirma que o Concerto para solista e o Concerto grosso têm suas origens na música para solo absoluto, aquela escrita para um único instrumento e na música de câmara e que, portanto, não são tipos de música criados para o ambiente orquestral. O Poema Sinfônico é visto pelo autor como o único tipo de música que pode ser considerado originado pela orquestra, pois, apesar de haver músicas instrumentais anteriores a ele escritas com o objetivo de fazer alusão à diferentes assuntos extramusicais, essas são casos mais raros e isolados.

Este problema del poder descriptivo de la música se presenta como central en el pensamiento de muchos músicos románticos con el surgimiento y desarrollo de la música programática. No era una novedad absoluta, en la historia de la música, la intención de describir algún acontecimiento o fenómeno natural sin la ayuda de texto literario. Basta recordar *La Batalla*, de Andrea Gabrieli, *Las Narraciones Bíblicas*, de Kuhnau, *Las Estaciones* de Vivaldi y, finalmente, la *Pastoral* (VI Sinfonia) de Beethoven, sólo por citar los ejemplos más notables. Sin embargo, se trataba de algo esporádico, pues la forma clásica tradicional permanecía intacta. Hay que llegar al romanticismo para que la música programática se constituya como género propio, sobre todo bajo la forma de poema sinfónico, que tanto éxito tuvo en el siglo XIX (FUBINI, apud ZAMACOIS, 1984, p. 85).

Zamacois não avança descrevendo os possíveis gêneros musicais do Século XX. Esse é um ponto de convergência entre as narrativas de Zamacois e Denizeau, já que esse último afirma que após o Século XX os compositores não se preocupam mais em criar novos gêneros musicais e os já existentes vão perdendo seu valor e sua função durante a história da música do Século XX, sobretudo em sua segunda metade.

### **1.6 O Século XX segundo Zamacois e o desaparecimento do conceito de gênero musical em sua narrativa**

A respeito das tendências musicais mais modernas do Século XX, Zamacois dedica em seu livro sete tópicos do capítulo V, intitulado *La opereta, la zarzuela y el ballet. Concepciones estéticas que informaron e informan épocas e doctrinas del pasado e del presente*. Os referidos tópicos são 1) o serialismo dodecafônico, 2) o serialismo pós dodecafônico, 3) a música aberta, 4) a música aleatória, 5) a música concreta, 6) a música eletrônica e 7) a atual dispersão estética.

Assim como ocorre na abordagem de Denizeau a respeito da música do Século XX, Zamacois não fará mais referência aos gêneros musicais ao discorrer sobre os novos sistemas composicionais que surgiram após se considerar que a tonalidade havia sido esgotada pelos compositores em suas possibilidades de expansão.

Apenas ao se referir ao primeiro tópico, o serialismo dodecafônico de Schoenberg, Zamacois considera que, por vezes, esse é categorizado como “gênero serial”.

Desde que Arnold Schönberg (1874 – 1951) y sus discípulos Anton Webern (1883 – 1945) y Alban Berg (1885 – 1935) – ya avanzado nuestro siglo – atrajeron sobre sí la atención por su revolucionaria concepción estética conocida con las denominaciones de dodecafonismo, género serial, expresionismo, escuela de Viena... - que no solo rompió todo nexo con la tonalidad entendida al modo tradicional, sino sistematizó la atonalidad absoluta e y constante – hasta que nuevas tendencias ocuparon la atención del vanguardismo más inquieto, las polémicas entre dodecafonistas y antidodecafonistas ha constituido una de las notas de mayor relieve en el campo estético especulativo (ZAMACOIS, 1984, p. 172).

A denominação “gênero serial” torna-se um jargão utilizado entre especialistas em música, mas não é reveladora de características de gênero nesse âmbito da composição musical. Importa, em primeiro lugar, considerar que o dodecafonismo criado por Schoenberg e também desenvolvido por Webern e Berg, proporcionaram uma nova produção no repertório musical e trouxeram novamente a discussão a respeito dos caminhos dados pelos compositores à estética musical e sobre a liberdade de criação artística da primeira metade do Século XX.

Aparentemente, as reflexões e embates concernentes ao valor estético e artístico do repertório gerado a partir da técnica de composição serial dodecafônica só seriam superados, ou postos de lado, após o surgimento de propostas ainda mais radicais de investigação de novos sistemas de composição musical. Consideramos novamente, assim como o fizemos nas reflexões sobre a abordagem da música do Século XX de Denizeau, que a nova estética musical, impulsionada pelas sonoridades completamente novas dos sistemas de composição musical da vanguarda do Século XX, subjuguou a necessidade de uma categorização musical fazendo desaparecer os gêneros, diluiu a necessidade de organização musical a partir de formas tradicionalmente arraigadas e, em momentos cronologicamente mais avançados, removeu o protagonismo da melodia no discurso musical.



Nos seis tópicos seguintes, Zamacois busca trazer entendimento sobre as práticas musicais do Século XX, mas não classifica nenhuma delas como gênero.

Quanto ao serialismo pós dodecafônico, Zamacois revela que se trata do serialismo “integral”, técnica de composição na qual não só as notas são seriadas, mas também o ritmo, as dinâmicas e o timbre. O compositor citado como referência dessa tendência é Pierre Boulez.

Abordando a música aberta, Zamacois faz menção ao compositor e crítico espanhol, José Casanovas, que por sua vez afirma que essa tendência de composição musical se opõe à música objetiva. Por música objetiva, Casanovas entende que é aquela que busca encontrar sistemas de composição musical calcados em claras organizações das notas musicais vigentes nos sistemas de afinação de cada época. Em vez disso, explica Casanovas (*apud* Zamacois, 1984), os idealistas da música aberta procuram preconizar novas formas de organização musical estabelecidas unicamente com base nos sons e valorizam o timbre como principal elemento mediador das decisões a respeito da elaboração musical. Essa tendência de composição musical se deu como forma de reação ao suposto exagero racional surgido na música a partir do serialismo, esse último, por sua vez, considerado música objetiva por Casanovas. Embora os autores não ofereçam nenhum exemplo musical alinhado a essa concepção, consideramos que há um embrião de “música aberta” na técnica *klangfarbenmelodie*<sup>8</sup>, assim denominada por Schoenberg. Nesse caso, o timbre é um elemento do som que tem papel determinante na elaboração da composição musical.

Reconhece-se, no som, três qualidades: altura, timbre e intensidade. Até agora, o som tem sido medido somente em uma das três dimensões nas quais se expande: naquela que denominamos altura. Dificilmente tem-se até aqui realizado experimentos de medi-lo nas outras dimensões e menos ainda tentativas de ordenar os resultados em um sistema. A valorização da sonoridade tímbrica [*klangfarbe* = cor do som], da segunda dimensão do som, encontra-se, portanto, em um estágio ainda muito mais ermo e desordenado do que a valoração estética destas harmonias nomeadas por último. Apesar disso, ousa-se tenazmente alinhar e opor sonoridades meramente conforme o sentimento, e ainda não ocorreu jamais a alguém exigir de uma teoria que ela estabeleça as leis segundo as quais se possa fazê-lo (SCHOENBERG, 1999, p. 578).

---

<sup>8</sup> Melodia de timbres.

Ajuizamos que as linhas de composição musical à qual Schoenberg se refere, que ousam organizar seus discursos de acordo com oposições sonoras evocando afetos, possivelmente são a do impressionismo francês de Debussy, ambiente no qual o timbre é parte central da construção artística, partes da obra de Anton Webern e também de sua própria obra. Ainda a respeito do timbre, Schoenberg inaugura o conceito de “melodia de timbres”.

Não posso admitir, de maneira tão incondicional, a diferença entre timbre e altura tal e como se expressa habitualmente. Acho que o som se faz perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território, e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre –, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas. Isto parece uma fantasia futurística, e provavelmente o seja. Mas se há algo que acredito firmemente, é que ela se realizará (...) Melodias de timbres! Que finos sentidos os que aqui diferenciem! Que espírito sublimemente desenvolvido o que possa encontrar prazer em coisas tão sutis (SCHOENBERG, 1999, p. 578/579).

Entendemos que a melodia de timbres proposta por Schoenberg perfaz um sistema de composição musical no qual se pretende substituir o conceito de melodia tradicional por um outro que considere a sucessão de timbres que se opõem como base para a lógica musical. Ela não é vista como um gênero musical por Zamacois e possivelmente não o seria por Denizeau, já que esse não considera que sistemas de composição musical sejam gêneros. Isto posto, evidencia-se o fato de que o abandono da melodia convencional que, conforme elucida Denizeau, ocorreu na segunda metade do Século XX com a música concreta e com a música eletroacústica, tem sua origem nessa proposta de Schoenberg. Obras como *Verklärte Nacht*, op. 4 (A. Schoenberg), a terceira das *Cinco Peças para Orquestra*, op. 16 (A. Schoenberg) e o *Concerto para Nove Instrumentos*, op. 24 (A. Webern) são alguns dos exemplos propostos por Denizeau de utilização da *klangfarbenmelodie* como principal elemento estruturador da composição musical (DENIZEAU, 2005).

A música aberta apontada por Zamacois como aquela que prioriza o timbre, segundo nosso ponto de vista, pode ser considerada uma concepção musical, e não exatamente um sistema composicional, que abriu portas para tendências como a música

aleatória, a música concreta e a música eletrônica e eletroacústica, já que, para os compositores do repertório desses sistemas, o que entendemos por “nota musical” tem um valor bastante inferior àquele conferido ao som propriamente dito. Consideramos importante sublinhar que o conceito de “música aberta” apresentado por Zamacois difere do conceito de “forma aberta” exposto por Denizeau. Enquanto a “música aberta” é uma reação ao serialismo e aos excessos de elaborações estritamente racionais na música, a “forma aberta” é um complexo sistema de composição musical que nasce dos procedimentos seriais.

Sobre o quarto tópico, a música aleatória, Zamacois recorre a textos de A. Levin-Richter e Iannis Xenakis. O primeiro revela que a música aleatória pode ocorrer de muitas formas em dois âmbitos: o composicional e o performático. Elucida que o aleatório se dá quando o compositor deixa um certo número de compassos em branco para que o músico executante improvise ou quando o intérprete precisa escolher entre várias possibilidades. Como exemplos de música aleatória no repertório do Século XX, destaca *4'33"* de John Cage e *Klavierstück* de Stockhausen, obras também mencionadas por Denizeau. O segundo considera que a composição de música aleatória não se dá no azar simplista, mas resulta de reflexões profundas e difíceis e está relacionada com o axioma matemático e com a logística polivalente. Zamacois também não classifica a música aleatória como gênero musical.

Do quinto tópico, música concreta, Zamacois considera que as experiências com instrumentos musicais realizadas por Varèse e Cage ampliaram suas possibilidades de emissão sonora ao limite do ruído. Esse fato, na visão de Zamacois, foi o estímulo que levou Pierre Schaefer a criar seu estúdio de música concreta e a realizar experiências musicais com base em sons alcançados por outras fontes que não os instrumentos musicais.

Para realizar considerações a respeito do sexto tópico, música eletrônica, Zamacois utiliza textos de diversos autores. O primeiro deles, de Herber Eimert, revela que a música eletrônica possibilitou a criação dos mais diversos e interessantes sons e efeitos sonoros, mas que esses só se convertem em música se são organizados de acordo com preceitos musicais, se são submetidos a processos que os conduzam às lógicas de composição musical. O segundo texto, de autoria de Pierre Boulez, revela que a

flexibilidade dos sons gerados eletronicamente e projetados por alto-falantes são alternativas ao som limitado dos instrumentos acústicos. O ouvinte se vê obrigado a adaptar-se a uma música desvinculada de intérpretes humanos, portanto, sua *performance* não é visível. Para Boulez, a música eletrônica foi considerada como uma via que oferecia aos compositores liberdade, precisão e ampliação, como se fosse a verdadeira porta de entrada para a música do Século XX, porém, essa liberdade logo se tornou infinita e necessitou de controle, caso contrário, essas experiências musicais poderiam ficar sem sentido.

O terceiro texto, de Lewin-Richter, aborda o computador na composição musical e considera que esse substituiu os trabalhos de manipulação de fita magnética que acontecia nos estúdios de música concreta. Esse autor se refere aos antigos computadores, que trabalhavam com tarjetas perfuradas, e profetiza que, no futuro, o computador será um instrumento de composição musical amplamente utilizado.

No que concerne ao sétimo tópico, a atual dispersão estética, referindo-se a um texto de Tomás Marco, considera-se que o Século XX assistiu ao nascimento de uma multiplicidade de métodos de composição musical, ao surgimento de estéticas musicais completamente novas e à manipulação do som realizada com os novos equipamentos eletrônicos. Tal multiplicidade fez surgir inúmeras vertentes musicais, porém, diferindo daquilo que ocorreu nos séculos anteriores, nenhuma delas se tornou unanimidade entre os compositores da música erudita ocidental. Isto posto, revela-se um cenário musical e artístico complexo, no qual a unidade estética é impossível. A dispersão estética é, então, a principal característica da música ocidental erudita no Século XX.

Notamos que Zamacois, em sua narrativa sobre a música do Século XX, utiliza a expressão “gênero musical” uma única vez, ainda assim, apenas como uma das possibilidades de se categorizar o serialismo dodecafônico. Depreendemos que, para o autor, não é possível categorizar a música produzida nesse período de acordo com os gêneros e, mesmo que seu entendimento desse conceito em música seja substancialmente diferente daquele proposto por Denizeau, os sistemas de composição musical surgidos no Século XX também não são vistos por Zamacois como gêneros musicais.

As obras de Denizeau e Zamacois têm especial importância em nosso trabalho, pois buscam evidenciar características retiradas do repertório da tradição da música erudita ocidental que tornam evidentes a estrutura de um determinado gênero.

Para Zamacois os gêneros musicais são espécies de famílias que abarcam práticas musicais que guardam alguma semelhança entre si. Essas famílias podem estar organizadas de acordo com a técnica de composição empregada; gêneros “monódico, polifônico-contrapontístico e imitativo”, com a instrumentação utilizada; gêneros “exclusivamente vocal, vocal-instrumental e exclusivamente instrumental”, e com o contexto sociocultural; gêneros “religioso e profano”. Esses são ambientes técnicos, estéticos, culturais e sociais propícios para que o repertório seja gerado de acordo com aquilo que Zamacois denomina “tipos de música” ou “tipos formais”. A título de exemplo, a canção monódica é um tipo formal relativo ao “gênero profano”, a missa, o moteto e o *organum* são tipos de música gerados pelo “gênero religioso”, o madrigal e a canção polifônica são tipos nascidos do gênero “polifônico-contrapontístico”, a sinfonia e o concerto são tipos oriundos do gênero “exclusivamente instrumental”, a ópera e a cantata, do gênero “vocal-instrumental” e assim por diante.

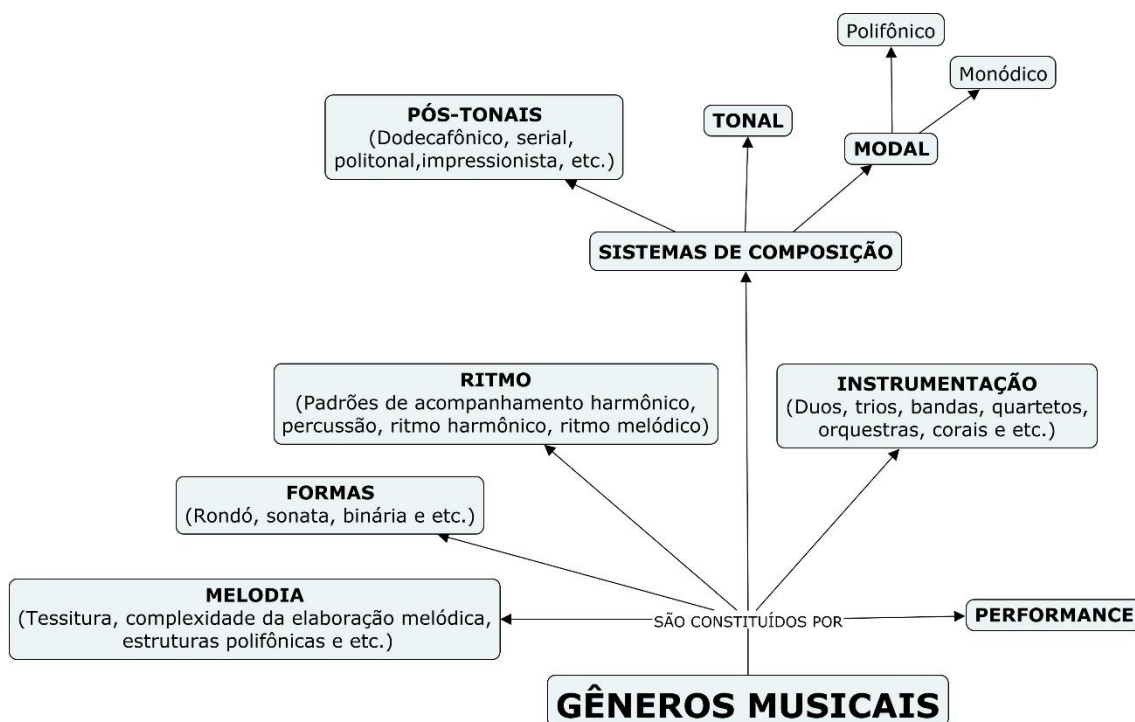
Para Denizeau o gênero musical não é entendido como um ambiente de possibilidades estéticas que estimula o nascimento de uma gama de tipos de música, mas sim como um conjunto de elementos que são reconhecidos auditivamente, sem gerar a necessidade de que o ouvinte recorra à alguma formação técnica mais complexa para compreendê-lo. O reconhecimento do gênero musical, para Denizeau, não se faz com base em rebuscadas reflexões, mas com base na escuta, seja de um ouvinte com prévio treinamento musical ou não.

Assim como Zamacois, o autor desvincula a forma musical do gênero e elucida que essa faz parte dele, mas que esses dois termos não devem ser confundidos como sinônimos, equívoco que, segundo Denizeau, é recorrente. O reconhecimento de uma sinfonia para o ouvinte, na visão de Denizeau, não depende da análise de sua forma. Essa, em muitos casos, proporcionará conhecimentos que são alheios ao ouvinte comum.

Para Zamacois, gêneros são ambientes que oferecem condições para que se crie diversos tipos de música, enquanto para Denizeau, trata-se de um conjunto de características presentes em certas práticas musicais que são possíveis de serem reproduzidas por um número indefinido de vezes. Então, em suma, o gênero musical para Zamacois é o ambiente gerador de possibilidades de composição musical e para Denizeau é um conjunto de características musicais que pode ser replicada indefinidamente pelos compositores. Em outras palavras, segundo nosso entendimento, o gênero musical para Zamacois é um impulso gerador de música e para Denizeau, são características musicais replicáveis.

O mapa a seguir aponta para as características musicais que podem estar presentes na composição dos gêneros e os sistemas de composição que lhes deram origem.

**Figura 6: mapa dos elementos musicais dos gêneros**



*Figura 6: mapa elaborado por Marcio Guedes Correa*

## CAPÍTULO II

### LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO: GÊNEROS NA MÚSICA POPULAR E NA TRADIÇÃO ORAL

Após avaliarmos a trajetória, função e significado dos gêneros na música erudita sob a perspectiva dos pesquisadores Denizeau e Zamacois, demos início ao nosso levantamento bibliográfico com o intuito de estender nossos estudos também para os gêneros da música popular e da tradição oral. Esperávamos ainda encontrar material bibliográfico relativo à música erudita, mas constatamos que quase a totalidade dos artigos coletados estiveram centrados sobre os gêneros da música popular em diferentes contextos epistemológicos. Em alguns artigos, os gêneros da música de tradição oral estão presentes quando se considera a transição desses para a música de mercado. Isto posto, antes de apresentarmos os textos de nosso levantamento, consideramos necessário realizar uma reflexão a respeito dos termos “música popular” e “música de tradição oral”.

Da mesma forma que Elizabeth Travassos (2007), José Ramos Tinhorão, autor do livro *Pequena história da música popular segundo seus gêneros* (2013), admite que o conceito de música popular se difere do conceito de música folclórica ou música de tradição oral. Enquanto a produção musical folclórica não tem autor conhecido e é transmitida oralmente, de geração em geração, a música popular é aquela composta por autores conhecidos, nascida nas cidades e que são divulgadas por meio gráfico, como partituras, ou por todo o tipo de tecnologia de gravação. A concepção de Tinhorão está de acordo com as considerações de Elizabeth Travassos, que, por sua vez, elucida que o termo “música folclórica”, ou, como prefere a autora, “música de tradição oral”, surgiu no início do Século XX para caracterizar as manifestações musicais que se originaram das culturas tradicionais mais populares, permanecendo nelas. Nessa perspectiva, em oposição à música de tradição oral, está a “música popular”, termo utilizado para designar as músicas tradicionais populares que foram abarcadas pelo mercado e distribuídas em grande escala, principalmente por meio das gravações.

Tinhorão oferece um bom exemplo acerca desse rompimento entre a música de tradição oral e a música popular quando aborda o caso da canção *Pelo telefone*, de Donga, registrada na Biblioteca Nacional em 1916. Tal canção, um samba carnavalesco como consta no selo do disco, teria sido criada coletivamente na casa de Tia Ciata e posteriormente registrada por Donga como se fosse apenas sua, como uma composição individual. “O novo gênero de música urbana não nascia mais anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de fazer de sua criação uma coisa registrável” (TINHORÃO, 2013, pg. 144). Sendo assim, a canção *Pelo telefone*, segundo esse autor, nasce como música de tradição oral, criada coletivamente e passa à categoria de música popular quando é registrada em nome de um único autor, gravada, distribuída e comercialmente trabalhada para ser o sucesso do carnaval do ano de 1917.

Tinhorão não se preocupa em definir o que é gênero musical, mas utiliza o termo para caracterizar algumas produções musicais. Ele escolhe alguns gêneros que foram importantes para a constituição da música popular brasileira e os descreve com bases prioritariamente sociais, históricas e literárias, ficando as características musicais em planos de discussão menos evidentes. Dessa forma, o autor trata modinha, lundu, maxixe, tango brasileiro, choro, baião, samba-canção, samba-enredo, bossa nova, etc., como gêneros musicais

Entre as escassas abordagens musicais descritas por Tinhorão, está o caso do Baião, que inicialmente era um modo nordestino de se acompanhar cantadores à viola. A estilização desse acompanhamento, realizada na década de 1940 por Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, bem como sua distribuição comercial em forma de discos, estabeleceram o baião como gênero da música popular.

De modo geral, Tinhorão aborda as questões sociais e históricas que estabilizaram e transformaram as manifestações musicais tradicionais no ambiente das cidades brasileiras. Modos diversos de tocar e cantar, progressivamente vão se aglutinando nos ambientes urbanos, fazendo novos gêneros musicais surgirem e se consolidarem. A indústria musical brasileira das primeiras décadas do Século XX, que tem como principais plataformas a transmissão radiofônica e a venda de discos, seguidos pelos programas de televisão, tanto acelera quanto documenta a produção dos gêneros da música popular e os distingue definitivamente da música de tradição oral.



Jeder Zanotti, um dos autores referendado em nosso levantamento bibliográfico, corrobora essa visão de que a constituição da música popular depende dos encontros entre a cultura popular e os dispositivos midiáticos (JANOTTI, 2006, p. 3). Com base nesses dois autores, Tinhorão e Janotti, compreendemos, portanto, que no ambiente da música popular parece ser impossível compreender os gêneros sem levar em consideração as questões históricas, sociais e também comerciais intrínsecas a esse tipo de classificação musical.

Franco Fabbri, um musicólogo ítalo-brasileiro que dedica parte de sua obra ao estudo da música popular, além de atuar como guitarrista, vocalista e compositor da banda italiana Stormy Six, em seu artigo intitulado *A theory of musical genres: two applications* (1981), explica que um gênero musical é um conjunto de eventos musicais, reais ou possíveis, cujo curso é definido por um conjunto de regras socialmente aceitas. Fabbri admite que a definição de gênero musical é bastante ampla e imprecisa para demonstrar quais práticas musicais, submetidas a quais regras, podem resultar em um gênero musical.

Buscando definir as regras constituintes dos gêneros musicais populares, Fabbri elucida que existem “regras formais e técnicas”, “regras semióticas”, “regras comportamentais”, “regras sociais e ideológicas” e “regras econômicas e jurídicas”.

Quanto às “regras formais e técnicas”, Fabbri revela que o volume de trabalhos musicológicos que foram dedicados a explicar a música unicamente por sua forma e estrutura acabou por gerar a impressão de que essa é a única explicação possível para as manifestações musicais, até ao ponto em que gênero, estilo e forma se tornam, equivocadamente, sinônimos. Esse pressuposto está em concordância com o que afirmou Gerard Denizeau, sobre as frequentes confusões que se dão entre os conceitos de gênero e forma.

As “regras semióticas” relatadas acima reportam-se à relação entre a expressão de um evento musical e seu conteúdo ou significado, ou seja, dão conta da narrativa musical, seja por meio de um texto em uma canção ou do desenvolvimento temático de uma peça instrumental.

As “regras comportamentais” relacionam-se com a linha behaviorista da psicologia e ditam os comportamentos, tanto dos músicos quanto do público, aceitáveis ou não aceitáveis no âmbito social de cada gênero musical.

As “regras sociais e ideológicas” dizem respeito às correlações existentes entre gêneros musicais e grupos étnicos específicos ou entre classes sociais e gêneros específicos. Um indivíduo também pode negar seu grupo étnico ou classe social quando opta por dedicar sua escuta ou práticas musicais aos gêneros que não fazem parte de sua origem social.

Por último, as “regras econômicas e jurídicas” são relativas às condições jurídicas e econômicas que possam garantir a sobrevivência e prosperidade de um certo gênero musical em uma sociedade. É comum que elas obscureçam ou mesmo modifiquem aquilo que foi gerado pelas regras sociais e ideológicas.

Fabbri considera que é impossível que um gênero musical nasça de um espaço vazio. Eles nascem de sistemas musicais já estruturados, assim, é natural que partindo das regras que os definem exista também em outros gêneros preexistentes.

Para o autor, a validade de um certo gênero musical, ou seja, sua aceitação social e cultural, está sujeita à validade das regras que o compõem. Se uma ou mais regras deixam de ter validade para um determinado grupo social, é natural que os gêneros musicais que dependiam delas sejam transformados, ou mesmo extintos.

A utilização da forma canção na música popular italiana é o foco de estudo de Fabbri. Foram abordadas as canções compostas nos gêneros *rock*, *pop*, canção tradicional, canção política, *canzone d'autore* e canções infantis. Essas últimas quatro categorias de canção estão diretamente ligadas às regras semióticas, mas, estruturalmente, podem estar relacionadas a diversos outros gêneros, o que perfaz uma transversalidade entre os gêneros musicais prevista na teoria desse autor.

Com base nas propostas elaboradas por Tinhorão e Fabbri, entendemos que o gênero na música popular se reporta diretamente à nomenclatura que é atribuída a uma manifestação musical. Samba, baião, bossa-nova, choro, *rock*, *pop*, etc., são gêneros desse ambiente musical. Portanto, parece-nos que a concepção de gênero musical presente entre esses estudiosos da música popular está em consonância com o que foi

proposto por Gerard Denizeau que, por sua vez, considera que ópera, sinfonia, cantata, concerto, etc., são gêneros da música erudita.

No levantamento realizado, não localizamos autores que se ocuparam em determinar o conceito de gênero no âmbito da música de tradição oral. No entanto, Niomar de Souza Pereira, em seu texto *O conceito e o comportamento: reflexões sobre o folclore* (2015), embora não fale diretamente sobre o gênero na música de tradição oral, oferece-nos uma pista sobre uma possível concepção da função do gênero musical nesse ambiente

Folclore-cultura é uma das formas de representar, construir, assumir, expressar, imaginar, idealizar, transmitir a identidade de uma sociedade e de um grupo social, uma região, uma nação. As outras formas de representação de identidade no universo cultural dos grupos humanos contemporâneos são construídas pelas vias da cultura erudita e da cultura de massa e suas relações proporcionais dependem do contexto sócio-econômico, político, ambiental. Folclore interage com as culturas erudita e de massa e pode se apropriar das expressões culturais, reelaborando-as espontaneamente por meio da reinterpretação – vale a reciprocidade – quando as culturas erudita e de massa vão beber nas fontes do folclore (PEREIRA, 2015, p. 143).

Entendemos que a música de tradição oral é parte do “folclore-cultura”, termo apresentado por Pereira. Se o folclore-cultura está diretamente ligado às questões de identidade de alguma organização social, é possível inferir que os gêneros da música de tradição oral também cumprem essa função.

Bauman (2005) revela que a identidade está ligada às culturas primitivas ou originais e que a cultura do mundo globalizado acabou por obrigar os sujeitos a trocarem as identidades anteriormente estáveis por processos constantes de identificação. Nesse sentido, os gêneros da música de tradição oral cumprem acentuadamente a função de explicitação de identidades, enquanto que os gêneros da música popular massiva estão muito mais associados aos processos de identificação, ainda que no mundo globalizado esses dois meios culturais se comunicam e se alimentam mutuamente.

Com base na questão da identidade proposta por Bauman, entendemos que os gêneros da música de tradição oral são frutos de comunidades tradicionais, pouco transformadas pelas interferências do mundo globalizado e, portanto, têm a função de reforçar em seus indivíduos a sensação de pertencimento, condição que, segundo Bauman, é indispensável para a construção de identidades.

Para Bauman (2015), questões sobre identidade só podem surgir quando desaparecem as estruturas que garantiam a sensação de pertencimento dos indivíduos a uma comunidade, grupo ou nação. As novas relações humanas criadas pelo consumismo do “mundo líquido moderno e globalizado” estão entre as causas de dissolução de tais estruturas.

Inferimos que, quando um gênero da música de tradição oral é abarcado pelo mercado, ele perde seu vínculo com sua comunidade de origem e passa a servir como elemento dos processos de identificação dos indivíduos pertencentes ao mundo moderno globalizado, dos habitantes dos ambientes urbanizados. Um gênero da música de tradição oral está acentuadamente vinculado às práticas sociais específicas de suas comunidades de origem e pode perder seu significado e função primordiais caso seja reaproveitado e utilizado pela indústria musical ou quando absorve informações dessa.

Em outras palavras, os gêneros da música de tradição oral, quando reaproveitados pelo mercado musical, passam de representantes de uma identidade estável para elemento determinante de processos de identificação. O maracatu, a título de exemplo, é um gênero da música de tradição oral do estado brasileiro de Pernambuco que nos anos 1990 foi reaproveitado pela indústria cultural na figura de Chico Science e sua banda “Nação Zumbi”. Esse gênero, anteriormente representativo de identidades que se referiam a comunidades urbanas (maracatu de baque virado) e rurais (maracatu de baque solto) de Pernambuco, foi mesclado com o *rock* e outros gêneros da música de mercado e passou a fazer parte dos processos de identificação dos consumidores de música popular massiva, ou seja, o maracatu passa de gênero musical regionalizado para gênero distribuído e comercializado globalmente.

Esse fenômeno ocorrido com o maracatu, é o que Pereira denomina de “projeção do folclore” (2015, p.145), ou seja, o uso que a cultura erudita e a cultura de massas fazem de elementos produzidos nos meios do folclore-cultura, retirando-os de seus contextos e funções originais com o propósito de atender a interesses variados.

Por outro lado, Pereira afirma que não só a música de tradição oral é reaproveitada pela cultura de massas, como também aquilo que é produzido e divulgado pela indústria musical acaba por ser abarcado pelo folclore-cultura. O folclore absorve

inovações tecnológicas e estéticas e as reinterpreta, o que demonstra que a música de tradição oral, e dessa maneira seus gêneros, não são elementos isolados dos amplos contextos culturais aos quais pertencem. Como nos informa Pereira: “Nas sociedades letradas [...] convivem a cultura erudita, a cultura de massa e a cultura espontânea ou folclórica – não só convivem como trocam influências” (PEREIRA, 2015, p.129).

Compreendemos que os gêneros no ambiente da música de tradição oral podem ser individualizados mais por serem elementos que, inicialmente, explicitam identidades regionais do que por possuírem características musicais peculiares, pois, como expressou Pereira, os intercâmbios culturais acabam por transformar também as culturas folclóricas originais.

No que concerne à oralidade, Pereira propõe que, no âmbito do folclore-cultura, ela é um elemento frequente no que diz respeito à transmissão de ideias e saberes, porém nem sempre é essencial. A autora se refere aos folhetos de cordel, às poesias das modas de viola e aos pasquins, textos impressos de maneira rústica e que também transmitem informações culturais. No entanto, consideramos que as melodias das músicas relativas ao folclore-cultura são, de fato, transmitidas oralmente pelos sujeitos pertencentes a esses ambientes, dada a ausência de registros escritos em partituras, bem como, de práticas musicais fundamentadas em leitura.

A produção de partituras das músicas de tradição oral é realização de musicólogos e etnomusicólogos dedicados a esse repertório e servem, além de registro, de plataforma de transmissão desses saberes musicais a sujeitos não pertencentes às culturas que os originaram. Desse modo, embora os textos das canções pertencentes ao folclore-cultura possam ser comunicados pela escrita, os conteúdos essencialmente musicais constantes nas melodias são sempre transmitidos oralmente.

Conforme elucida Elizabeth Travassos (2007), a música de tradição oral e a música popular comercial possuem a mesma origem; nasceram das camadas sociais mais populares. O que as diferencia são suas funções, regionais no tocante à primeira e comerciais no caso da segunda.

Avaliamos que, de acordo com Niomar Pereira e Elizabeth Travassos, não é possível determinar com clareza quais são as características específicas dos gêneros da

música de tradição oral, uma vez que esses são constantemente absorvidos pela cultura popular de massas e pela cultura erudita e, ao mesmo tempo, tomam para si conteúdos advindos dessas culturas.

Após estes esclarecimentos, demos início à apresentação e análise dos artigos levantados. Era nossa intenção centrarmos-nos nos artigos publicados nas revistas científicas de música, entretanto, outras áreas de conhecimento utilizaram o mesmo termo sob circunstâncias diferenciadas. Diante disto, foi necessário relacionar os artigos dentro das áreas e subáreas de conhecimento onde o termo foi empregado, a saber:

- Antropologia
- Computação/informática
- Comunicação
- Fonoaudiologia
- História
- Psiquiatria
- Psicologia
- Sociologia
- Educação musical
- Musicologia
- Etnomusicologia

A maioria dos artigos coletados não tratam propriamente das estruturas musicais que compõem o gênero, tampouco do conceito de gênero, como fizeram Denizeau e Zamacois, mas sim das funções e significados do gênero em diferentes áreas do conhecimento. Alguns autores retrataram como certas músicas da tradição oral migraram para a música popular.

Um único artigo foi destinado à música erudita, abordando um fenômeno musical que projeta o maracatu - gênero da tradição oral - em algumas composições destinadas a música erudita, compostas por Guerra Peixe.

A pesquisa bibliográfica aqui produzida buscou artigos científicos brasileiros disponíveis na base de dados oasisbr - uma ferramenta de busca disponibilizada pelo

IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Esse material consta das revistas científicas relacionadas a seguir e está devidamente contemplado em nossas referências bibliográficas, a saber:

- Revista Per Musi
- Revista Contracampo
- Revista Horizontes Antropológicos
- Revista ArtCultura
- Revista Psicologia em Estudo
- Revista Discursos Fotográficos
- Revista Éco-Pós
- Revista Contemporânea
- Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná
- Anais Compós
- Revista Comunicação, Mídia e Consumo
- Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares
- Jornal Brasileiro de Psiquiatria
- Revista USP
- Revista História e Cultura
- Revista TransInformação
- Revista Dossiê
- Revista da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
- Revista Galáxia
- Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia
- Revista da ABEM
- Revista Sociedade e Estado
- Revista Ícone

Relacionamos os resumos de todos os trabalhos consultados dentro da área de conhecimento onde foram empregados, seguidos de nossa análise levando em conta o texto integral.

## **2.1 Artigos relacionados à área de antropologia**

### **2.1.1 Artigo 1**

SANT'ANA, Raquel. *Debates sobre o tecnobrega*<sup>9</sup>: indústria cultural em termos de pós-fordismo. A autora é doutora e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Resumo:** As últimas décadas do Século XX foram marcadas por uma profunda reestruturação produtiva que afetou também a chamada “indústria cultural”<sup>10</sup>. No campo da música, a alegação de que haveria uma crise causada pela circulação de cópias ilegais marcou a reorganização do setor. Neste Artigo, analiso o debate em torno do tecnobrega, circuito de música popular que foi transformado em modelo para a indústria fonográfica nacional. Essa construção discursiva contou com participação de imprensa, programas televisivos e análises acadêmicas, que construíram, aos poucos, uma imagem de que o gênero seria a superação da dicotomia centro versus periferia. Esse caso permite pensar algumas das novas configurações da indústria cultural no mundo pós-fordista.

Nesse artigo, a autora discute o surgimento do gênero musical tecnobrega e suas implicações nos novos modelos de distribuição de produtos artísticos no Brasil, em princípio, alheios e indesejáveis à indústria cultural e, posteriormente, absorvidos por ela em sistemas de *marketing* e abastecimento.

A autora atribui importância ao tecnobrega, pois, segundo seu estudo, foi o primeiro gênero musical brasileiro a conquistar independência em relação às grandes gravadoras e serviu de modelo para novos mercados musicais. O gênero foi discutido nos meios acadêmicos, jornalísticos e televisivos:

[...] poderemos perceber que, embora provenientes de intencionalidades, posições e *métiers* diferentes, as versões aqui em jogo constituíram uma arena de debates acerca desse gênero musical, contribuindo para que o processo de expansão do gênero tomasse determinados caminhos. Uma vez que optei por analisar os discursos sobre o gênero, não será possível aprofundar suas características organizativas e sonoras nesse mesmo Artigo. Suas características mais importantes, como a utilização recorrente de “versões” de sucessos internacionais “sampleadas” em estúdios caseiros sem pagamento de direitos autorais, o caráter dançante e de apelo popular e de juventude, bem como o recurso às cópias ilegais como meio de divulgação (a “autopirataria”), aparecem aqui a partir dos discursos sobre elas (SANT'ANA, 2013, p.80).

Notamos que expressão musical denominada “tecnobrega” foi classificada pela autora como um gênero musical. Apesar de não ter pretendido nesse texto discutir as “características organizativas” que tornam possível seu reconhecimento como gênero, fez transparecer a expectativa de que um gênero musical, para ser reconhecido e classificado como tal, deve apresentar padrões musicais contumazes que são anteriores

<sup>9</sup> Tecnobrega ou *tecnomelody* é um gênero musical popular surgido em Belém do Pará, Brasil, após o ano 2000, nascido da mescla entre a música considerada brega, a música eletrônica dançante e gêneros populares brasileiros e latinos. Deste movimento, destaca-se a banda “Tecno Show”, liderada pela cantora Gaby Amarantos.

<sup>10</sup> O termo “Indústria Cultural” é utilizado para definir o papel e a veiculação das artes na sociedade capitalista e industrial. Foi cunhado na década de 1940 por Theodor Adorno e Max Horkheimer, ambos pensadores associados à Escola de Frankfurt.



à sua colocação no mercado. Apesar disso, a citação acima deixa claro que se auferirá primazia às atitudes sócio comerciais intrínsecas ao fazer musical para definir o tecnobrega como gênero, portanto, discussões sobre qualidade musical, *performance* e estética não são o cerne desse texto.

### 2.1.2 Artigo 2

CARVALHO, José Jorge de. *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. Universidade de Brasília. O autor é professor titular do departamento de antropologia da Universidade de Brasília.

**Resumo:** Este ensaio visa propor uma reflexão sobre as mudanças na sensibilidade musical no mundo ocidental neste fim de século. As profundas transformações na tecnologia da produção musical ocorridas nas últimas décadas provocaram uma alteração dramática do lugar que a música ocupa na sociedade e também para o indivíduo. Interpreto o impacto dessas mudanças através de quatro elementos de análise profundamente interrelacionados: a tecnologia de gravação e reprodução, a execução musical, a recepção do produto musical e as subculturas musicais que condicionam as opções de uma vasta gama de consumidores de música, jovens e velhos. Na tentativa de construir uma sensibilidade musical deveras pluralista, procurei ilustrar esses argumentos com exemplos musicais retirados dos estilos mais diversos: eruditos, tradicionais, populares, massificados, folclóricos, ritualizados, etc. Dialogo também com teorias da música e da cultura contemporânea que cobrem um amplo eixo da Musicologia e da Etnomusicologia, de Béla Bartók, Adorno e Benjamin a John Blacking, Jacques Attali, Jean Baudrillard, Simon Frith, Lawrence Kramer, entre outros.

O texto discute as transformações do gosto musical pós tecnologias de gravação, advento do disco, dos CDs, da rádio e da veiculação de fonogramas via *internet*. O autor aponta para uma massificação e homogeneização do gosto musical provocada, em grande medida, pelas técnicas de equalização de gravações e mixagens utilizadas pela indústria musical atual:

A equalização de gravações, então, deixou de ser o aperfeiçoamento de um padrão estético específico para alguns gêneros musicais e transformou-se, em nossa época, em um princípio geral de equilíbrio sonoro. Uma vez que tenha aprendido a equalizar, um técnico de gravação tenderá a tratar praticamente da mesma maneira todas as massas sonoras captadas pelos gravadores do estúdio. A equalização sai então de sua esfera específica do gosto musical ocidental para tornar-se uma metáfora da homogeneização, da redução dos pontos de resistência estética dos milhares de estilos musicais do mundo a um princípio único. (CARVALHO, 1999, p. 59)

Destacamos que, para Carvalho, há diferentes padrões estéticos que tornam possível a diferenciação entre gêneros musicais, mas que essa noção vem sendo distorcida pela ação da música produzida pelo mercado de gravações que busca, com o treinamento padronizado de seus técnicos, reduzir diferenças e causar o mínimo de estranheza ao seu público frente aos seus produtos. Entendemos que é possível relacionar a fala do autor ao pensamento de Bauman sobre a cultura no “mundo líquido

moderno”, ambiente no qual a experiência de escuta musical produzida pelas grandes gravadoras e veiculada pelos mais populares canais de televisão e emissoras de rádio passou de estimulante à tranquilizante (BAUMAN, 2013).

Em nosso entendimento, Carvalho discute especificidades anteriormente existentes em equalizações de gravações que valorizavam qualidades peculiares de gêneros musicais distintos e que, atualmente, vem sendo substituídas por um padrão quase único de equalização, obscurecendo e nivelando atributos acústicos individuais. Embora o emprego da expressão “gênero musical” seja central para essa reflexão, Carvalho não esboça tentativas de definir o conceito, mas menciona diversos gêneros musicais, o que pressupõe de sua parte um envolvimento com esse termo. Não obstante, o autor se refere a padrões estéticos específicos de cada gênero não mais respeitados na maioria das gravações atuais, acusando a necessidade de ponderação sobre tais especificidades estéticas.

Nos artigos da área de antropologia, notamos que há um acentuado interesse sobre a música gravada e seus efeitos sobre a sociedade. Sant’ana, em seu texto, se concentrou sobre os novos modos de comercialização massiva de um único gênero musical, a saber, o “tecnobrega”, e em que medida os criadores desse gênero contribuíram para a emancipação dos artistas em relação às grandes gravadoras mesmo em meios muito lucrativos. O acesso do público aos produtos gerados por esses novos meios de gravação e distribuição musical também foi avaliado. Carvalho, por sua vez, relata que é preciso avaliar quais são os impactos causados pela escuta de música produzida nos estúdios das grandes gravadoras para a sensibilidade musical contemporânea, pois os recursos tecnológicos empregados nas gravações vem afetando cada vez mais as particularidades estéticas de cada gênero musical, levando-os progressivamente ao nivelamento de suas características acústicas.

## **2.2 Artigos relacionados à Computação/Informática**

### **2.2.1 Artigo 1**

SILLA Jr, Carlos N. KAESTNER, Celso A. A. KOERICH, Alessandro L. *Classificação de Gêneros Musicais Utilizando Vetores de Característica Híbridos*. Os autores trabalham no Programa de Pós-Graduação em Informática da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, PR.

**Resumo:** As pesquisas recentes em classificação automática de gêneros musicais têm evoluído para novas abordagens de classificação baseadas na combinação da informação de outras fontes diversas do próprio sinal de áudio. A principal razão para isso é que o uso de abordagens baseadas no conteúdo, ou seja, abordagens que utilizam características extraídas diretamente do sinal de áudio, têm atingido um patamar onde os avanços realizados não vêm sendo significativos. Neste trabalho mostramos que utilizando uma combinação de diferentes conjuntos de características baseadas no conteúdo é possível melhorar substancialmente a precisão de classificação de gêneros musicais. Este resultado é interessante, pois diferentes tipos de características baseadas no conteúdo visam, em um nível conceitual, capturar o mesmo tipo de informação. Para identificarmos quais tipos de características baseadas no conteúdo são responsáveis pelo ganho na precisão, utilizamos um procedimento de seleção de características baseado em algoritmos genéticos. A análise dos resultados sobre duas bases de dados de referência mostra que o algoritmo genético seleciona com sucesso um subconjunto de características representativo sem uma perda significativa na precisão de classificação. Observamos também a importância de todos os tipos de características baseadas no conteúdo para um aumento significativo na precisão de classificação.

Entendemos que, na área de computação e informática, as preocupações relativas aos gêneros musicais recaem sobre o reconhecimento automático desses nos sistemas de busca pela *internet*. Há muito empenho para aumentar o grau de precisão desses mecanismos de busca. Ainda que caracterizar e classificar gêneros musicais segundo suas estruturas seja fundamental para o sucesso dessas ferramentas, não há na área um consenso sobre as características básicas e formantes de cada gênero:

Diferentemente do que acontece em reconhecimento de voz, onde existem características estabelecidas a longo tempo, como é o caso dos coeficientes cepstrais de frequência mel ou simplesmente MFCCs<sup>11</sup>, os pesquisadores que trabalham com a classificação de gêneros musicais ainda não chegaram a um consenso a respeito de quais são as características que melhor representam os diferentes gêneros musicais. Uma alternativa é a utilização de diferentes tipos de características baseadas no próprio conteúdo do sinal de áudio, concatenadas em um único vetor de características (SILLA Jr, KAESTNER, KOERICH, sem data, p.2).

Mesmo em um enfoque mais técnico a respeito da classificação dos fazeres musicais, o sinal de áudio, em primeira instância, não oferece diferenças tão claras entre os gêneros musicais e os autores propõem, como exemplo, dissecar as massas sonoras gravadas em busca de características díspares que possam determinar singularidades em cada gênero.

---

<sup>11</sup> Os coeficientes cepstrais de frequência-mel (*MFCC-Mel-frequency cepstral coefficients*) são características bastante utilizadas na literatura para a descrição de sinais de áudio, principalmente no processamento da fala (LOGAN, 2000). Os MFCCs são baseados na extração da energia do sinal dentro de críticas bandas de frequências por meio de uma série de filtros triangulares, cujos centros de frequências são espaçados de acordo com a escala mel (KIM, et al, 2005). As medidas cepstrais, através da escala mel, fornecem informação sobre o formato do espectro, tentando simular a percepção do ouvido humano, que tem resposta não-linear (aproximadamente logarítmica) em função da frequência. (BORGES, SIMAS FILHO, FARIAS, RIBEIRO e LOPES, sem data, p.3)

Notamos que esse tipo de classificação, em princípio, não passa por preocupações de ordem estética, além de desconsiderar que gêneros musicais sofrem interferências uns dos outros, fundem-se e, assim, estão em constante transformação.

## 2.2.2 Artigo 2

SILLA Jr, Carlos N. KAESTNER, Celso A. A. KOERICH, Alessandro L. *Classificação Automática de Gêneros Musicais Utilizando Métodos de Bagging e Boosting*. Os autores trabalham no Programa de Pós-Graduação em Informática da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, PR.

**Resumo:** Este Artigo apresenta um estudo utilizando técnicas de meta-aprendizagem para o problema de classificação automática de gêneros musicais. As técnicas de meta-aprendizagem utilizadas foram Bagging<sup>12</sup> e Boosting<sup>13</sup>. Em ambos os casos usando como classificadores componentes os algoritmos de Árvores de Decisão, k-NN (k vizinhos mais próximos) e Naive Bayes. Os experimentos foram realizados utilizando uma base contendo 1.000 músicas de 10 gêneros diferentes. Os resultados obtidos com o algoritmo de Bagging foram positivos, enquanto o uso do método de Boosting apresentou resultados aquém dos esperados.

O Artigo 2 foi escrito pelos mesmos autores do Artigo 1 e apresenta a mesma preocupação com relação à classificação automática de gêneros musicais em buscadores da *internet*, porém, dessa vez, relatam experimentos com duas ferramentas diferentes: *Bagging* e *Boosting*. Os autores consideram necessária a classificação dos gêneros musicais, uma vez que o conteúdo de músicas disponíveis em formatos digitais na *internet* é um dos maiores e mais importantes da rede, carecendo de padrões de organização.

A música digital é um dos mais importantes tipos de dados distribuídos na Internet. Como organizar e processar essa grande variedade e quantidade de dados de maneira eficiente para permitir indexar, buscar e recuperar é um grande desafio [Foote, 1999] [Guo and Li, 2003]. Existem muitos estudos e métodos sobre a análise de conteúdo de áudio usando diferentes características e métodos [Pampalk et al., 2002], [Guo and Li, 2003], [Zhang and Kuo, 2001], [Liu et al., 2003], [Aucouturier and

---

<sup>12</sup> O método de *Bagging* consiste em utilizar múltiplas versões de um conjunto de treinamento, cada versão é criada selecionando aleatoriamente  $n' < n$  amostras do conjunto de treinamento D, com reposição. Cada uma destas versões é utilizada para treinar diferentes “classificadores componentes” e a decisão da classificação final é baseada no voto de cada componente. Neste trabalho é utilizada uma abordagem tradicional, onde todos empregam o mesmo método de classificação (SILLA Jr, KAESTNER, KOERICH, sem data, p.6).

<sup>13</sup> O método de *Boosting* tem como objetivo melhorar a precisão de qualquer algoritmo de aprendizagem. Para isso o procedimento utilizado é o seguinte: (1) é criado um classificador com precisão sobre o conjunto de treinamento; (2) cria-se um classificador com precisão sobre o conjunto de treinamento maior do que a média. Novos classificadores componentes são adicionados para formar um conjunto cuja regra de decisão tenha uma alta precisão arbitrária sobre o conjunto de treinamento. Neste trabalho foi utilizada uma variação do algoritmo de *Boosting* denominada *AdaBoostM1* (SILLA Jr, KAESTNER, KOERICH, sem data, p.6).

Pachet, 2003]. Apesar dos esforços de vários pesquisadores, a classificação automática de áudio é realizada com relativa precisão somente em problemas simples, como diferenciar fala e música [Carey et al., 1999]. Poucos trabalhos tratam com a tarefa de classificação automática de gêneros musicais [Pye, 2000] [Kosina, 2002], [Tzanetakis and Cook, 2002], [Liu et al., 2003], [Aucouturier and Pachet, 2003] (SILLA Jr, KAESTNER, KOERICH, sem data, p.1).

Reconhecemos que as ferramentas de busca estudadas pelos autores contribuem não somente para o acesso dos usuários ao repertório digital, mas também, ainda que de forma secundária, para a catalogação do acervo musical virtual. A busca pela classificação e reconhecimento dos gêneros musicais ganha grande importância na área da computação e informática, pois esses são potenciais parâmetros de uma reiterada catalogação virtual dos arquivos digitais de áudio disponíveis na *internet*, já que os autores consideram que um gênero musical é uma descrição importante que tem sido utilizada para classificar e caracterizar músicas digitais e para organizar grandes coleções disponíveis na *Web*. Embora essa classificação seja utilizada frequentemente por usuários de *internet* os autores assim se manifestam com relação à ela:

Os gêneros musicais são rótulos categóricos criados por especialistas humanos assim como por amadores para determinar títulos de músicas. Esses rótulos são relacionados com a instrumentação utilizada, estrutura rítmica e conteúdo harmônico da música. Entretanto, um gênero musical é um conceito relativamente subjetivo, e mesmo a indústria musical muitas vezes é contraditória ao atribuir gêneros musicais para as músicas. Uma prática muito comum é que as músicas são categorizadas de acordo com o perfil do artista. Adicionalmente a classificação de músicas tem sido desenvolvida normalmente para álbuns, e não é aplicável diretamente para as faixas do álbum [Aucouturier and Pachet, 2003]. Dessa forma a classificação automática de gêneros musicais pode auxiliar ou substituir o usuário humano nesse processo, assim como prover um componente importante para um sistema de recuperação de informações para músicas. (SILLA Jr, KAESTNER, KOERICH, sem data, p.2).

Constatamos que há uma expectativa por parte dos autores de solucionar esse problema, excluindo as percepções humanas desse processo. Ainda segundo os autores, o problema da classificação em gêneros não está no pensamento dos compositores e músicos pois esses gozam de algum grau de liberdade de criação. O problema concentra-se nas ações das gravadoras que precisam focar as estratégias de *marketing* para públicos específicos. Paralelamente, o problema também está presente no público usuário de *internet*, que espera encontrar músicas com facilidade quando a procura for orientada pelo gênero musical.

Os autores explicam que grande parte das classificações automáticas de gêneros musicais são feitas de acordo com dados presentes no arquivo digital de música. Esses dados que a maioria dos classificadores automáticos buscam, são inseridos manualmente pelos usuários da *web*, sejam eles especialistas ou amadores. Essa bilateralidade se dá por ser a *internet* um ambiente livre e nela agem sobre a classificação dos fonogramas digitais tanto os profissionais da indústria musical, que atendem à alguma lógica comercial, quanto os usuários consumidores de seus produtos, que classificam arquivos musicais com base em critérios próprios.

Entendemos que a problemática da classificação e catalogação dos fonogramas era bem menor quando somente as gravadoras tinham acesso às tecnologias de gravação e às estratégias de distribuição do produto musical. Ou seja, elas exerciam o papel de mediadoras únicas entre os artistas e o público. Após a *internet*, profissionais das gravadoras e o público usuário da *web* compartilham, em igualdade de condições, da mesma plataforma e possuem o mesmo poder de classificação em gêneros musicais, pelo menos desde que se tornou possível que qualquer pessoa possa inserir dados em um arquivo de *MP3*.

Finalmente, em suas considerações finais, os autores revelam que não há um consenso para definir o que é gênero, porque esse é um conceito bastante subjetivo. Sendo assim, a informática busca substituir a percepção e o crivo humano dessa questão por tecnologias que possam identificar o gênero unicamente pela análise dos componentes sonoros presentes no sinal de áudio digital. Isto posto, ficam excluídos critérios qualitativos de classificação musical, que, cada vez mais, são substituídos por dados mais concretos e objetivos na organização dos arquivos digitais de música.

### 2.2.3 Artigo 3

BORGES, Elmo. SIMAS FILHO, Eduardo. FARIAS, Cláudia. RIBEIRO, Igor. LOPES, Diego. *Classificação do gênero musical utilizando redes neurais artificiais*. Eduardo Simas Filho é doutor em Engenharia Elétrica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor adjunto do departamento de engenharia elétrica da Universidade Federal da Bahia. Os demais currículos não foram localizados.

**Resumo:** A quantidade de arquivos de áudio disponível na internet e em coleções pessoais vem crescendo rapidamente motivado principalmente pelo desenvolvimento de formatos de compactação, como o MP3, o aumento da capacidade e a popularização de dispositivos para transmissão de dados na internet. Numa coleção com grande número de arquivos, sistemas automáticos de classificação e busca baseados no

conteúdo do áudio são muito importantes para permitir acesso adequado aos dados desejados, uma vez que os arquivos não carregam explicitamente essa informação, e a busca “manual” em um grande conjunto de sinais pode tornar-se exaustiva. Este trabalho propõe a aplicação de técnicas de processamento de sinais para a extração de características de arquivos de áudio digital visando à classificação em gêneros musicais. Características como os coeficientes mel-cepstrais, a taxa de cruzamento por zero e o histograma rítmico são estimadas e utilizadas para alimentar um classificador neural supervisionado (na arquitetura *perceptron* de múltiplas camadas). Através da metodologia proposta, elevados índices de acerto na classificação foram obtidos.

Uma vez mais, percebemos o empenho na área de informática para a resolução da problemática da classificação de arquivos digitais de música, principalmente em MP3, com o objetivo de tornar as buscas pela *internet* mais precisas. Novamente se apontou para o crescimento dos acervos pessoais na *web* e acredita-se que uma ferramenta capaz de avaliar e classificar um sinal de áudio segundo seus parâmetros pode aumentar o grau de precisão das buscas por gênero. “O registro de busca pode conter os mais variados indexadores de classificação: gênero musical, artista, época, instrumentos utilizados, tipo de voz. Uma das classificações de maior utilização é a de gêneros musicais” (BORGES, SIMAS FILHO, FARIAS, RIBEIRO e LOPES, sem data, p.1).

Notamos que, embora os autores aceitem que as classificações musicais na *internet* aconteçam em grande medida conforme os gêneros, o Artigo não apresenta uma reflexão a respeito do conceito de gênero musical, mas busca soluções para armazenar e localizar os arquivos digitais de áudio no ambiente virtual.

Inferimos que esses pesquisadores apresentam em seus textos, acentuado interesse pelo desenvolvimento de *softwares* que possam identificar características específicas de cada gênero musical presentes no sinal de áudio dos arquivos disponíveis na *internet*. A substituição da análise humana por tecnologias classificatórias amenizaria a frequente discordância a respeito das características de cada gênero musical. Contudo, consideramos que as complexas questões estéticas, históricas, sociais e musicais envolvidas nesse termo são impossíveis de serem detectadas por uma análise automática realizada por um *software*. Os inevitáveis desacordos no que concerne à classificação musical contribuem para ampliar e aprofundar as reflexões a respeito dos gêneros em música e produzem análises impossíveis de serem substituídas pelas classificações oferecidas por tecnologias dos meios digitais.

### **2.3 Artigos relacionados à área de Comunicação**

Jeder Silveira Janotti Júnior é um autor da área de comunicação bastante interessado em música. Seis de seus artigos reportam-se ao termo “gênero musical”, então, consideramos oportuno agrupá-los em ordem cronológica para, em seguida, apresentarmos um único texto de análise.

### 2.3.1 Artigo 1

JANOTTI JR, Jeder Silveira. *À procura da batida perfeita: A importância do gênero musical para a análise da música popular massiva*. O autor é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

**Resumo:** As relações entre gêneros midiáticos e o consumo dos produtos culturais que circulam nos meios de comunicação, estão tão entranhadas em nosso cotidiano que raramente notamos como elas delimitam uma parcela importante dos processos de produção de sentido inscritos na comunicação e cultura contemporâneas. O próprio modo como arrumamos nossas estantes e distribuimos nossas coleções de discos e livros, mostra muito sobre valores que interiorizamos e sobre aquilo que consideramos positivo no mercado cultural contemporâneo. Não por acaso, há um certo *frenesi* quando vamos receber algum convidado em nossas casas e, minutos antes da chegada dessa pessoa, corremos apressados para decidir que livros, que discos, enfim, quais objetos devem estar visíveis e quais devem ser escondidos. Isso para não falar, do grande momento em que nosso ilustre visitante irá ter acesso aos preciosos bens que compõem nossas bibliotecas e discotecas. Mas, essa arrumação e as taxonomias que envolvem o consumo cultural não estão situadas somente no campo da recepção. Uma rápida olhada pelos guias de TV e pelos catálogos musicais permite perceber que uma parte importante da circulação e do consumo dos bens culturais midiáticos está diretamente ligada não só às classificações efetuadas pelas críticas e resenhas, mas ao próprio modo como essas “classificações” permitem ao consumidor organizar e reconhecer suas valorações dos produtos culturais. Quem não experimentou um certo desconforto, quando diante das prateleiras de uma locadora encontrou distinções que não parecem adequadas ao processo “tradicional” de arrumação desses produtos? Assim, esse Artigo parte de um pressuposto que parece simples, mas bastante controverso, a ideia de que grande parte da apropriação da música popular massiva é efetuada a partir de sua “classificação genérica”. Desse modo, um questionamento fundamental estará presente, como uma sombra incômoda, durante todo o percurso aqui apresentado: quais são as linhas que demarcam a validade dos produtos musicais em suas especificidades, por exemplo como uma canção, se uma parte de seu consumo é efetivada por elementos externos à audição musical particular? Ou seja, até que ponto a delimitação por gênero não “pré-figura” as formações de sentido das obras individuais? Questões complexas, que não tenho a pretensão de resolvê-las neste Artigo, mas devem servir de alicerces permanentes tanto para a análise dos gêneros musicais no processo de consumo da música, como para a análise de canções particulares. Não por acaso, e de maneira tensa, essa questão será tratada na primeira parte deste Artigo. Na segunda parte, o Artigo dedica-se a analisar a canção “Vai Vendo” do cantor Marcelo D2.

### 2.3.2 Artigo 2

JANOTTI JR, Jeder. *Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva*.

**Resumo:** Este Artigo é a apresentação dos passos analíticos desenvolvidos no grupo de pesquisa Música Popular Massiva & Mídia do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). A proposta apresentada pressupõe a análise midiática da música como ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais dos fenômenos juvenis. Nesse sentido, nosso roteiro envolve os trabalhos de Frith (1998) e suas contribuições para a análise dos gêneros musicais, do ritmo e da performance; a abordagem de Berger (1999) sobre a experiência musical; o caminho interpretativo apontado por Brackett (2000), além das contribuições semióticas de Fabbri (2000) e Verón (1996).



### 2.3.3 Artigo 3

JANOTTI JR, Jeder. *Dos gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill E Marcelo D2.*

**Resumo:** Grande parte da cultura urbana juvenil está relacionada às expressões musicais. Um passeio por qualquer grande cidade pressupõe encontros sonoros com o rock, o rap, o pagode, o samba e o funk, entre outras manifestações da música popular massiva. Tendo em vista a abordagem midiática destas expressões musicais, este trabalho parte do pressuposto de que, além das tonalidades, ritmos, vozes, harmonias e melodias, as expressões da música popular massiva produzem sentido a partir de determinadas performances. Nesse sentido, a ideia de performance aponta para uma espiral que vai das codificações dos gêneros midiáticos às especificidades da execução musical. Assim, parte-se do pressuposto de que a performance envolve não só a execução e a participação da plateia nos shows, bem como videoclipes e o próprio ato privado de ouvir música. Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical, definindo um processo de produção de sentido e conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais massivos presentes na cultura contemporânea.

### 2.3.4 Artigo 4

JANOTTI JR, Jeder. *Por uma análise midiática da música popular massiva: Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais.*

**Resumo:** Este Artigo parte do pressuposto de que o papel ocupado pela música em nosso cotidiano não se reflete diretamente nos projetos e proposições analíticas oriundas do campo da comunicação. Nesse sentido, o Artigo apresenta uma proposta de análise midiática da música popular massiva que leve em consideração os aspectos técnicos, econômicos e plásticos inscritos no formato canção, reiterando a importância dos estudos culturais para a compreensão dos fenômenos midiáticos. Para tanto, se faz necessário compreender a Indústria do Entretenimento, em especial da Indústria Fonográfica, seus agentes e consumidores como um dispositivo midiático que deixa marcas nos produtos da música popular massiva. Acredita-se, então, que esta contribuição teórico-metodológica é relevante para a compreensão do papel que as canções ocupam na cultura e comunicação contemporâneas.

### 2.3.5 Artigo 5

JANOTTI JR, Jeder. *Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato da canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento.*

**Resumo:** Este Artigo parte do pressuposto de que a análise midiática da música popular massiva é uma contribuição importante para compreensão do papel que as canções ocupam na cultura e comunicação contemporâneas. Nesse sentido, acredita-se que as dimensões plásticas e materiais da música massiva, como a *performance*, a voz, o corpo e o ritmo estão diretamente ligados às definições de canção popular massiva e gêneros musicais, bem como às estratégias de produção de sentido desses formatos. Desse modo, a canção é considerada ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais inscritos nas condições de produção e reconhecimento da música popular massiva enquanto fenômeno comunicacional.

### 2.3.6 Artigo 6

SOARES, Thiago. JANOTTI JR, Jeder. *O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise.* Thiago Soares é professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

**Resumo:** O presente Artigo empreende um desdobramento da metodologia de análise midiática da canção em direção ao videoclipe. Tomamos como ponto de partida a verificação dos vínculos existentes entre canção e clipe, discutindo, através de conceitos da Semiótica e dos Estudos Culturais, as noções de percurso, refrão e dicção da canção no terreno da imagem no videoclipe. Os conceitos de gêneros musicais ajudam a debater esse audiovisual para além de uma análise textual, compreendendo suas dinâmicas de consumo. Através da noção de performance da canção popular massiva, discutimos conceitos que nos ajudam a empreender algumas categorias que podem se configurar numa futura metodologia de análise midiática de videoclipes.

Em regra, nos textos acima, o autor discute qual a função das classificações das expressões musicais massivas na compreensão dos seus papéis mercadológicos e sócio afetivos. Janotti percebe que, em diversas situações, o público consumidor reage à classificação musical da indústria fonográfica, mas também a constrói na medida em que transparecem seus desejos de consumo musical. Ou seja, a indústria fonográfica age classificando e distribuindo seus produtos, mas também reage e se remodela de acordo com padrões de consumo de seus públicos.

Consideramos que na visão mercadológica, tais classificações musicais alinhadas ao gênero facilitam a busca dos consumidores por produtos que estejam de acordo com aquilo que esperam ouvir. Isso reflete, por exemplo, na organização das prateleiras de CDs em lojas ou nas orientações da crítica musical massiva em revistas especializadas:

Seguindo esse caminho, pode-se partir do princípio de que o lançamento de um produto musical envolve estratégias de divulgação que abarcam pelo menos duas questões: 1) com que se parece esse som? e 2) quem irá comprar esse tipo de música? Mas essas perguntas não são tão óbvias, não é uma simples questão de definição de gênero e pronto, vendagem imediata. Nas perguntas colocadas acima entra em cena uma constante negociação entre a indústria fonográfica, as rádios, as lojas de disco a imprensa especializada, fanzines, promotores de shows e fãs. (JANOTTI JR, 2003, p.32).

Embora sejam inegáveis a interferência da indústria fonográfica e de ditames econômicos sobre as classificações musicais na música popular massiva, os gêneros musicais são também parte essencial dos julgamentos de valor que perpassam o consumo musical (JANOTTI JR, 2003, p.32).

Ajuizamos que isso significa que o público consumidor da música popular massiva não é parte totalmente passiva nesse meio. Seus anseios de consumo acabam por definir aquilo que se espera ouvir em cada gênero musical, pois esses, além de guiarem as diferentes escutas e os diversos modos de consumo musical, acabam por fazer parte dos processos de identificação dos indivíduos.

Quanto de nós não se sentem completamente perdidos, para não dizer traídos, quando encontramos nossas lojas preferidas rearrumando o modo de catalogação dos discos? Se essa questão não envolvesse expressões identitárias e emocionais seria muito mais fácil. Talvez os fãs de música passassem a adotar a ordem alfabética e não ficassem tanto tempo discutindo se a banda Led Zeppelin fica melhor situada ao lado de roqueiros antigos como Jimi Hendrix e *Cream* ou na estante dedicada ao *heavy metal*. (JANOTTI JR, 2003, p.34).

A argumentação de Janotti a respeito das expressões identitárias é similar ao discurso de Bauman retratado no livro *Identidade* (2005). Para Bauman, foi somente no mundo contemporâneo globalizado que as identidades foram colocadas em discussão, pois, nesse ambiente, identidades antes solidificadas por relações humanas regionalizadas, agora são liquefeitas pelo amplo diálogo estabelecido entre culturas anteriormente isoladas, ou pelo menos mais preservadas, proporcionado pelas novas relações econômicas e midiáticas. Assim sendo, os indivíduos que vivem a globalização trocam uma identidade definida por um “processo de identificação”. Se a identidade do indivíduo estava, anteriormente, sempre vinculada à comunidade à qual pertencia, no mundo globalizado ela está conectada, em grande medida, às “comunidades fundidas por ideias”.

É porque existem tantas dessas ideias e princípios em torno dos quais se desenvolvem essas “comunidades de indivíduos que acreditam” que é preciso comparar, fazer escolhas, fazê-las repetidamente, reconsiderar escolhas já feitas em outras ocasiões, tentar conciliar demandas contraditórias e frequentemente incompatíveis (BAUMAN, 2005, p. 17).

As reflexões de Bauman corroboram a impossibilidade, apontada por Janotti, de se catalogar música simplesmente por ordem alfabética. A classificação dos repertórios musicais em gêneros carrega complexas questões sociais e emocionais que nem mesmo as interferências econômicas e midiáticas do mundo contemporâneo globalizado conseguiram diluir. Evidentemente, conforme apontou Carvalho no texto anteriormente referendado, as sensibilidades musicais estão expostas a essas interferências e podem sofrer alterações, porém, consideramos que mesmo a música mais acometida da mediação dos meios de comunicação de massas estabelece relações de identificação entre seus ouvintes, promovendo “comunidades fundidas por ideias”.

Inferimos que, na visão de Janotti, os gêneros musicais não podem ser percebidos, nem tampouco classificados, objetivamente, como apontam os textos de SILLA Jr, KAESTNER e KOERICH, da área de computação e informática. A subjetividade e

relações afetivas que o público estabelece com suas músicas preferidas conduzem as classificações e catalogações musicais para um âmbito complexo, mesmo na música popular massiva. O exemplo oferecido por Janotti, o caso da banda *Led Zeppelin*, ilustra um tipo de música que goza de um expressivo grau de liberdade artística, mesmo estando subordinada a um gênero musical, nesse caso, o *rock*. Situação similar ocorre com Jimi Hendrix. Não raro, paira a dúvida se esse tocava *rock*, *blues* ou *rockblues*.

O autor relata o quão complexa é a classificação dos gêneros musicais mesmo em um meio comercial, onde se poderia esperar maior exatidão nas catalogações. Quando a indústria fonográfica utiliza as classificações de gênero para tornar o processo mercadológico mais eficiente, ela, na verdade, está assumindo que há uma relação negociável entre o rótulo musical e o gosto dos consumidores (JANOTTI JR, 2003).

Julgamos importante esclarecer que o assentamento das músicas em gêneros faz com que seu público, de certa forma, se aproprie afetivamente de cada um dos discursos musicais, passe a entendê-los e, portanto, se sinta seguro quanto ao conhecimento daquilo que ouve. Os gêneros musicais, mesmo na cultura popular massiva, são frequentemente renovados, ainda que superficialmente, e tudo aquilo que é infinitamente original, por ser revisto a cada instante, gera imensas dificuldades quanto às classificações, escapa às tentativas de categorizações. Tais renovações acontecem frequentemente, mesmo que sutis, nos mercados de vendas mais vultosos. Nessa perspectiva, segundo Janotti, só é possível se estabelecer um gênero quando um conjunto de práticas musicais similares cai em desuso, quando uma expressão musical não se renova, pois não encontra mais espaço nas composições musicais de uma época. Aí então se torna possível classificá-la como um gênero.

Em meio a esse processo, por exemplo, não se pode esquecer que o florescimento de gêneros musicais entre fãs, produtores, músicos e críticos estão, muitas vezes, ligados a uma espécie de senso de exclusividade, conhecimento e familiaridade com uma espécie de “arqueologia musical”. De fato, pode-se até pensar que um gênero musical só é claramente definido (tem todos os seus segredos revelados) no momento em que cessa de existir, no momento em que não é mais exclusivo. (JANOTTI JR, 2003, p.35)

O autor fornece uma pista a respeito das características que podem levar um tipo de música a se tornar gênero:

[...] pode-se perceber que quando falamos de gênero no âmbito da música popular massiva, estão em jogo aspectos mercadológicos, sociológicos e semióticos; assim, é possível realçar três campos fundamentais para a análise da música popular massiva: 1- Regras econômicas que envolvem as relações de consumo (e os endereçamentos presentes nesse circuito) nos processos de produção, difusão e audição do produto musical. 2- Regras semióticas que abarcam as estratégias de produção de sentido e as expressões comunicacionais do texto musical, além da conformação de valores ligados ao que é considerado autêntico em detrimento da música “cooptada”, ao modo como as expressões musicais se referem a outras músicas e como diferentes gêneros trabalham questões ligadas aos modos de enunciação, às temáticas e às letras. 3- Por último, e não menos importante, regras técnicas e formais; como convenções de execução do punk ou do rap, habilidades que cada gênero pressupõe dos músicos, quais instrumentos são necessários ou tolerados, ritmos, alturas sonoras nas relações entre voz e instrumentos, entre palavras e música (JANOTTI JR, 2003, p.36).

Nos textos desse autor aqui apresentados, observamos que aquilo que pode ser considerado elemento estrutural de um gênero musical passa por uma complexa relação entre diferentes áreas e, conteúdos puramente musicais são apenas mais um dos elementos considerados como parte constituinte do gênero. As regras, inerentes a essa classificação, decorrem de decisões tomadas por diferentes tipos de pensamento: os que relacionam o fazer musical com o consumo, os que tornam uma expressão musical legítima quanto a sua comunicação de valores e os que decidem as estruturas puramente musicais que se deseja ouvir em uma determinada prática. Esses três campos fundamentais do gênero musical demonstrados pelo autor são condizentes com as produções da música popular massiva, mas, consideramos ser possível que eles estejam presentes, diretamente ou de modo análogo, em outros âmbitos da produção musical. Uma composição erudita, por exemplo, também é consumida por um tipo de público, comunica valores que interessam a certos tipos de ouvintes por estarem em consonância com seus processos de identificação e está estruturada de acordo com padrões musicais aceitos no meio em que será veiculada.

Janotti procura pôr em evidência a importância da *performance* na constituição e no reconhecimento de um gênero musical da música popular massiva. Uma canção, quando interpretada por outro artista que não o próprio compositor, pode assumir contornos divergentes da ideia original, conduzindo a composição a um gênero distinto daquele concebido pelo autor. Menciona-se o fato de que canções “bregas” regravadas por cantores consagrados da música popular brasileira obtém “ares refinados” (JANOTTI, 2004).

A título de exemplo, o autor recorda que a canção *Você não me ensinou a esquecer*, de Fernando Mendes<sup>14</sup>, foi regravada por Caetano Veloso para a trilha musical do filme brasileiro *Lisbela e o Prisioneiro*<sup>15</sup> e recebeu lugar de destaque na MPB deixando de ser classificada como “música brega” (JANOTTI, 2004).

Relatamos, como um novo exemplo, que o mesmo ocorreu com a canção *Eu vou tirar você desse lugar*, de Odair José, cantor considerado brega, regravada pela banda *Los Hermanos*, passando a circular com aceitabilidade nos meios do *pop rock* brasileiro. Sendo assim, a *performance* tem papel determinante na constituição e reconhecimento do gênero na música popular massiva e, em alguns casos, pode ser mais relevante que os processos criativos adotados na composição musical, como demonstrado nos dois exemplos expostos acima.

O autor esclarece que o potencial mercadológico do gênero musical em música popular não é um artifício utilizado apenas pelas esferas mais altas de consumo. Inferimos que artistas que assumem posturas de independência em relação ao mercado, com o intuito de alçar liberdade artística, procuram localizar seus públicos em meios criados pelo mercado e, mesmo sem o apoio da grande mídia, utilizam a lógica dos gêneros para promover o endereçamento de seus produtos ao público correto. Nesses casos, percebe-se que a diferença está nos meios de divulgação dos trabalhos, sendo ou não financiados pela indústria. Contudo, as classificações musicais de acordo com o gênero estão presentes tanto na música popular comercial quanto na independente.

A importância dos aspectos mercadológicos inscritos nos gêneros musicais não deve ser confundida com um padrão homogeneizante da indústria fonográfica. A mundialização da cultura pressupõe segmentação e circulação dos produtos musicais. Mesmo que de maneira inconsciente, a mais radical das bandas de *heavy metal* ou o mais obscuro dos DJs se valem da diferenciação e de um circuito estabilizado de consumo cultural para se posicionarem e serem acolhidos por seu público potencial. (JANOTTI, 2004, p. 194).

Observamos que é notória a influência dos princípios da indústria musical mesmo em espaços que buscam independência na criação artística e que, de alguma maneira,

---

<sup>14</sup> Cantor e compositor brasileiro frequentemente considerado “brega”, nascido em 1950 e atuante até o presente momento. Alguns de seus discos gravados na década de 1970 chegaram a vender um milhão de cópias.

<sup>15</sup> Longa-metragem brasileiro de 2003 frequentemente classificado como “comédia romântica” de Miguel Arrais de Alencar Filho (Guel Arrais). O filme é uma adaptação da peça teatral homônima de Osman Lins.

almejam escapar da homogeneização cultivada pelos grandes meios de comunicação e pelas esferas de circulação de produtos culturais.

O autor sublinha a importância da exaustiva repetição de uma mesma forma musical como elemento de similaridade presente em todos os gêneros da música popular massiva, que é caracterizada pela variação esquemática da seguinte estrutura: introdução> estrofe>ponte>refrão>solo>estrofe>refrão” (JANOTTI, 2004, p. 195). Nem sempre a forma proposta pelo autor apresentar-se-á incólume, mas sofrerá alterações que não comprometerão seu reconhecimento. Composições que são concebidas de forma alheia a essa estrutura serão exceções na música popular massiva. A título de exemplo, indicamos a canção *Faroeste Caboclo* da banda Legião Urbana, que segue uma estrutura formal completamente diferente dessa.

As similaridades encontradas em todos os gêneros da música popular massiva, sustentadas principalmente pela repetição da forma, fazem dela uma experiência potencialmente coletiva. Os diferentes gêneros guardam algo em comum entre eles: “assim, o universo da música popular massiva pode ser entendido como um entre-mundos que é vivenciado parcialmente a partir das experiências dos sujeitos e de sua partilha” (JANOTTI, 2004, p. 199). A construção do gosto musical e a relação afetiva do público com a música se traduzem, nessa proposta analítica, em elementos indissociáveis dos gêneros musicais.

Para Janotti, a população urbana, principalmente a mais jovem, atribui significações à música popular massiva na medida em que a insere em seu cotidiano e em suas relações sociais. Para o autor, o olhar para os costumes é indispensável para a compreensão da música popular massiva:

Compreender a música popular massiva também significa ligá-la ao tecido coletivo, à reorganização das formas do habitar, do trabalhar e do brincar presente nos imaginários que cercam as cidades contemporâneas. Aqui, observa-se a emergência de cenários contraditórios que expressam ao mesmo tempo a hegemonia de algumas paisagens sonoras (Salvador e a *axé music*, Rio de Janeiro e o samba-enredo, Barretos e a música sertaneja, São Luiz e o *reggae*) e um cenário tenso-fragmentário caracterizado pela existência de sonoridades diferenciadas no imaginário da cidade. Uma parte do consumo musical pressupõe certas experiências diante do espaço urbano. (JANOTTI Jr, 2005, p. 59)

A hegemonia de gêneros específicos pretendida pela indústria musical busca alcançar nichos de mercado determinados, seja por região, faixa etária ou classe social. Contudo, o autor observa que nas grandes cidades há uma extensa gama de manifestações musicais, apesar das tentativas massificantes da grande mídia.

Como exemplo nosso, observamos a música que a indústria fonográfica procura determinar para a periferia da cidade de São Paulo, normalmente o *RAP*, o *hip-hop* e o *Funk*. Alheia às pretensões de padronização do mercado, uma fração do imaginário artístico desses locais exterioriza diferentes manifestações musicais, tais como samba, choro, *rock*, *pop*, *soul*, música erudita (principalmente em projetos sociais, como a Sinfônica de Heliópolis), *jazz* e outros, que mesmo que não tenham a mesma notoriedade midiática dos gêneros escolhidos pelas gravadoras e pelos grandes meios de comunicação, são parte importante de culturas locais.

Consideramos que existem pelo menos três categorias que explicam essa diversidade musical que se faz presente, resistindo às determinações da música popular massiva. Na primeira delas estão os gêneros que sempre fizeram parte do imaginário dessa região, como o samba e o choro, por exemplo. Na segunda, estão as práticas que são reminiscências de gêneros de grande sucesso em outras épocas, como o *rock* e o *pop*. A terceira é estimulada e construída por ações de ensino de música e nessa categoria estão a música erudita e o *jazz*. Há pessoas e grupos que se dedicam a esses fazeres musicais, bem como um público disposto a ouvir, ainda que em número consideravelmente reduzido se comparados aos que praticam e consomem os gêneros trabalhados pela indústria da música popular massiva.

Ainda que os gêneros musicais sejam centrais nas reflexões propostas por Janotti, são poucos os elementos musicais considerados fundamentais para a sua constituição. O autor revela algumas informações na explicação do gênero *rap*, como o uso de timbres eletrônicos, da discotecagem e a predominância de compassos quaternários, mas essas informações para esse autor têm valor secundário em relação, por exemplo, às letras das canções, construídas com forte feição social.

O autor, em sua narrativa, pontua que a música popular massiva surge no Século XX e abarca diversos gêneros. Está inexoravelmente atrelada às tecnologias de gravação,



reprodução, armazenamento e distribuição do produto musical. Ela é destinada a um novo público, inexistente antes das novas tecnologias de apreciação musical (disco, rádio, *CD*, mp3, etc.), um público que não domina a leitura e notação musical. A música popular massiva é, dessa maneira, uma criação da indústria fonográfica que, com o apoio de novas tecnologias, forjou também o ambiente para circulação de seus produtos. Nessa esfera, estão as linguagens específicas desse tipo de música, os meios técnicos que possibilitam sua distribuição e os recursos humanos; músicos, artistas, produtores e empresários que se especializam nas características de entretenimento intrínsecas aos gêneros da música popular massiva (JANOTTI, 2006).

Entendemos que o gênero na música popular massiva tem prioridade nas classificações e no reconhecimento das manifestações musicais. Para o ouvinte desse tipo de música, reconhecer o gênero é anterior ao reconhecimento do intérprete ou compositor. Ainda que ele, o ouvinte, não tenha consciência do que são gêneros musicais, seus hábitos de apreciação são guiados por eles, ou seja, há ouvintes que só gostam de *rock*, outros somente de samba e alguns, um pouco mais ecléticos, ouvem mais do que um único gênero musical, contudo, todos eles se fidelizam prioritariamente ao gênero.

[...] os gêneros musicais já são indicações de determinadas dicções e estratégias midiáticas de direcionamento mercadológico da música, uma vez que, independentemente de conhecer o intérprete, o consumidor de música reconhece as melodias, temáticas e expressões de um blues, de um funk, de um samba de roda, de um chorinho ou de uma canção heavy metal (JANOTTI, 2006, p. 3).

A circulação de conteúdos e as significações atribuídas ao discurso musical na música popular massiva dependem diretamente do reconhecimento do gênero, ainda que divergências quanto à classificação também sejam recorrentes nessa esfera. Não é incomum encontrarmos, entre os ouvintes da música popular massiva, aqueles que escutam avidamente um único gênero musical, menosprezando, ou, no mínimo, desconsiderando todos os outros.

Janotti destaca a importância do disco para a música popular massiva. Uma coleção de cerca de 10 canções reunidas em uma plataforma, inicialmente *long play*, sucedido pelo *Compact Disc* e pelas tecnologias de arquivamento digitais, ganha características de álbum, ou seja, é desejável que haja unidade entre as canções e que

o disco seja compreendido como obra única. Os modos de gravação também são importantes nessa análise. Se para Carvalho (1999) a indústria fonográfica nivela os gêneros musicais conservando as mesmas técnicas de gravação e equalização para todos eles, para Janotti o estúdio de gravação é parte importante da criação dos gêneros, pois forja ambientes acústicos específicos para cada um deles, além de os diferir em técnicas de mixagem. Na mixagem de um *rock*, por exemplo, o canal de voz receberá volume praticamente igual a todo o instrumental, enquanto que, em uma canção romântica, esse mesmo canal terá volume consideravelmente superior em relação aos outros.

Janotti entende que a música popular massiva tem a canção como principal forma de expressão. Ela pode ser entendida como “os encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos” (JANOTTI, 2006, p. 3), ou seja, são compostas equilibrando as manifestações populares com as necessidades mercadológicas do rádio e da indústria fonográfica. Janotti destaca a importância do refrão, imprescindível nas canções, para o entendimento do funcionamento da indústria musical. A repetição dos refrãos conecta-se com a própria lógica repetitiva encontrada nos ciclos das programações das rádios, dos canais de televisão que veiculam videoclipes e a necessidade de exaustiva repetição se materializa na tecla *repeat* dos aparelhos modernos de reprodução musical.

Destacamos que o refrão, nessa perspectiva, não é a reiteração de um tema após estrofes, desenvolvimentos ou variações, como o é na música erudita, mas sim um elemento que se conecta com a necessidade de se estabelecer uma marca sonora de um produto, um fragmento repetitivo facilmente lembrado pelos consumidores e que se submete menos às lógicas de composição musical e mais às necessidades de mercado. Essa sequência de reiterações, identificada pelo autor, contribui para o “cantar junto”, e faz com que o público se apodere das músicas, sinta-se parte do fazer musical e se torne um consumidor assíduo e convicto.

O autor reforça nessa análise que o gênero musical na mídia massiva é uma ferramenta que deve proporcionar rápido reconhecimento e classificação do discurso, da “dicção”, favorecendo fluxos comerciais de venda de conteúdos. “Pode-se então observar que hoje a dicção da canção popular massiva está diretamente associada a uma cadeia midiática em que os aspectos sociais são melhor evidenciados, cujo ponto

de partida é o esforço para atingir o maior número possível de ouvintes” (JANOTTI, 2006, p. 5).

Janotti esclarece que, ainda que em qualquer produção musical seja árduo localizar com precisão as fronteiras que delimitam as classificações, o conceito de gênero musical na música popular massiva atua como elemento organizador dos excessos de informação promovidos pelas inúmeras plataformas de transmissão e compartilhamento de conteúdo (JANOTTI, 2006).

No Artigo escrito por Janotti e Soares é acrescentado o conceito de *bubblegum music*, que consiste em um produto da música popular massiva em que ficam mais evidentes as características do produtor musical do que as do artista.

Damos como exemplo, um produtor inserido no contexto do *rock*, que quando bem colocado no mercado, pode produzir uma série de bandas que conservam qualidades similares referentes à sua concepção artística, que nivela e assemelha expressões musicais em busca de colocação dos produtos no mercado. Esse é o papel do produtor: criar produtos e, como acontece com qualquer criador, suas produções estarão impregnadas das características da sua maneira de trabalhar. Nessa modalidade, o estilo de gravação e mixagem do áudio, as características das composições, a *performance* musical e a produção dos videoclipes carregam características do produtor que, por sua vez, se coloca como um fabricante de sucessos, de produtos de grande vendagem nos meios da música popular massiva. Grupos produzidos por esse tipo de profissional entram e saem de cena, figuram no mercado durante um tempo determinado e são retirados assim que as vendas se fragilizam para dar lugar a outros. Nesse processo, a figura do produtor é a única que permanece.

Ao abordar o vídeo clipe como uma importante ferramenta da música popular massiva, os autores inauguram o conceito de “refrão visual”, pois nem sempre o refrão musical é contemplado com imagens que também se repetem no videoclipe e esse, por vezes, adquire independência narrativa e propõe seus próprios meios de cativar o público utilizando reiterações de imagens marcantes.

Ponderamos, finalmente, que a análise dos gêneros musicais no âmbito da comunicação deve levar em consideração aspectos pragmáticos, pois a constante e

silenciosa negociação entre público consumidor e indústria fonográfica a respeito da música popular massiva impossibilita conclusões puramente voltadas para os aspectos musicais relativos ao termo. Isto é, a incisiva interferência da indústria fonográfica na construção do gênero musical se dá por diversos fatores em que o musical, frequentemente, tem valor pouco relevante, conseqüentemente, entender seus produtos só é possível quando se leva em consideração as práticas e necessidades comerciais envolvidas. Nesse âmbito, um dado gênero musical pode se referir a práticas musicais substancialmente divergentes.

### 2.3.7 Artigo 7

SANTINI, Rose Marie. *As dimensões sociais dos gêneros musicais: porque os sistemas de classificação comercial e não comercial variam*. A autora é Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Comunicação, Curso de Comunicação Social.

**Resumo:** O objetivo do Artigo é analisar a construção colaborativa de sistemas de classificação no campo da música popular e discutir de que forma podem diferir daqueles enunciados e orientados pela indústria da música até então. Portanto, comparou-se a classificação colaborativa da música popular que emerge na Internet com aquela utilizada pela Indústria Fonográfica, a partir de dados coletados em dois websites: Last.fm e AllMusic. A partir dessa comparação, verificou-se as diferenças existentes entre os critérios de classificação utilizados pelos usuários e os princípios comerciais de classificação encontrados nos catálogos das gravadoras e editores musicais. Os resultados encontrados apontam para uma discrepância entre os critérios utilizados pela Indústria para classificar artistas pertencentes a um mesmo gênero musical e/ou segmento de mercado e aqueles associados pelos usuários e realmente percebidos, apreciados e consumidos por um mesmo público.

Em suas reflexões, Santini discorre sobre as complexidades da classificação musical segundo os gêneros e evidencia que essa é bipartida: as classificações realizadas por usuários de plataformas de compartilhamento de arquivos digitais de música na *internet* não necessariamente correspondem às que são propostas nos catálogos das gravadoras. Somente os gêneros da música popular foram considerados nessa análise, embora não seja apresentada nenhuma definição do conceito.

No decorrer de seu relato, a autora busca informar que profundas transformações ocorridas nos setores econômicos e sociais geraram no Século XXI, com o apoio da *internet*, uma descentralização dos meios de produção e distribuição dos produtos de música popular e plataformas não comerciais passaram a ocupar espaços antes dominados somente pela indústria. O compartilhamento e propagação das músicas passam a acontecer também por atitudes coletivas que foram possibilitadas por esses novos meios não comerciais, pelas alternativas às centralizações comunicacionais e culturais dos modelos industriais que foram gerados no Século XX. A grande

proliferação de acervos digitais de música de usuários da *internet* passa também por critérios de classificação, mas esses parâmetros de organização ocorrem de forma coletiva, em um acontecimento que a autora nomeia de “classificação colaborativa”, que se apresenta como um processo inovador de mediação social produzido pelos próprios usuários dos produtos culturais (SANTINI, 2013, p. 102).

Entendemos que a classificação colaborativa evidencia que os critérios de agrupamentos de obras passam por questões de extrema complexidade, já que apresenta divergências internas e quando esses são comparados aos propostos pelas gravadoras, as divergências se agravam. De acordo com nossa análise, o estudo realizado por Santini evidencia a impossibilidade de se conceber um gênero musical qualquer como um conceito fechado. Variáveis advindas tanto da estética musical quanto das implicações de mercado devem ser constantemente consideradas no conceito de gênero, o que, de certa maneira, dilui sua importância para o entendimento do discurso musical propriamente dito.

A autora esclarece que a classificação colaborativa escapa da lógica comercial por ser pensada, até certo ponto, fora dos padrões da indústria cultural:

Devido aos desafios subjacentes à organização da informação no domínio da música popular, a classificação dominante desde meados do Século XX vem sendo operada pela Indústria Musical que categoriza os produtos culturais de acordo com suas lógicas comerciais. Com o surgimento do fenômeno da *folksonomia*<sup>16</sup> no entorno colaborativo da Internet, começam a surgir condições no nível da organização social que criam possibilidades de escapar das classificações da música produzida e reproduzida tradicionalmente pelas Indústrias Culturais (SANTINI, 2013, p. 102).

A autora considera que a *folksonomia* exercida no entorno colaborativo da *internet* sofre pouca influência da indústria musical no âmbito da música popular.

---

<sup>16</sup> *Folksonomia* é uma analogia ao termo taxonomia. O conceito foi criado em 2004 pelo arquiteto de informação Thomas Vander Wal. Segundo Wal, “*Folksonomia* é o resultado da livre classificação pessoal de informações e objetos (qualquer um com uma URL - *Uniform Resource Locator*) para busca própria. A classificação é feita em um ambiente social (geralmente compartilhado e aberto a outros). A *Folksonomia* é criada a partir do ato de classificação da pessoa que consome a informação. O valor nesta classificação externa deriva de pessoas usando seu próprio vocabulário e adicionando significado explícito, que pode vir da compreensão deduzida da informação / objeto. As pessoas não categorizam tanto quanto o fazem no abastecimento de um meio para conectar itens e fornecer significados subjetivos. [...] Esta ainda é uma forte crença nos três princípios de *folksonomia*: 1) classificar 2) objeto a ser classificado e 3) a identidade, são fundamentais para desambiguação de termos de classificação e proporcionar uma rica compreensão do objeto a ser classificado” (Wal, 2007 in: <http://vanderwal.net/folksonomy.html> , tradução do autor). Neste esclarecimento informado por Wal, fica claro seu anseio de encontrar na *folksonomia* uma forma de classificação que evite ambiguidades.

Mesmo que existam classificações difundidas obstinadamente pela indústria, essas não moldam a totalidade do julgamento do público sobre os conteúdos e produtos musicais. Um conteúdo musical designado como um certo gênero pela indústria, pode ser classificado como outro pelo público.

A classificação da música em plataformas colaborativas na Internet define a visibilidade das obras em situações de busca e de recuperação de informação. Também para a Indústria da Música a classificação por meio de gêneros pretende promover o encontro entre os produtos e seus públicos, identificando perfis de consumo, nichos, audiências, mercados, contextos comerciais para divulgação e venda de conteúdos. Em ambos os casos, os padrões de classificação da oferta musical organizam e orientam a articulação entre a produção artística e a conformação da demanda e a criação de novos usos sociais para os produtos culturais e suas dinâmicas devem ser investigadas (SANTINI, 2013, p. 102).

Entendemos que fica evidente que a preocupação com o fluxo entre a produção artística e a demanda está presente nos dois casos: nas classificações por gênero musical da indústria e na *folksonomia*, e, nessa última, criam-se diferentes demandas e significações para as músicas, mas não necessariamente se revelam similaridades com as classificações por gêneros propostas pelas necessidades comerciais da indústria.

Para alcançar o entendimento sobre a questão da *folksonomia*, a autora faz uma análise comparativa entre dois sites: O *AllMusic*, que foi selecionado para representar o sistema de classificação da música popular construído pela Indústria Musical para fins comerciais. O website foi inaugurado em 1995 pelo grupo empresarial *All Music Guide* (AMG) que atualmente pertence à empresa norte-americana *Macrovision Corporation* (SANTINI, 2013, p. 103). O *LastFM* foi escolhido por ser o principal Sistema de Recomendação disponível à época na Rede, para representar a classificação realizada pelos usuários da *Internet* devido à sua popularidade entre os internautas, à sua complexidade tecnológica e ao tamanho de seu acervo (SANTINI, 2013, p. 104). Foram escolhidos 11 gêneros musicais para a realização da análise comparativa, a saber: *Rock*, *Folk*, *Pop*, *Electronic* (Eletrônico), *Country*, *Hip-Hop*, *Rhythm and Blues (R&B)*, *Jazz*, *Blues*, *Hardcore*, *Latin* (Latino) (SANTINI, 2013, p. 104), e emergiram divergências relevantes entre os sistemas de classificação dos dois sítios digitais. A autora aponta para as divergências quanto às classificações segundo gêneros musicais entre os conteúdos dos dois sites estudados, mas não busca conceituar cada um dos gêneros musicais escolhidos para sua análise.

Consideramos que é possível que as diferenças quantitativas entre os acervos tratados tenham interferido decisivamente no resultado obtido. O acervo do *AllMusic* dispõe de 13 (treze) milhões de canções, enquanto o *LastFM* detém 150 (cento e cinquenta) milhões.

Quanto aos critérios adotados para se classificar música de acordo com os gêneros musicais, quando esses são da indústria, considerou-se que o mercado tem funcionado como um campo de força magnética em torno do qual os gêneros musicais são consolidados (SANTINI, 2013, p. 108) e quando da *folksonomia*, ponderou-se que as condições sociais para a criação de novas formas de organização social da cultura são dadas a partir do momento em que os próprios usuários podem interferir coletivamente e de forma horizontal em sua classificação e mediação (SANTINI, 2013, p. 109), nesse último caso em plataformas possibilitadas pela *internet*, como o *LastFM*, por exemplo.

Entendemos que a constituição de um gênero em música popular é, em grande medida, conduzida por interesses comerciais inerentes à indústria cultural e seus critérios são abalizados por lógicas mercadológicas. Os preceitos de ideação dos gêneros musicais nas novas formas de organização social da cultura, na *folksonomia*, podem ser, se não insondáveis, pelo menos intrincados, pois resultam de grandes ajuntamentos de ações classificatórias individuais, desprovidas de método.

### 2.3.8 Artigo 8

MONTEIRO, Tiago José Lemos. “*Como é linda a minha aldeia*”: o papel dos gêneros musicais massivos na construção de uma imagem mítica de Portugal. O autor é Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense – UFF.

**Resumo:** O objetivo deste *paper* é investigar em que medida alguns gêneros musicais populares massivos e midiáticos atuaram no sentido de reforçar uma determinada imagem mítica de Portugal, associada à condição de destino turístico ou direcionada à comunidade migrante residente no exterior, sobretudo durante a última década do Salazarismo (1964-1974) e também ao longo do decênio posterior. Inicialmente, busco estabelecer uma conexão entre o imaginário simbólico consagrado nessa época e as representações hegemônicas sobre Portugal que hoje circulam nas revistas e cadernos de turismo, notadamente naqueles, cujo foco é a capital Lisboa. Em um segundo momento, tendo em vista nosso (des)conhecimento da produção musical portuguesa contemporânea, discuto como a predominância de formatos enquadrados naquilo que se consagrou como nacional-cançonetismo está intimamente relacionada à perpetuação de alguns “recortes” estereotipizantes sobre Portugal, associada, quase sempre, a iniciativas de caráter político e mercadológico.

O autor considera a possibilidade de perpetuação de estereótipos promovida pela classificação por gêneros na música popular em Portugal. Se para Janotti (2003)

uma manifestação musical só se converte em gênero quando se acha em descostume e, portanto, não sofre mais transformações, para Monteiro (2009) é quando se categoriza um fazer musical segundo algum gênero que esse tende a estagnação, ou seja, deixa de evoluir.

Para o autor, o trabalho massivo realizado pela indústria musical portuguesa sobre alguns gêneros que reforçam estereótipos lusos, obscurece uma cena musical moderna, criativa e ativa naquele país. Em Portugal a solidificação de alguns gêneros musicais aconteceu por questões políticas:

[...] restrinjo o foco da minha abordagem àquilo que ficou consagrado como nacional-cançonetismo. A expressão define, a princípio, as canções e o tipo de música que o regime salazarista apoiava e cuja execução incentivava, nas emissoras de rádio e televisão, bem como no que dizia respeito às edições discográficas. Coube ao nacional-cançonetismo ajudar a reproduzir uma série de estereótipos do nosso “senso comum mítico” sobre Portugal, entre eles a figura do português “pobre, mas honrado” e da “casa portuguesa com certeza”, que se apoiavam na exaltação de banalidades e assim ajudavam a obscurecer a real situação política e econômica do país (MONTEIRO, 2009, p. 6).

Após a queda do regime Salazarista em 1974, esses mesmos gêneros são empregados para reforçar imagens estereotipadas de Portugal em prol do turismo e o principal deles, o nacional-cançonetismo, abarca letras que promovem valores compreendidos como essenciais ao caráter português (MONTEIRO, 2009, p. 6).

A respeito dos princípios musicais que, postos em análise, possam ser delineadores do gênero, o autor oferece duas pistas: Na primeira delas, conclui que o nacional-cançonetismo talvez seja menos um gênero em si e mais um modo de operacionalização estratégica de outros gêneros musicais (MONTEIRO, 2009, p. 7). Na segunda, explica que os gêneros operacionalizados estão em forma de canção, “sobretudo o da *chanson* francesa, com suas orquestrações e harmonias características” (MONTEIRO, 2009, p. 6). Por conseguinte, entendemos que, para Monteiro, a forma musical, os processos de harmonização e a instrumentação empregada no acompanhamento das canções, juntamente com questões políticas e de mercado, são elementos determinantes para o reconhecimento e classificação do nacional-cançonetismo como gênero musical, mas o autor não se aprofunda em nenhum deles.

### 2.3.9 Artigo 9



TROTTA, Felipe. *Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*. O autor é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE.

**Resumo:** Este Artigo discute modelos de análise de sonoridade aplicados à música popular. Parte-se da noção de que o estudo das interações sociais e midiáticas da música popular são indissociáveis dos elementos sonoros que moldam sua apropriação e circulação social. Assim, uma abordagem sobre o fenômeno musical não deveria prescindir de comentários sobre a sonoridade, incorporando esse elemento a um arsenal metodológico propício para o estudo da música e dos gêneros musicais.

As propostas aqui apresentadas novamente relacionam a classificação musical em gêneros ao domínio da música popular. Porém, nessa análise, os gêneros musicais não são apenas ferramentas utilizadas pela indústria da música para vender seus conteúdos, mas assumem papel primordial na comunicação de significados e expressões que estão embutidos no discurso musical:

O fenômeno comunicativo desencadeado pela música popular é um processo cujo principal ponto de partida é o reconhecimento dos gêneros musicais. Os gêneros instauram um ambiente afetivo, estético e social no qual as redes de comunicação e compartilhamento de símbolos irão operar” (TROTTA, 2008, p. 1).

Os gêneros operam uma intermediação entre as produções musicais e os ouvintes, interferindo de forma decisiva na formação do gosto.

[...] a construção de sentido da música opera a partir dos gêneros musicais e do potencial reconhecimento de suas categorizações e classificações. Portanto, para que gostos e identidades musicais sejam formados é necessário que haja este reconhecimento dos gêneros que habitam um mesmo universo sonoro compartilhado pelo corpo social envolvido (TROTTA, 2008, p. 2).

Compreendemos que, para Trotta, os gêneros em música popular têm papel decisivo na formação do gosto e, por consequência, nos hábitos de escuta musical. Ainda que seja admitida a existência de cenários musicais diversos, coabitados por diferentes gêneros musicais, é visível que os indivíduos participantes desse ou daquele ambiente cultural nutrem suas identidades na medida em que são capazes de identificar músicas de acordo com os gêneros pertinentes ao seu meio. Dentro dessa visão, gêneros da música popular massiva, em alguma medida, são criados para suprir demandas de consumo da população, mas, com o tempo, passam a moldar e determinar os gostos. Se inicialmente a indústria da música trabalha sobre um determinado gênero por perceber o valor que esse tem para uma cultura, em seguida suas ações de propaganda capturam os gostos e os transformam, direcionando-os para o consumo. A título de exemplo, destacamos o trabalho de mercado sobre o samba, realizado no Brasil na década de

1990, quando a indústria fonográfica criou o gênero “pagode<sup>17</sup>”, que era um samba um tanto despido das suas características tradicionais. A instrumentação do samba de raiz foi alterada; mantiveram-se a percussão, o cavaquinho e o violão, mas o violão de sete cordas foi substituído pelo contrabaixo elétrico, a cuíca foi suprimida e guitarras elétricas, bateria e sintetizadores passaram a integrar os grupos desse samba dito modernizado. As letras das canções não falavam mais sobre as proezas da malandragem; em vez disso, se concentravam em temas românticos. A indústria fonográfica apropriou-se de um gênero consagrado na cultura brasileira, modificou-o e, conseqüentemente, alterou o gosto de boa parte dos apreciadores de samba. Além disso, por amenizar suas características intrínsecas, atraiu um enorme número de ouvintes que anteriormente não mantinham nenhum contato com o repertório desse gênero.

Ao buscar definir o conceito de gênero em música, o autor empreende uma análise apoiada em dois pilares. Para ele, a primeira característica reconhecível de um gênero musical é o ritmo. “O ritmo é um elemento cuja função demarcatória no universo dos gêneros musicais é facilmente audível, sendo seu reconhecimento imediatamente associado a determinado ambiente sócio-musical-afetivo” (TROTTA, 2008, p. 3). Esse autor se refere ao ritmo presente nos instrumentos de percussão ou nos padrões de acompanhamento dos instrumentos harmônicos, pois ele antecede um conjunto de elementos que torna possível o reconhecimento do gênero.

Entendemos que é importante observar que os primeiros compassos da bateria de uma escola de samba evocam o gênero samba, assim como a rítmica aplicada aos primeiros acordes no violão de João Gilberto prenunciam o gênero bossa-nova. Há outras características que completam esse reconhecimento, tais como, letra, modo de cantar, instrumentação, harmonia, presença ou não de contracantos entre outras, mas o ritmo, em alguns casos, torna a classificação do gênero quase inequívoca ao senso comum.

---

<sup>17</sup> Pagode, anteriormente, era o nome que se dava às rodas de samba que reuniam sambistas de grupos e regiões distintas. A música realizada nesses encontros era acentuadamente improvisada.

O conceito de “sonoridade” é a segunda característica importante no reconhecimento dos gêneros musicais. Por sonoridade, Trotta entende:

[...] o resultado acústico dos timbres de uma *performance*, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada “ao vivo”. Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. (TROTTA, 2008, p. 4).

Depreendemos que “sonoridade” é então o resultado obtido com a instrumentação empregada em uma prática musical. É possível que o autor tenha substituído o conceito de “instrumentação” por “sonoridade” para transpor a percepção da combinação de timbres do âmbito científico para o senso comum, posto que o ouvinte comum escuta de fato a resultante da instrumentação e não necessariamente é capaz de descrever com exatidão os instrumentos que compõem aquela sonoridade. Ele escuta, por exemplo, a presença de diversos instrumentos de percussão no samba, mas nem sempre sabe descrever quais são e que funções são desempenhadas em cada um deles. Ele escuta o arranjo orquestral de uma canção popular, mas pode não saber que tipo de orquestra está sendo empregada. Algumas combinações instrumentais podem ser emblemáticas de certos gêneros musicais e o texto oferece alguns exemplos, como o *rock* que recorrentemente emprega a guitarra elétrica, o contrabaixo elétrico, a bateria e voz, o *forró*, frequentemente executado com sanfona, triângulo, zabumba e voz ou o samba, fortemente caracterizado pelo uso de instrumentos de percussão, violão, cavaquinho, voz solista e vozes em coro uníssono. Então, segundo o autor, os padrões rítmicos associados à instrumentação possibilitam o reconhecimento dos gêneros da música popular.

Trotta se refere ao termo “anafonia”, criado por Phillip Tagg, como o ato de agrupar músicas por suas semelhanças estéticas com base em experiências de escuta. Tudo que se ouve pela primeira vez é inevitavelmente comparado com o que se ouviu anteriormente e tais comparações geram as categorias musicais.

Em suas conclusões, o autor admite que todas as músicas estão em constante transformação e que instrumentações características de um gênero podem ser

alteradas a todo momento, ritmos podem ser amalgamados e, isto posto, os gêneros musicais estão sujeitos a constantes revisões.

### 2.3.10 Artigo 10

SOARES, Thiago. *O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical*. O autor é professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

**Resumo:** A partir da premissa de que o videoclipe articula os campos da televisão e da música popular massiva em suas estratégias de endereçamento, localizamos na abordagem de gênero, um eficiente trajeto para a visualização de interfaces capazes de dar conta da complexidade deste produto. A partir de autores que operam com o conceito de gênero televisivo (Duarte, Jost, Gomes, Machado, Tascher) propomos a inserção do debate sobre gênero musical (Frith, Janotti, Fabbri) como sendo determinante na formatação de ferramentas de visualização de estratégias midiáticas nos videoclipes.

A música popular massiva é assunto também desse texto, que discute um dos meios mais abrangentes de propagação dos produtos da indústria musical - o videoclipe.

Entendemos que, calcado na construção visual dos artistas, esse recurso é utilizado frequentemente para exacerbar a condição de artigo de entretenimento outorgada aos gêneros da música popular, posto que os associa a programas de televisão destinados ao divertimento das massas e a venda de DVDs musicais. O clipe torna-se uma poderosa ferramenta de propaganda destinada aos públicos consumidores. “O videoclipe assume, então, um lugar evidenciador de duas lógicas produtivas da mídia: a música popular massiva e a televisão” (SOARES, 2007, p. 2).

Uma vez mais, o conceito de gênero musical tem grande importância na indústria fonográfica por fazer parte de um sistema de categorização que orienta potenciais consumidores de diferentes músicas na busca por produtos e, por outro lado, direciona os esforços propagandísticos dos profissionais de *marketing* das grandes gravadoras. A lógica comercial do negócio musical sobrepuja valores estéticos e artísticos inerentes ao conceito de gênero.

Pensar o videoclipe dentro dos sistemas da música popular massiva significa tensionar os elos constituídos entre o próprio videoclipe e a canção que o origina, identificar que esta canção está inserida dentro de uma lógica de produção da indústria fonográfica e, estando arraigada neste sistema produtivo, compreender que o videoclipe é um lugar sintomático para identificar e problematizar as estratégias discursivas deste produto. (SOARES, 2007, p. 2).

Constatamos que há uma programação imagética dos gêneros musicais que consiste na disseminação massiva de imagens, da qual o vídeo clipe faz parte,

juntamente com fotos de divulgação, capas de CDs, propagandas em revistas e jornais, *outdoors*, estampas em camisetas, *websites*, entre outras. Esse conjunto de elementos referente à imagem associada à música faz com que surja uma dinâmica de reconhecimento do público a respeito dos produtos que não leva em consideração apenas aspectos estritamente musicais. No campo da música *pop*, da música popular massiva, a construção da imagem dos intérpretes e compositores pode atuar de forma decisiva na classificação genérica e, uma vez decidida a localização catalográfica de um artista com base em sua constituição imagética, frequentemente confere-se à produção musical planos inferiores no entendimento e reconhecimento do gênero.

Soares entende o vídeo clipe como parte indissociável da *performance* musical, pois ele colabora para a personificação das canções, atribuindo-lhes não somente uma voz específica, mas também um conjunto de imagens cinematograficamente organizadas que refletem o visual dos intérpretes, cenários e situações propostos pelas letras das músicas e ambientações que podem estar livres das temáticas textualmente abordadas, mas que contribuem para a formação da imagem que permite a vinculação dos artistas a um determinado gênero musical, já que é comum, na música popular massiva, se catalogar o conjunto da obra de um artista em um único gênero, sem que se pense em classificar cada uma das canções.

A proposta de *performance* do autor tem como objetivo “valorizar os aspectos sonoros e específicos dos artistas que interpretam a canção” (SOARES, 2007, p. 4). Ainda, quando as práticas interpretativas estão inseridas no âmbito do vídeo clipe, que pode conter imagens captadas em *shows* ao vivo ou serem idealizadas, roteirizadas e dirigidas por cineastas, a indústria que opera o mercado da música popular massiva amplia suas possibilidades de atuação no mercado com a venda de DVDs.

Conceitualmente, tentamos empreender o argumento de que videoclipes performatizam as canções que os originam, propondo uma forma de “fazer ver” a canção a partir de códigos inscritos nas próprias canções populares massivas, mas também diante da problemática dos gêneros musicais e das estratégias de endereçamento dos produtos da indústria fonográfica. Da lógica produtiva da música popular massiva, o videoclipe ainda se configura como um produto que se enquadra nas configurações de consumo dos DVDs musicais [...]. Assim, compreende-se a configuração do videoclipe dentro dos ditames mercadológicos da música popular massiva e suas normatizações econômicas, como uma das condições de formatações de objetos que visam o reconhecimento e o consumo do público. É neste sentido que se visualiza uma esfera de escolhas, ingerências e ditames da

própria indústria fonográfica diante da organização destes produtos (SOARES, 2007, p. 4).

Depreendemos que, construir a imagem dos artistas envolvidos na música popular massiva, significa definir públicos consumidores e por essa razão, “ingerências e ditames da própria indústria fonográfica” são tão incisivos na determinação dos gêneros musicais nesse âmbito. Mencionamos como exemplo que uma canção da banda estadunidense *Bon Jovi* será classificada como pertencente ao gênero *rock* (ou *rock ballad*), já que a imagem desses artistas assim foi constituída pela indústria. Por outro lado, uma canção da banda brasileira *Roupa Nova* será sempre classificada como romântica, pois seu público consumidor foi definido de acordo com esse gênero. Comparando o repertório dessas duas bandas, percebe-se um grande número de similaridades musicais: seus instrumentais são compostos por bateria, contrabaixo elétrico, teclados e sintetizadores eletrônicos, guitarras elétricas com timbres limpos e distorcidos, violões predominantemente com cordas de aço, vocal masculino em registros agudos com efeitos vocais como o *drive*, intervenções vocais de vozes masculinas sobre a voz solista (*backing vocals*), interlúdios instrumentais compostos por solos de guitarra e as letras das canções, frequentemente, abordam temáticas relacionadas ao amor entre casais. Ainda que exista uma grande aproximação estética e artística entre esses dois grupos, a indústria fonográfica os classifica segundo gêneros diferentes.

Por outro ponto de vista, destacamos que expressões musicais substancialmente divergentes podem ser classificadas pela grande mídia em um mesmo gênero. As interpretações das duplas *Tonico e Tinoco*, bem como *Zezé de Camargo e Luciano* são classificadas como música sertaneja. Se comparados do ponto de vista estético, existem grandes diferenças entre essas duplas. Enquanto *Tonico e Tinoco* cantam a duas vozes acompanhados por violão, viola caipira e acordeão, *Zezé de Camargo e Luciano* cantam acompanhados de grandes formações instrumentais compostas por bateria, contrabaixo elétrico, guitarras elétricas, teclados eletrônicos, sintetizadores, violões com cordas de aço, acordeão e outros. As canções dos primeiros abordam temáticas relacionadas à vida do homem do campo, enquanto que no segundo caso as letras tratam predominantemente de assuntos românticos. Mesmo que tais duplas sejam subclassificadas como “sertanejo raiz” e “sertanejo romântico” essa subclassificação

aponta para diferenças dos objetos dos textos das canções e o gênero sertanejo abarca as duas produções que, de uma perspectiva puramente estética, guardam grandes diferenças estruturais. A música da segunda dupla preserva poucas características da raiz sertaneja, mas sua comunicação visual durante muito tempo foi feita nos padrões sertanejos, ainda que mais ligada ao *cowboy* americano que ao vaqueiro brasileiro. Mesmo que atualmente esse visual tenha sido quase totalmente abandonado, ficou a catalogação de “dupla sertaneja”.

Nos dois exemplos expostos, fica evidente que a catalogação da música popular massiva não considera, ou pouco considera, características musicais e estéticas e privilegia questões de comunicação visual e comportamental.

O autor evidencia a relação da indústria de entretenimento, da qual a indústria fonográfica é braço forte, com a televisão. Vídeo clipes são produzidos com vistas a inserção nesse ou naquele canal televisivo e nem mesmo a arte audiovisual goza de liberdade de criação, pois precisa direcionar roteiros e imagens aos interesses comerciais das programações das emissoras de TV.

Soares revela o importante papel dos meios digitais proporcionados pela *internet*, como o *youtube*, *MySpace* e *sites* pessoais que, associados às veiculações televisivas, contribuem para a fabricação da imagem dos artistas da música de consumo das massas e influenciam de modo determinante a classificação dos gêneros musicais. Ao considerar os gêneros televisivos, o autor sinaliza que esses estão em constante transformação e reinvenção para acomodar o comportamento do público diante das programações.

Notamos que esse comportamento vem sendo alterado de acordo com a evolução das plataformas de conteúdos audiovisuais extra televisivos, desde o antigo VHS às linguagens digitais. Dessa forma, a tecnologia vem oferecendo diferentes formas de apresentação de conteúdos visuais, bem como, ampliando suas possibilidades criativas. Se nas classificações genéricas da música popular massiva as questões visuais atuam de forma determinante, historicamente as resoluções sobre um gênero musical vêm sendo alteradas de acordo com as possibilidades proporcionadas pela evolução técnica dos recursos audiovisuais.

Soares, por sua vez, conclui que a televisão, associada a outras possibilidades de propagação de conteúdos audiovisuais, vem determinando a classificação da música popular massiva de acordo com lógicas comerciais e mercadológicas que encontraram na programação imagética um eficiente recurso para dirigir produtos musicais aos públicos consumidores. Nessa perspectiva, o público interage com o conceito de gênero musical guiado em maior medida pela imagem construída e associada aos intérpretes do que pelas características puramente musicais. “Cabe, então, a premissa de que, os gêneros musicais agem como estratégias de endereçamento da música popular massiva e os gêneros televisuais, como estratégias da própria televisão. Arelados, ambos estariam diante da ordem de atualização no universo genérico” (SOARES, 2007, p. 11). Compreendemos, em contrapartida, que há uma certa preservação da autenticidade dos gêneros musicais quando esses são utilizados pelas indústrias fonográficas e televisivas, pois, às vezes, os produtos são criados de acordo com gostos musicais historicamente arraigados em contextos socioculturais.

É o caso do pagode, já mencionado anteriormente, do sertanejo, do forró ou baião, todos gêneros populares aproveitados pela indústria fonográfica, alterados pela interferência do mercado que, por sua vez, manteve ao menos alguma reminiscência dos gêneros que eram praticados pelas culturas populares. Por se tratar de gêneros musicais amplamente conhecidos, a indústria utiliza suas características essenciais, modela seus produtos e os endereça para públicos com grande potencial de consumo. Logo, os profissionais da indústria fonográfica lidam com uma constante negociação entre culturas populares autênticas e a oferta de seus produtos homogeneizados e massificados. Nesse embate, o vídeo clipe desempenha papel determinante na identificação e construção de públicos consumidores.

### **2.3.11 Artigo 11**

AMARAL, Adriana. *Plataformas de música online: Práticas de comunicação e consumo através dos perfis*. A autora é Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS.

**Resumo:** O Artigo tem como objetivo analisar as práticas de consumo e conteúdo musical gerado nas plataformas sociais de distribuição, classificação, recomendação e divulgação de música na Web. Num primeiro momento, levantamos um histórico conceitual no qual discutimos as definições e características desses sites de redes sociais. Posteriormente descrevemos essas características e fluxos comunicacionais nas práticas dos usuários em uma observação inicial comparativa entre três plataformas (Last.fm, MySpace, Bliip.fm). Consideramos a emergência de algumas categorias de análise: o papel das



recomendações e das classificações dos gêneros musicais no Last.fm; o caráter de consciência sobre a audiência segmentada no MySpace; e a constituição de uma reputação por microconteúdos musicais no Blip.fm.

Nesse Artigo, a autora busca identificar comportamentos de consumo que indicam opções de vida regidas por convicções de ordem estética. Compreendemos que quando o indivíduo opta por um estilo de vestuário, não está atribuindo a ele apenas valor funcional, o de vestir o corpo, mas também lhe atribui um sentido estético de sua preferência, já que suas roupas comunicam um conjunto de valores e gostos que emolduram sua atuação na sociedade. Pode-se dizer o mesmo a respeito de cortes de cabelos, presença ou ausência de maquiagem, tatuagens, uso de bijuterias ou joias, entre outros acessórios. O gosto musical soma-se a esse conjunto de preferências como mais um elemento identificador de opções identitárias e, de certo modo, comunica ao meio social quem é o indivíduo que aprecia esse gênero, como age e o que pensa.

A autora adverte que há um processo de estetização da vida cotidiana, em desenvolvimento desde pelo menos o Século XVII e evidenciado e potencializado pelos meios de comunicação de massa no Século XX e XXI, que continua a construir arquétipos de identificação por meio de padrões de consumo, seja num contexto amplo dos lares e da produção massiva de objetos, vestuários, bens simbólicos; seja em um âmbito mais específico dos grupos e subgrupos a eles interligados (AMARAL, 2009). Do ponto de vista musical, nesse processo de estetização da vida cotidiana, as plataformas digitais de distribuição, recomendação e compartilhamento de arquivos desempenham um papel central: a partir delas o usuário cria um perfil de consumo e seus hábitos nesse âmbito virtual geram também uma reputação que possibilita laços de amizade em redes sociais de compartilhamento de arquivos digitais de música.

Amaral esclarece que dentre os três *sites* analisados por ela, apenas o *LastFM* oferece maiores possibilidades de classificação segundo gêneros musicais, mas há outras plataformas que também disponibilizam esse recurso. Em sua visão, os gêneros musicais são chaves importantes para o entendimento das escolhas musicais feitas pelos usuários da *web*. São eles que determinam o gosto do internauta, revelam suas preferências estéticas e é através deles que se criam laços de relacionamento em redes sociais musicais.

Notamos que, apesar do conceito de gênero musical possuir ampla importância para as análises propostas pela autora, não há um estudo que procure delinear as características musicais de um gênero; tampouco se observa quais são os critérios utilizados pelos usuários dos *sites* estudados para classificar uma música segundo um determinado gênero. Uma vez mais, o conceito é utilizado, mas não é analisado.

### 2.3.12 Artigo 12

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *Por uma Metodologia de Análise Midiática: Gênero e Estilo na Interpretação da Canção Popular Massiva*. A autora é Professora Adjunta do Bacharelado em Planejamento Territorial da Universidade Federal do ABC.

**Resumo:** Para compreender o processo de reprodução, renovação e reconfiguração dos gêneros musicais, e como o estilo é capaz de influenciar estes possíveis desdobramentos, nossa proposta consiste em fazer uma apropriação das teorias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin sobre os gêneros discursivos e aplicá-las ao contexto dos gêneros da música popular massiva, utilizando, especificamente, suas reflexões em torno da noção de estilo, cujas marcas possibilitariam a configuração de novos gêneros dentro dos processos produtivos da linguagem e da comunicação.

Luciana de Oliveira analisa o papel do gênero musical no ambiente da “música popular massiva” e elucida que esse termo, amplamente utilizado na área de comunicação, deriva do conceito de “cultura popular massiva” que, por sua vez, foi cunhado pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall. Inicialmente, considera que o gênero musical é um mediador entre o emissor e o ouvinte, ou seja, entre os artistas e os consumidores dos produtos da música popular massiva e que, conseqüentemente, carrega valores, significados e identificações importantes para a configuração dos consumidores desse meio.

Com base nas teorias de Bakhtin a respeito dos gêneros discursivos, Oliveira considera que é possível identificar gênero e estilo no repertório da música popular massiva. Nessa perspectiva, o gênero musical é um conjunto de características estilísticas, temáticas e composicionais relativamente estáveis. O estilo é a expressão do indivíduo dentro dos limites de um determinado gênero. O estilo individual, por sua vez, pode romper as barreiras do gênero e, assim, contribuir para sua reformulação e para a criação de novos gêneros. Quando isso acontece, o estilo não se esgota no indivíduo e inscreve-se em usos coletivos historicamente contextualizados. Respalhada por Bakhtin, Oliveira afirma que a escolha de uma forma gramatical, compreendida como gênero na música, é um ato estilístico. Em outras palavras, quando um compositor ou intérprete escolhe atuar sobre um determinado gênero está também realizando um ato estilístico,

já que o desenvolvimento do estilo só é possível quando esse está alocado em um gênero musical. A transição de um estilo nascido em um gênero musical específico para outro é vista, nessa proposta, como um elemento de destruição ou renovação de tal gênero.

De acordo com as reflexões desenvolvidas por Oliveira, é possível compreender que o gênero é um conjunto de estruturas musicais relativamente estáveis e compartilhadas por um número indefinido de compositores e intérpretes. O estilo, por sua vez, nasce da individualidade, mas pode influenciar na reestruturação, fusão e desaparecimento dos gêneros.

## **2.4 Artigo referente à área de educação musical**

### **2.4.1 Artigo 1**

SOUZA, Jussamara. *Educação musical e práticas sociais*. A autora é Professora Titular do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

**Resumo:** Este Artigo discute a música como um fato social e suas relações com a educação musical. Como fato social, a música não pode ser tratada descontextualizada de sua produção sociocultural. Por isso a necessidade de colocar no centro da aula de música a relação que crianças e adolescentes mantêm com a música, e não se limitar ao estudo da prática ou do consumo musical meramente por seu conteúdo ou gênero. Apoiado na sociologia da música e da educação musical, o texto pretende contribuir para a compreensão das diferentes práticas musicais de estudantes na escola e fora dela.

A autora apresenta uma reflexão a respeito de uma possível revisão nas práticas de educação musical. Para ela, a música é reiteradamente ensinada como um objeto alheio ao seu contexto sociocultural, desconsiderando-se que ela é fruto dele, como apontam as mais recentes pesquisas realizadas em musicologia, etnomusicologia e mesmo em educação musical (SOUZA, 2004, p. 8).

Referindo-se aos gêneros musicais, Souza considera que esses são fortemente difundidos pela mídia e, citando Anne-Marie Green, conclui que fazem parte de um processo de socialização pelo qual os indivíduos de uma sociedade se inserem em coletivos culturais específicos. Na análise exposta nesse trabalho, a comunicação de aspectos comerciais e socioculturais exercida pela mídia por meio dos gêneros musicais afeta sobretudo os adolescentes. Esses, procuram se inserir em “tribos” e os gêneros musicais são a comunicação sonora dos diferentes costumes de cada “tribo” (SOUZA, 2004, p. 8). Diante disso, a autora propõe que se introduza na sala de aula outras formas de se pensar a música, contextualizando conteúdos de acordo com o ambiente

sociocultural dos educandos. Para ela, o ensino puro de conceitos musicais, tais como ritmo, solfejo, leitura e outros, corre o risco de desvincular a música da vida, gerando desinteresse pelo aprendizado. Além do ensino tradicional de música, gêneros musicais apreciados pelos educandos deveriam ser inseridos no âmbito escolar.

Embora a autora empregue esse termo, o faz como uma maneira de trazer para a sala de aula um repertório rotineiro aos estudantes, que ela intitulou de gênero, atribuindo-lhe um cunho iminentemente pedagógico.

## 2.5 Artigos referentes à área de etnomusicologia/música popular

### 2.5.1 Artigo 1

LARA Filho,IVALDO Gadelha de, SILVA, Gabriela Tunes da, FREIRE, Ricardo Dourado. *Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking*. Os autores são, respectivamente, mestre em musicologia pela Universidade de Brasília, doutora em desenvolvimento sustentável pela Universidade de Brasília e Prof. Dr. Associado II na Universidade de Brasília.

**Resumo:** A Roda de Choro oferece um rico ambiente para análise tanto do contexto musical da performance quanto do contexto social que nutre as relações musicais. No presente Artigo, essa especificidade é analisada a partir do conceito de ordem musical estabelecido por John Blacking (1995). A coleta de dados da pesquisa foi realizada a partir de observações etnográficas e entrevistas com os músicos participantes do universo do Choro. A análise dos discursos e dos registros pode auxiliar na identificação dos elementos que compõem esta ordem musical dentro do Choro conforme a proposta do etnomusicólogo. O contexto ilustrado na discussão é uma Roda de Choro regularmente realizada em um bar de Brasília com a presença de músicos vindos de vários lugares do Brasil. Os relatos dos chorões apontam para a importância da existência de Rodas para manutenção e recriação da tradição musical do Choro. Foi possível compreender que, para esse gênero musical, uma série de fatores extra-musicais interfere de modo significativo nas performances dos músicos.

Nesse texto, com base na obra de Blacking e Kerman, os autores sustentam que há formas específicas de se racionalizar músicas que são compostas e tocadas por músicos que não possuem formação tradicional, que não sabem ler nem escrever partituras e que perpetuam seus conhecimentos musicais por estarem inseridos em alguma tradição musical ainda viva, como por exemplo, os atuantes em rodas de choro, rodas de samba e os participantes de manifestações folclóricas. Para eles, a *performance* tem primazia no entendimento dessas práticas musicais, já que é nela que os músicos envolvidos expressam os elementos estruturais das composições que, em grande medida, são improvisadas. Os atributos de interpretação intrínsecos a cada um dos gêneros de música dessa categoria são classificados por Blacking como “ordem musical”. Essa classificação dada por Blacking configura-se como um conjunto de maneirismos

específicos presentes na interpretação e, sem eles, a caracterização do gênero fica prejudicada.

Se pensarmos no choro, por exemplo, as melodias são frequentemente improvisadas. Isto só é possível para instrumentistas que estão bem familiarizados com esse gênero e, portanto, são capazes de conferir um sentido novo e particular para a mesma melodia em cada interpretação realizada. Dessa maneira o choro depende da performance de cada instrumentista e essa variedade de interpretações é que constitui a ordem musical do choro.

Tal ordem não é discutida pelos músicos envolvidos, pois esses estão imbuídos dessa prática por fazerem parte do contexto cultural que gerou a música que interpretam. Complexos conhecimentos referentes à prática musical, tais como improvisação, ornamentação melódica, acompanhamento harmônico, contraponto, linhas de baixo, modulações e transposições são transmitidos principalmente por meio da própria prática. Pouco se conceitua a respeito dessas habilidades.

No desenvolvimento do Artigo, o Choro é o gênero escolhido pelos autores para ilustrar a ordem musical proposta por Blaking. São expostas considerações sobre a história do choro, história do samba, história da roda de choro e de samba, e sobre características interpretativas da prática amadora e profissional do choro. Ao final do Artigo, é explanado um estudo de caso sobre uma roda de choro de Brasília.

Observamos que os autores frequentemente classificam o Choro como um gênero da música brasileira e, apesar de não buscarem definir amplamente o conceito, pontuam características interpretativas que colaboram para o seu reconhecimento e entendimento.

### 2.5.2 Artigo 2

SANDRONI, Carlos. *Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940*. O autor é professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco.

**Resumo:** O samba, tal como se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir do final dos anos 1920, veio a ser o emblema sonoro de uma concepção de “cultura brasileira” em que a valorização positiva da ideia de “mestiçagem” desempenhou grande papel. Por isso, as relações do samba com a ideia de “raça” foram permeadas pela ambiguidade. O reconhecimento do gênero como expressão “afro-brasileira”, sem deixar de estar presente, foi como subsumido por sua capacidade de traduzir em música um Brasil pensado como constitutivamente híbrido. No início do Século XXI, a expressão de visões alternativas da “questão racial” no país leva alguns a reconsiderar suas relações para com a herança do samba carioca no que se refere a

esse ponto fundamental. O estudo de alguns gêneros musicais pouco conhecidos, gravados no Rio de Janeiro nos anos 1930 e 1940, como “macumba”, “jongo” e “batuque”, ajuda a rediscutir as relações entre samba, “raças” e as imagens do “mestiço” na música popular.

O autor faz uma reflexão sobre o samba e sua relação com questões raciais e sociais. Discute a mestiçagem e o valor dessa em diferentes períodos da história do Brasil no Século XX; esclarece que o consenso do samba ser o gênero musical que representa a cultura afro-brasileira não é estável nem, tampouco, irrefutável. Além disso, Sandroni revela que entre 1930 e 1940, quando a palavra “negro” ou “negra” aparece no título ou na letra da canção, o gênero indicado na etiqueta do disco é “batuque” ou “macumba”. Tais gêneros também são utilizados para catalogar canções que falam do sofrimento do povo negro outrora escravizado. “Jongo” é empregado quando surgem temas relacionados às religiões afro-brasileiras.

O samba é um gênero frequentemente associado à mestiçagem, ao mulato ou mulata, moreno ou morena, em letras que falem das qualidades e virtudes desses personagens ou que os descrevam em situações leves e até cômicas. Um dos exemplos abordados no texto é a *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso), que fala do “mulato inzoneiro”, da “morena sestrosa de olhar indiscreto” e do “Brasil lindo e trigueiro”.

Entendemos que o autor emprega os gêneros batuque, macumba e jongo para classificar canções cujas letras abordam mais diretamente assuntos relacionados às raízes africanas do povo negro. A designação samba é utilizada quando as letras tratam de assuntos relacionados ao afro-brasileiro, ao mestiço. Ainda que tais gêneros conservem semelhanças quanto aos conteúdos musicais na indústria fonográfica, não é apresentada uma proposta de análise que busca a essência musical dos gêneros abordados.

Observamos que o texto cuida dos gêneros da música de tradição oral que foram absorvidos pela música popular, por razões diversas, e que posteriormente, foram fundidos num único gênero musical “o samba”.

### 2.5.3 Artigo 3

MEIRELLES, Regina. *O samba-canção: a eloquência de um gênero musical*. A autora é professora do departamento de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Resumo:** A canção pode ser considerada o núcleo de todas as formas musicais. Sua origem remonta à Antiguidade, quando teria começado como uma forma de onomatopeia, evoluindo ao longo da história.

No Brasil, a primeira forma de canção popular evidencia-se com a modinha, em 1775, por intermédio de Domingos Caldas Barbosa, que estrutura a canção de características românticas e sentimentais que vai constituir a base do samba-canção. Esse gênero foi uma criação de compositores ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro e surgiu em 1928, com a composição *Ai, loiô*, de Henrique Vogeler e Luiz Peixoto, interpretada pela atriz Araci Cortes. O sucesso dessa música transformou o samba-canção ou samba de meio de ano, evidência da incompatibilidade do novo gênero com a animação carnavalesca, no maior êxito de vendagem nacional. Firmou-se nos anos 40 e 50 como herdeiro natural da modinha seresteira, desvinculado das “origens africanas”, portanto mais próximo de um modelo identitário de canção europeia. É a partir do samba-canção que, no final dos anos 50, surge a bossa-nova e a sofisticada moderna canção brasileira.

A autora propõe uma discussão a respeito de gênero musical na medida em que busca delimitar as fronteiras entre o samba canção e a modinha e entre o samba “batucado” e o maxixe. As estruturas puramente musicais são apresentadas quando se diferencia a modinha brasileira da modinha de salão portuguesa. A primeira, ritmicamente binária e a segunda ternária com andamento moderado nos dois casos. Ambas não possuem forma fixa e o plano harmônico é variável (MEIRELLES, 2005, p. 52).

Ponderamos que no caso da modinha, estruturas puramente musicais são insuficientes para caracterizar o gênero, já que não há plano harmônico nem formas definidas. Compassos binários e ternários são frequentes em todo tipo de repertório.

Para a autora, o ritmo tem papel fundamental para a diferenciação, que se deu no início do Século XX, do gênero samba em relação ao maxixe. O ritmo mais “batucado” do samba o separaria definitivamente do maxixe (MEIRELLES, 2005, p. 53).

Ao abordar os primórdios do samba canção, a autora revela que houve uma fusão simplista da modinha e do samba. A canção se mantinha como modinha e o acompanhamento rítmico era o samba e essa mistura acabou por servir de classificação para diversas canções que não eram nem samba, nem modinha e, tampouco, samba-canção (MEIRELLES, 2005, p. 52). O samba-canção é de fato herdeiro da modinha, que com o tempo receberá características melódicas do Romantismo do século XIX, mas é a presença do mercado fonográfico que terá papel determinante para a solidificação do gênero:

O samba-canção, herdeiro natural da modinha, com seu estilo melodioso, firmou-se nas décadas de 1930 e 1940, representando a média do gosto nacional, revelando-se também um sucesso comercial, pois, como música para se ouvir, cantar e dançar a dois, vinha atender a uma demanda de lazer junto a um público sem maiores perspectivas de diversão do que os programas de rádio. Tornou-se o gênero musical preferido da classe média carioca, que com ele se identificava. (MEIRELLES, 2005, p. 54).

Meirelles elucida que gêneros musicais como o samba-canção e o samba-choro eram muito parecidos e frequentemente confundidos e, sendo assim, a definição do gênero dependerá do arranjo instrumental ou da determinação da gravadora que imprime a classificação na capa do disco, fato que demonstra que, frequentemente, não há critérios claros para a classificação musical realizada pelas gravadoras. A autora revela que o andamento lento e a ausência da sincopa na construção das melodias do samba-canção fazem com que essas se assemelhem às melodias de canções de outros gêneros da indústria fonográfica da época. É o ritmo do acompanhamento instrumental que torna possível o reconhecimento do gênero, além de uma certa sofisticação da harmonia (MEIRELLES, 2005, p. 57).

A autora se detém longamente na análise de características composicionais próprias de “cancionistas”, evocando um termo cunhado por Luiz Tatit. A relação musical e emocional entre melodia e texto é colocada como fator imprescindível para a estrutura de uma canção, revelando a importância da prosódia, da construção melódica e da interpretação como partes constituintes do gênero samba-canção.

Novamente observamos a transmutação de um gênero musical - a modinha, para um outro gênero – o samba canção.

#### 2.5.4 Artigo 4

SÉVE, Mario. *Choro: gênero ou estilo?* O autor é mestre em música pela UNIRIO.

**Resumo:** Este artigo pretende refletir sobre o uso dos termos estilo e gênero no âmbito do choro e da música popular brasileira. Para tal, recorreu-se a discussões conceituais — em textos de musicólogos como Allan F. Moore, Phillip Tagg, Franco Fabbri, Leonard B. Meyer, Ana Maria Ochoa — e informações históricas — em textos de musicólogos e pesquisadores como Mário de Andrade, Pedro Aragão, Henrique Cazes, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral. O artigo aborda problemas na classificação de gêneros musicais e sugere caminhos para a análise do estilo chorado.

Em seu texto, o autor busca por definições de outros musicólogos a respeito do que é o conceito de gênero em música. Ao abordar Allam Moore, esclarece que, para esse, o gênero é uma experiência prescritiva enquanto o estilo é uma experiência descritiva, ou seja, o gênero tem características restritivas e o estilo pressupõe um certo grau de liberdade dentro de um gênero. Isto porque, para Moore, gênero é um conjunto de regras composicionais coletivas socialmente aceitas e o estilo se refere às particularidades que operam em esferas menores. O estilo pode se referir ao modo de



se fazer música de uma região (estilo italiano, estilo francês), de um grupo de compositores (estilo galante, estilo polifônico) ou de um único compositor (estilo de Mozart, Beethoven ou Bach) e cada um desses estilos estará presente em diferentes gêneros. Séve revela que Fabbri apresenta concepção similar sobre os gêneros; são um conjunto de eventos musicais socialmente aceitos e reproduzidos por um número indeterminado de vezes, mas, ao analisar a obra de Ochoa, esclarece que essa, por sua vez, questiona as definições que tratam o gênero musical como um conceito claramente definido.

Em suas argumentações finais, Séve observa que as classificações com base em gêneros musicais vêm sendo utilizadas frequentemente por músicos, musicólogos e outros estudiosos, mesmo que essa taxonomia apresente um grau considerável de imprecisão. Na verdade, o autor busca em todo o texto, diferenciar o gênero do estilo musical.

## 2.6 Artigo referente à área de fonoaudiologia

### 2.6.1 Artigo 1

SOUZA, Joana Mariz de. SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. FERREIRA, Léslie Piccolotto. *O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens*. As autoras são, respectivamente, doutora em *performance* vocal pelo Instituto de Artes da Unesp, doutora em comunicação e semiótica pela PUC-SP e doutora em Distúrbios da Comunicação Humana (Fonoaudiologia) pela Universidade Federal de São Paulo.

**Resumo:** Objetivo: Verificar se professores de canto de diferentes gêneros musicais utilizam expressões metafóricas (“imagens”) como ferramenta didática para trabalhar a ressonância vocal, se existe correspondência fisiológica pretendida para cada metáfora empregada e os motivos para utilização de tal linguagem. Métodos: A amostra foi composta por 20 professores de canto, com experiência profissional mínima de cinco anos, atuantes em quatro abordagens do ensino de canto, sendo cinco professores por abordagem. Os professores responderam um questionário baseado em pesquisas já concluídas na área. As questões abordaram o histórico na docência de canto e a utilização ou não de metáforas. Aos professores que responderam afirmativamente foi solicitada a citação de três imagens correntemente utilizadas no ensino da ressonância bem como a explicação dos eventuais objetivos fisiológicos e musicais associados. As entrevistas foram gravadas em aparelho digital, transcritas na íntegra, analisadas e categorizadas. Resultados: Dos professores entrevistados, 90% utilizavam imagens no trabalho com ressonância por motivos didáticos técnicos e musicais; 88,8% dos professores que afirmaram utilizar tal linguagem e que disseram ter objetivos fisiológicos associados não os descreveram de forma objetiva ou não os distinguiram de objetivos musicais e proprioceptivos. Conclusão: A maioria dos professores pesquisados utiliza metáforas como ferramenta didática, por acreditar que elas estimulam a propriocepção e a musicalidade, e que a instrução por meio de linguagem fisiológica é muito complexa. Tal achado pode estar associado ao fato de que esses profissionais tendem a não separar o processo fisiológico de produção da voz do processo subjetivo da criação artística.

As autoras desse Artigo buscam, a partir da utilização de metáforas, explicar como os cantores devem empregar a voz em determinados gêneros musicais.

Exemplificando o contexto, palavras de ordem, como “voz rouca”, “voz áspera”, “voz escura”, “voz clara”, evidenciam melhor a forma como esse cantor deve conduzir o seu aparelho vocal. Inicialmente, os professores participantes da pesquisa são classificados como eruditos (líricos) ou populares e, em seguida, os gêneros de cada uma dessas famílias são observados.

Embora os gêneros musicais sejam variáveis importantes para o resultado da pesquisa, pois servem como fatores determinantes para as técnicas que serão abordadas pelos professores de canto, não há a intenção de se determinar as características musicais necessárias para a compreensão de um determinado gênero.

## **2.7 Artigo relacionado à área de história**

### **2.7.1 Artigo 1**

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais*. A autora é professora do departamento de história da Universidade Federal de Pernambuco.

**Resumo:** Este Artigo discute as relações culturais construídas em torno dos maracatus nas décadas de 1930 a 1950 na cidade de Recife, principalmente os trânsitos que a música promoveu entre compositores eruditos, artistas populares e grupos considerados folclóricos. Seu objetivo é demonstrar que nesses trânsitos as ressignificações culturais são amplas e complexas, e seu entendimento pressupõe a reconstituição das redes sociais e culturais em que se deram.

A autora inicia sua reflexão discorrendo sobre a classificação de três manifestações culturais do Recife, a saber, o maracatu-nação (ou de baque virado), o maracatu de orquestra (ou de baque solto) e as troças. Antes de Guerra Peixe realizar seu trabalho etnomusicológico entre 1949 e 1952, que resultou no livro *Os maracatus do Recife*, a imprensa recifense não fazia nenhuma distinção entre os grupos que realizavam maracatu-nação, maracatu de orquestra ou troças. Todos eram tratados simplesmente como maracatu. Foi Guerra Peixe quem analisou os maracatus de acordo com suas instrumentações e *performances*, além de discutir suas complexidades musicais, ampliando a compreensão do gênero e suas variações (GUILLEN, 2007, p. 237). Ajuizamos que a pesquisa sobre gêneros musicais pode servir à manutenção das formas mais tradicionais, bem como à renovação e ressignificação dos gêneros. O estudo dos gêneros de música popular em Guerra Peixe tem forte influência de Mário de Andrade e, conseqüentemente, o foco de seus estudos nesse âmbito se direciona principalmente para a música de tradição oral. O aparecimento do maracatu na música popular urbana e na rádio se deu por um esforço realizado na década de 1930 para consolida-lo como

gênero genuinamente recifense e para concorrer com o já consagrado samba, porém, sua permanência nesse âmbito foi curta (GUILLEN, 2007, p. 244).

Entendemos que, embora Guillen se reporte ao estudo sobre as estruturas musicais realizado por Guerra Peixe, o texto objetiva delinear a importância das culturas afro-brasileiras na construção de gêneros populares e eruditos, tomando o maracatu como exemplo. Esse intercâmbio entre música folclórica, popular e erudita tornam complexas as classificações musicais e, para a autora, colabora para a diluição da barreira existente entre música popular e erudita.

## 2.8 Artigos relacionados à área de musicologia

### 2.8.1 Artigo 1

SCHROEDER, Jorge Luiz. *Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti*. O autor é professor participante do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e professor pleno do Programa de Pós-Graduação em Música, no Instituto de Artes da Unicamp.

**Resumo:** Recorte da tese de doutorado (SCHROEDER, 2006) em que proponho o conceito de corporalidade musical para poder explicar as performances de cinco músicos populares. Através da investigação das relações que dois deles (Baden Powell e Egberto Gismonti) constroem com seus instrumentos (violão popular) e linguagens (música popular instrumental), pretende-se enfatizar a performance como um jogo de tensões entre as possibilidades particulares dos músicos (tanto de realização quanto de entendimento musical) e as linguagens, gêneros e instrumentos musicais escolhidos por eles para expressão. Estes instrumentos são marcados por regras oriundas de um processo histórico e coletivo que não se realiza num só indivíduo, e os músicos, marcados por possibilidades e dificuldades que não permitem a realização plena de uma exigência coletiva. Deste jogo complexo nasce a música.

O texto encontra-se em uma revista de música e tem caráter musicológico pois trata de um tema pouco abordado na performance musical, que retrata uma mudança de paradigma atribuída ao conceito de corporalidade musical, como uma modalidade relativa a técnica interpretativa. Os dois músicos retratados são exemplos de uma inversão performática, onde a técnica interpretativa deve se adaptar a corporalidade do intérprete e não o inverso.

Ao propor o conceito de corporalidade musical, Schroeder busca inverter a importância dada ao corpo tanto na música quanto na dança. Em sua visão, uma massificação cultural instituída por uma elite artística tende a colocar o ser humano a serviço do corpo, ou seja, tanto na dança quanto na interpretação musical, o esforço consiste em adequar o corpo aos padrões interpretativos canônicos. O conceito de corporalidade musical nasce da análise de gêneros musicais em que essa relação se

inverte, ou seja, o corpo se adequa à expressão buscada pelo intérprete. O foco do autor foram dois intérpretes da música popular brasileira instrumental: Baden Powell e Egberto Gismonti.

Schroeder afirma que a corporalidade musical de Baden Powell nasce do encontro entre a música erudita e a música popular, das influências de Tárrega, Fernando Sor e Andreas Segóvia em contraponto com as de Dilermando Reis e Garoto. Identifica que há espaços no “bem tocar” de Baden onde o “grotesco” se manifesta. Entendemos que o termo “grotesco” é utilizado pelo autor para descrever os momentos da *performance* musical em que se renuncia ao refinamento técnico e à limpeza sonora para dar lugar aos padrões sonoros não previstos na tradição clássica europeia. Nesses momentos, pode-se prejudicar o *cantábile* de uma melodia para se evidenciar uma articulação não convencional ou acordes podem ser executados sem muita clareza em todas as suas notas para se preservar a precisão rítmica. Improvisações livres, que empregam sonoridades não diatônicas, também fazem parte dessa descrição proposta pelo autor. A relação entre o respeito à tradição musical e o “grotesco” presentes na *performance* de Baden traduz sua corporalidade, sua identidade no gênero música instrumental brasileira (SCHROEDER, 2010, p. 171).

Detendo-se sobre Egberto Gismonti, o autor analisa suas peculiaridades interpretativas exclusivamente no violão, já que Gismonti se define como um pianista que também toca violão. Para o autor, a expressão violonística de Egberto Gismonti não faz referência aos padrões clássicos. Em vez disso, encontra sua força no inusitado. É justamente no “grotesco”, no “borrão” e no “excesso” que Egberto constrói sua música para violão, o que o individualiza no gênero música instrumental brasileira (SCHROEDER, 2010, p. 175). Julgamos importante destacar que até mesmo o violão utilizado por Egberto Gismonti não é convencional. Trata-se de um violão de dez cordas afinado de maneira alternativa. O ímpeto experimental do compositor o levou a desenvolver, em parceria com um *luthier*, um instrumento que possibilita a realização da sua música inovadora.

Entendemos que essa análise propõe que o gênero “música instrumental brasileira” pode ser identificado por tipos complexos e elaborados em *performances* instrumentais que, em alguma medida, guardam relações com a estética da música

erudita, mas que obrigatoriamente exploram padrões de interpretação altamente pessoais, individuais, condizentes com a “corporalidade musical” de cada artista.

### 2.8.2 Artigo 2

CASTRO, Beatriz Magalhães. COSTA, Pablo Garcia da. *Elementos extra-musicais na obra de K-ximbinho: questões sobre iconografia musical em suas capas de disco entre 1950 e 1960*. Os autores são, respectivamente, professora da Universidade de Brasília e mestre em música pela Universidade de Brasília.

**Resumo:** K-ximbinho participou juntamente com outros músicos entre as décadas de 1950 e 1960 de um processo que visava modernizar o samba e o choro pela introdução dos elementos diversos do jazz. Esse processo de mistura entre gêneros musicais distintos, compreendido entre os músicos da época como “samba-jazz” ou “choro jazzístico”, não se limitava em misturar elementos rítmicos harmônicos e melódicos, mas também negociar a presença de termos, imagens e vestimentas da cultura estadunidense no Rio de Janeiro pré Bossa Nova. É possível verificar nas capas de discos gravados por K-ximbinho que essa negociação entre duas culturas se manifestava em forma de imagens e textos e visavam informar ao consumidor a que cada obra se destinava, ressaltando a inovação do samba e choro e propondo a criação desse novo estilo musical.

Os autores iniciam sua análise com a afirmação de que as fusões entre os gêneros samba, choro e *jazz* na música de K-ximbinho fazem parte de um processo de modernização da música na globalização, oriunda da cultura de massa consumida e patrocinada por uma elite financeira que acreditava nos intercâmbios culturais entre o Brasil e os Estados Unidos da América.

Diante dessa estrutura, verifica-se na trajetória de K-ximbinho, assim como das orquestras Tabajara de Severino Araújo, e do Maestro Cipó entre outros arranjadores e instrumentistas da época, um processo de adaptação e reorganização de saberes musicais para a formatação de um novo estilo musical, com elementos harmônicos do jazz e elementos rítmicos do choro, que permitisse aos músicos lugar de destaque no cenário musical (CASTRO e COSTA, 2009, p. 124).

Notamos que os autores acreditam que os saberes musicais passam pela necessidade de revisão e reestruturação e, à vista disso, surge também um novo tipo de músico capaz de ter fluidez no “novo estilo musical” nascido das conexões feitas entre a música brasileira e norte-americana. Embora o conceito de “estilo musical” seja apresentado, não há uma reflexão sobre o que é estilo em música nem, tampouco, é proposta a diferenciação entre gênero e estilo em música. Parece-nos que os termos gênero e estilo são utilizados pelos autores como sinônimos.

O processo de hibridação foi o foco dessa pesquisa, que buscou enunciar a presença de elementos musicais oriundos de diferentes gêneros na constituição de outros (CASTRO e COSTA, 2009, p. 125). Embora seja enunciada a importância dos elementos musicais nos processos de hibridação que resultam em novos gêneros, as

análises centrais do texto recaem sobre a comunicação visual das capas dos discos de K-ximbinho e as evidências de hibridações de cultura brasileira e estadunidense que essas apresentam. Tais evidências se traduzem nas fotos das capas e nos títulos que sugerem uma classificação musical fruto do processo de hibridação, como “samba-jazz” por exemplo.

### 2.8.3 Artigo 3

FREIRE, Guilherme Araújo. SANTOS, Rafael dos. *Hibridismo na música instrumental do Grupo Medusa: Associação de gêneros musicais distintos em Pé no chão*. Os autores são, respectivamente, mestrando em música pela Unicamp e professor do departamento de música da Unicamp.

**Resumo:** Na década de 1980, o *jazz fusion* tinha grande repercussão internacional. Baseando-se na mistura das linguagens musicais do *jazz* com outros gêneros, o estilo incorporava construções harmônicas modais associadas ao uso da tecnologia a favor de uma busca a novos timbres. No Brasil, era visto como símbolo de modernidade e considerado como vanguarda musical pela crítica especializada, influenciando sensivelmente grupos de música instrumental. Este estudo tem como foco a produção musical do Grupo Medusa, formado na cidade São Paulo por músicos instrumentistas renomados do cenário da música popular brasileira. Através da análise dos aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos e estruturais da música Pé no Chão, pretende-se compreender o modo pelo qual o Grupo Medusa articula elementos da linguagem musical de gêneros populares brasileiros e norte-americanos, obtendo uma sonoridade híbrida e, buscando também identificar apropriações de procedimentos musicais do *fusion* realizadas.

Os autores iniciam sua reflexão com a contextualização do gênero “música instrumental” no Brasil. Segundo eles, o gênero surge após a bossa-nova e não se refere a qualquer forma musical que utilize apenas instrumentos como meio de expressão, mas à música instrumental brasileira cunhada na informação do *jazz*, em que transparecem elementos do gênero norte-americano, como por exemplo, a improvisação melódica sobre estruturas harmônicas pré-estabelecidas. Nesse período pós bossa-nova surge um público interessado em *jazz* e música instrumental composto essencialmente por jovens que ouviam *rock* progressivo e estavam acostumados a ouvir longas passagens instrumentais (FREIRE e SANTOS, 2013, p. 163).

Para determinar quais são os elementos que constituem o gênero “música instrumental”, os autores se atêm às características musicais da música “pé no chão”, do Grupo Medusa. Freire e Santos determinam que o gênero nasce de hibridismos entre a tradição cultural brasileira e a música norte-americana. Como elementos dessa música estrangeira, os autores destacam o uso do piano elétrico Fender Rhodes, melodia composta com uso de *blue notes*, harmonia modal frequentemente utilizada no *jazz* moderno e improvisações estruturadas na linguagem do *jazz*. Os elementos de música

brasileira estão presentes na rítmica e na utilização de instrumentos de percussão característicos da música brasileira.

Inferimos que, nesse texto, os autores buscam determinar as características de um gênero com base em elementos musicais. Questões de mercado também são levadas em consideração nessa análise, já que mesclar música brasileira com música norte-americana era, em alguma medida, uma estratégia do Grupo Medusa para se colocar no cenário musical internacional. A junção do *jazz* com a música brasileira teve a intenção de facilitar o acesso do grupo ao mercado internacional. Contudo é importante relatarmos que a bossa nova também sofreu muita influência do *jazz*.

#### 2.8.4 Artigo 4

NEDER, Álvaro. *O coletivo anônimo e a trama dos gêneros: subjetivações plurais e intertextualidade no Brasil dos anos 1960*. O autor é professor da graduação e pós-graduação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ).

**Resumo:** Este ensaio destaca a pouco compreendida pluralidade de gêneros musicais na MPB e na Tropicália da década de 1960, relacionando-a aos abalos vividos no período. Tal pluralidade de gêneros é inédita em um conjunto unitário de práticas na história da música popular brasileira, e argumenta-se que seu surgimento em momento marcado pela busca de participação nas decisões nacionais e diálogo, por parte das populações mais amplas, é significativa. Nesta pesquisa etnomusicológica, gêneros musicais foram compreendidos como discursos e diferentes gêneros foram percebidos como os discursos de diferentes grupos sociais e culturais. Investigando este fenômeno através do conceito de intertextualidade, analisou-se como identidades culturais erigidas em torno de gêneros delimitados foram desconstruídas pela ruptura de fronteiras entre os gêneros. Um sujeito plural emergiu deste processo, desafiando pares binários mutuamente excludentes.

O autor inicia sua reflexão identificando um problema quanto à classificação dos gêneros musicais no tocante aos conceitos de MPB e Tropicália. Para ele, apesar de muitos estudos terem contemplado esses dois gêneros, ambos necessitam de revisão, pois, é comum que sejam considerados antagônicos e excludentes. Neder identificou nos estudos realizados em sua tese de doutorado que o público consumidor de música popular brasileira normalmente se identifica e ouve MPB e Tropicália sem dar nenhum valor ao suposto antagonismo. Esse antagonismo surge da ideia que a MPB é o estilo de canção brasileira surgida nos festivais da TV Record, escrita por intelectuais que defendiam ideais de esquerda, que se opunham ao regime militar e que utilizavam as tradições populares como o *ethos* de sua música. Eram basicamente nacionalistas. Em contrapartida, a Tropicália possuía letras anarquistas e surreais, não possuía uma linha ideológica definida e em seu ambiente musical, se alinhava à *pop art* e às culturas de massas, utilizava elementos da música estadunidense, principalmente do *rock*, e a

guitarra elétrica era seu símbolo maior. De acordo com a prática de sua pesquisa de doutorado, o autor acredita que é possível reconciliar os significados da MPB e da Tropicália, já que ambos os gêneros são fonte de inspiração dos mesmos tipos de ouvintes investigados em sua tese (NEDER, 2013, P. 175).

Entendemos que o principal ponto de discussão a respeito desses dois gêneros recai sobre questões políticas, sociológicas e de padrões de escuta. Musicalmente se observa as características nacionalistas da MPB em oposição às características globalizadas da tropicália. Os públicos que legitimam essa (re)conciliação através de seus hábitos de escuta musical é o que o autor definirá como “coletivo anônimo”.

Referindo-se à crítica literária e psicanalista Julia Kristeva, Neder utiliza o conceito de “sujeito em processo” para corroborar sua tese de que gênero musical é também um sistema significante e que, então, indivíduos distintos se apropriam deles em um processo constante de busca de identidade; o sujeito em processo. Para ele, enquanto a linguagem verbal busca exprimir comunicações objetivas, a música pode ser vista como uma linguagem que fala sobre as subjetividades e, portanto, ambas formam a identidade do indivíduo.

Portanto, o que mantém coeso um grupo formado em torno de um gênero musical é mais do que uma mera apreciação de recursos estilísticos ou estéticos: um profundo processo psíquico tem lugar, e que é a própria (re)construção da identidade. A música – o gênero musical –, neste contexto, transmite poderosamente crenças e visões de mundo, contribuindo para a produção da subjetividade, constituindo-se em um discurso de uma comunidade (NEDER, 2013, p. 178).

O autor deixa claro que em torno dos fazeres e saberes que se referem à música há uma complexa rede de percepções que trabalham conjuntamente em prol da formação de identidades e, dessa forma, questões estéticas e artísticas são apenas parte daquilo que constituirá o conceito de gênero musical. O conceito de “sujeito em processo” de Kristeva está em consonância com os “processos de identificação” expostos por Bauman (2005). Ambos se referem à constante busca de identificação presente nos indivíduos do mundo contemporâneo globalizado. Em concordância com Janotti, Neder também considera que os gêneros musicais fazem parte da construção da identidade de seus ouvintes e assumem um papel que extrapola a apreciação da música como manifestação artística.



Em suas considerações finais, Neder revela que é impossível estabelecer barreiras claras entre os discursos dos gêneros musicais escolhidos para o seu debate: a MPB e a Tropicália. Em vez disso, percebe um nítido intercâmbio entre eles, pois ambos colocam em diálogo diversos gêneros musicais, são construídos pela síntese de gêneros anteriores, e, sob a pressão do regime militar no Brasil, são movimentos artístico-musicais que propõem a diluição das barreiras entre as culturas, entre as classes sociais, entre sexualidades e entre homem e mulher.

### 2.8.5 Artigo 5

ALBINO, Cesar. LIMA, Sonia R. Albano de. *O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro*. Os autores são, respectivamente, mestre em música pelo I.A. Unesp e Professora do Mestrado e Doutorado em Música do IA-UNESP.

**Resumo:** O Artigo teve como objetivo investigar em que medida a improvisação e a tradição oral permitiram a consolidação do ragtime e do choro em gêneros musicais com aceitação popular na virada do século XIX. A escolha concentrou-se nas semelhanças formais existentes entre ambos e nos caminhos percorridos por ambos para essa consolidação. A partir dos conceitos de territorialização e desterritorialização criados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, incorporados à improvisação musical por Rogério Costa, verificamos o tipo de improvisação utilizado nesses dois gêneros. O relato histórico reafirma a ideia de D. Bailey de que a improvisação está sempre presente na criação de novos sistemas notacionais, gêneros e estilos musicais, ainda que nos processos de transmutação, ela saia de cena. O texto é parte da dissertação de mestrado defendida no IA-UNESP.

Os autores iniciam sua reflexão afirmando que a improvisação musical sempre esteve presente no engendramento de práticas musicais que posteriormente se tornaram gêneros, mesmo que em algum momento ela passe a não fazer mais parte dos seus hábitos característicos. Advertem também sobre a dificuldade de contextualizar historicamente as práticas de improvisação devido à sua natureza não documental. O recorte do artigo será sobre dois gêneros, o choro e o *ragtime*, ambos oriundos das américas e que guardam características musicais em comum entre si.

O ragtime e o choro do início do Século XX apresentam inúmeras semelhanças: ambos eram executados ao piano, muitas vezes pelos próprios compositores; havia a utilização efetiva das sínopes, muito comum na música africana, mescladas às características de danças oriundas da Europa, como é o caso da polca (ALBINO e LIMA, 2011, p. 72).

Quanto à improvisação no *ragtime*, os autores compreendem que é difícil determinar com precisão suas características musicais, pois, o que ficou para a posteridade foram composições registradas em partituras, principalmente as de Scott

Joplin. Da mesma maneira que se reconhece a capacidade de improvisação ao teclado de Johan Sebastian Bach apenas por relatos de época, sabe-se que o *ragtime*, em sua origem, nasceu da habilidade de improvisação ao piano de seus criadores.

No tocante ao choro, os autores entendem que sua origem foi em conjuntos instrumentais compostos por escravos libertos e músicos advindos de bandas militares, como uma forma de imitação da polca, possivelmente bastante improvisado. Essa improvisação se limita a variações da melodia, logo, não há uma sessão pré-determinada de improvisos no choro. Eles acontecem no decorrer da exposição das melodias em forma de pequenas alterações melódicas. Posteriormente o gênero é adaptado para o piano e seu maior expoente é Ernesto Nazareth, que preferia classificar esse tipo de música como tango brasileiro.

Entendemos que os autores evidenciam características musicais que ajudam a identificar os gêneros: presença constante de síncopas, a forma rondó (ABACA) muito frequente em ambos gêneros e a importância que a improvisação musical teve no nascimento dessas práticas musicais. Ainda assim, todas essas características estão presentes em muitos outros gêneros de música e, portanto, elas não são suficientes para individualizar a taxonomia nos conceitos de choro e *ragtime*.

### 2.8.6 Artigo 6

PIEIDADE, Acácio. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. O autor é professor associado do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

**Resumo:** Discussão sobre os conceitos de hibridismo, musicalidade, fricção e fusão de musicalidades e tópicos da musicalidade brasileira. O objetivo é refletir sobre a questão da mudança e a transformação nos gêneros musicais, bem como a da permanência de elementos e figurações musicais que, por sua vez, carregam consigo nexos sócio-culturais e históricos que, de alguma forma, são experimentados pelos músicos e audiências. Tendo como foco questões da música brasileira, este artigo apresenta a busca de tópicos musicais (“brejeiro”, “época-de-ouro” e “nordestina”) como uma ferramenta para enfrentar o problema das transformações no mundo da música.

Para ampliar a compreensão dos gêneros musicais, o autor faz uma reflexão sobre hibridismo, que é classificado em dois tipos: o homeostático e o contrastivo. No hibridismo homeostático, o corpo A se une ao corpo B e ambos se equilibram para resultar no corpo C, o híbrido. No caso do hibridismo contrastivo, os corpos A e B se unem em uma relação de imposição mútua. O corpo A se reafirma perante ao B e vice-

versa, formando o corpo AB. Na visão de Piedade o hibridismo em música é, na maioria dos casos, o do segundo tipo, o contrastivo.

Antes de iniciar análises mais detalhadas a respeito dos gêneros musicais, o autor adverte que um gênero é constituído não apenas por sons, mas também por todos os fatos culturais que os permeiam e os constroem. É possível isolar os sons para empreender análise puramente musical, mas, para compreender o todo é preciso recompor a integridade do objeto (PIEADADE, 2011, p. 104). A síntese de fatos culturais que resulta em gêneros musicais tem, segundo essa análise, o poder de construir musicalidades, pois essas não estão nos indivíduos nem dependem de suas habilidades, mas se encontram na comunidade (PIEADADE, 2011, p. 105).

Em nosso entendimento, o autor revela que musicalidade depende de memória e que o esquecimento de antigas tensões entre gêneros musicais, resultado do hibridismo contrastivo, gera a estabilidade e a noção de gêneros ditos tradicionais. Sendo assim, o hibridismo homeostático nos gêneros musicais só é possível pois contrastes entre diferentes práticas musicais desapareceram com o tempo e se tornam imemoráveis. Para Piedade, gêneros são o resultado de constantes e inevitáveis fusões de diferentes práticas musicais que, com o tempo, deixam de revelar conflitos internos e se estabilizam. Esses, por sua vez, se fundirão a outros gêneros, outras práticas musicais e o ciclo que leva o hibridismo contrastivo ao hibridismo homeostático se reinicia. A título de exemplo, o autor menciona que na obra de Johan Sebastian Bach há muitos elementos de música italiana, objeto de estudos frequentes desse compositor. No entanto, com o tempo, o eco da música italiana se incorpora a musicalidade da obra de Bach e se torna perceptível apenas para especialistas. Piedade segue demonstrando em seu texto que diversos gêneros musicais aceitos como tradicionais, como por exemplo o baião, o choro e o samba, nasceram de fusões e de tensões contrastivas que outrora eram evidentes e que hoje foram esquecidas, gerando estabilidade aos gêneros musicais e possibilitando suas classificações.

## **2.9 Artigo relacionado à área de psiquiatria**

### **2.9.1 Artigo 1**

PIMENTEL, Carlos Eduardo. GOUVEIA, Valdiney V. SANTANA, Neliane Lima de. CHAVES, Wisés Albertina. RODRIGUES, Carolina Andrade. *Preferência musical e risco de suicídio entre jovens*. Os autores são, respectivamente, professor Adjunto II do Departamento de Psicologia e da Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade Federal da Paraíba, professor titular na Universidade Federal da Paraíba, especialista em docência do ensino superior pela Universidade Dom Bosco da Paraíba, não foram encontradas referências para as duas últimas autoras.

**RESUMO: Objetivos:** Considerando-se que vários estudos internacionais indicam que a preferência musical, especialmente pelo *heavy metal*, correlaciona-se ao suicídio, objetivou-se na presente pesquisa conhecer as relações entre preferência musical e risco de suicídio. **Métodos:** Participaram 200 estudantes universitários de diversos cursos de uma universidade pública da cidade de João Pessoa, PB, com Idade Média de 22 anos (DP = 4,77). Estes responderam à Escala Abreviada de Preferência Musical, que visa mensurar a preferência musical com relação a 14 gêneros musicais, e o Inventário de Razões para Viver (RFL), que objetiva aferir as razões que as pessoas têm para viver. **Resultados:** De acordo com os resultados, verificaram-se correlações entre a pontuação total da RFL e os gêneros musicais *convencional* (positiva) e *alternativo* (negativa). Pode-se ainda verificar que a preferência musical pelo estilo convencional foi um preditor de menor risco de suicídio entre jovens. **Conclusões:** Esta pesquisa demonstra a importância de mais uma variável, no caso a preferência musical, para entender o risco de suicídio entre jovens. Mas outros estudos devem ser realizados no contexto brasileiro para que se possa entender melhor essa relação.

Os autores realizam um intenso estudo com duzentos voluntários escolhidos entre estudantes universitários para determinar a relação entre preferências musicais e tendências suicidas. Os ouvintes do gênero musical designado *heavy metal* são apontados, com base em diversos estudos da psicologia social, como os mais inclinados ao suicídio. A pesquisa dos autores corroborou essa tese.

Questões relacionadas à estrutura musical ou implicações culturais dos gêneros musicais não são discutidas nesse Artigo. Somente fragmentos de letras de algumas canções são expostos quando são depressivas ou fazem alusão ao suicídio. Concluiu-se que tendências suicidas são estimuladas pelas letras das canções de *heavy metal*, portanto, não há evidência de que as características musicais do gênero contribuam para esse tipo de comportamento. Na verdade, o texto desses autores referenda mais a área da saúde do que propriamente a área musical.

## 2.10 Artigo relacionado à área de psicologia

### 2.10.1 Artigo 1

ILARI, Beatriz. *Música, comportamento pessoal e relações interpessoais*. A autora é professora de educação musical da *University of Southern California*.

**Resumo:** O objetivo desta investigação foi verificar o papel da música na atração interpessoal, escolha de parceiros e relacionamentos afetivos. Cinquenta adultos não-músicos escolheram possíveis parceiros através de classificados pessoais, descreveram as características de ouvintes de 7 gêneros musicais diferentes e responderam a questões referentes ao uso da música em seus relacionamentos afetivos. Embora a música não tenha tido um efeito direto sobre a atração interpessoal e a escolha de parceiros, ela aparentou ter alguns efeitos indiretos nas relações interpessoais. Alguns estereótipos de

personalidade associados aos gêneros musicais foram encontrados, sugerindo que o gosto musical pode influenciar na escolha de parceiros. Além disso, emergiram quatro categorias relacionadas ao uso da música no contexto das relações interpessoais: objetivos de excitação, fundo acústico, facilitadora de atividades que promovem a aproximação e artefato mnemônico. Os dados desta investigação reforçam a ideia de que a música exerce um papel importante nas relações interpessoais.

Nesse Artigo, os gêneros musicais são utilizados como um recurso para demonstrar a importância da música na formação do indivíduo e do gosto musical na escolha de parceiros. Novamente, conforme visto nos trabalhos de Janotti e Neder, os gêneros musicais são vistos como um dos elementos significativos na construção de identidades, designada por Ilari como “estereótipos de personalidade”. A autora esclarece, em sua introdução, que muitos autores vêm escrevendo sobre o valor da música nas sociedades, principalmente como reação à afirmação de Pinker (1997) que considera que a música é inútil e que sem ela, a humanidade seguiria inalterada.

Ilari realizou uma pesquisa com 50 participantes objetivando demonstrar que o gosto musical tem alguma importância nas relações interpessoais e os sete gêneros musicais escolhidos revelam características do gosto. Ou seja, a pesquisa demonstra que ouvintes de gêneros musicais similares acreditam que música é um dos fatores de afinidade e de reforço às suas relações interpessoais.

Apesar dos gêneros musicais possuírem papel central na pesquisa da autora, não foram apresentadas análises a respeito da estrutura de cada um deles.

## **2.11 Artigo relacionado à área de sociologia**

### **2.11.1 Artigo 1**

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida*. O autor é Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (SOL) e do Laboratório de Pesquisa em Estudos da *Performance* (Transe) da Universidade de Brasília (UnB).

**Resumo:** Este trabalho faz parte de uma investigação mais ampla sobre a formação do campo artístico de Brasília que procura estabelecer os elementos do processo de educação sentimental dos artistas de projeção da capital federal. Enfoca o desenvolvimento e aceitação do “choro” enquanto gênero musical num contexto de contemporaneidade e numa urbe já denominada de capital nacional do rock. Mostra como elementos musicais tradicionais se combinaram para transformar a Escola de Choro de Brasília num caso bem-sucedido de educação musical. Insere a história desse gênero musical nas especificidades da criação artística da cidade e compara o seu destaque com o de outras áreas da criação cultural. Discute se haveria, realmente, uma forma específica brasiliense de “chorar” e apresenta uma síntese das carreiras de alguns de seus “chorões” mais famosos. Finalmente, apresenta algumas conclusões a respeito da afirmação de que, a despeito de sua curta existência (47 anos), a capital federal já teria se tornado em verdadeira “usina de talentos” e sobre o papel da Escola de Choro na confirmação ou rejeição dessa afirmação.

O autor esclarece que o choro nasce como um modo de tocar e não como um gênero musical. Os músicos que colaboraram para o engendramento do gênero tocavam nos primórdios, polca, mazurca, maxixe, lundu e essa prática musical se consolidou como um gênero, o choro, em grande medida como consequência de seu aspecto transnacional. Com o tempo, a fusão desses diferentes gêneros musicais oriundos de diversas culturas somado ao modo de tocar fizeram nascer um novo gênero, que além de um modo específico de tocar se caracteriza também por um modo de compor.

O objeto do Artigo é o ensino do choro, principalmente na escola Raphael Rabello de Brasília, onde, segundo o autor, há um caso de preservação musical bem-sucedida no que se refere a transmissão do choro como um gênero estável e tradicional da música brasileira. Apesar de se tratar de um texto publicado na área de sociologia, ele traz uma abordagem musical sobre o gênero.

### CAPÍTULO III

#### REFLETINDO SOBRE OS ARTIGOS COLETADOS

No levantamento bibliográfico realizado, constatamos que a maioria dos autores que utilizaram o termo “gênero musical” embasaram-se em temáticas que trabalham com a música popular e a transmutação do repertório de tradição oral para a música popular. Temas envolvendo a cultura de massa, a hibridação presente nos gêneros, questões relativas ao mercado musical, utilização dos gêneros musicais para fins voltados para o relacionamento humano, para a saúde, para a educação musical, entre outros, estiveram bem presentes. Não localizamos reflexões sobre o gênero musical na música erudita.

Observamos nesses artigos que as diversas áreas de conhecimento abordam os gêneros musicais sob uma perspectiva utilitarista, ou seja, não estudam suas características musicais nem se preocupam em conceituá-los, concentram-se mais diretamente em avaliar os reflexos socioculturais ocorridos nas áreas abordadas. Não obstante, as diferentes áreas do conhecimento pontuam as produções musicais como se fossem gêneros, mas não os caracterizam. As discussões desenvolvidas não avaliam a sua estrutura, simplesmente fazem uso dele.

Questões que envolvem a tecnologia digital, o mercado musical, a sensibilidade, a música popular massiva, o comportamento, são algumas das temáticas abordadas. Utilizam o termo como um dado pré-definido que serve para estruturar inúmeras discussões a respeito dos fazeres e gostos musicais, do ato de escutar música, dos processos de identificação potencializados pela música e da imensa exposição midiática das músicas que foram transformadas em produtos de consumo.

No quadro a seguir oferecemos um panorama geral das utilizações do gênero musical nas áreas de conhecimento que constam do nosso levantamento bibliográfico.

ÁREA DE CONHECIMENTO	NOÇÃO DE GÊNERO MUSICAL
Antropologia	As alterações nos gêneros musicais provocadas pelos modelos de gravações da indústria fonográfica são discutidas como elementos transformadores da sensibilidade musical atual.

	Novas relações de produções musicais com o mercado, possibilitadas pela <i>internet</i> , também são objeto de estudo nessa área.
Computação e informática	Pretende-se compreender quais são as características de cada gênero musical presentes no sinal de áudio, a fim de se desenvolver ferramentas de busca musical na <i>internet</i> com altos índices de precisão. Os gêneros musicais são palavras-chave de grande importância nesses buscadores digitais.
Comunicação	Gêneros musicais são estudados como elementos que facilitam os fluxos entre os produtos do mercado e o público consumidor no âmbito da música popular massiva. As interferências dos interesses financeiros na produção musical, bem como os apelos visuais expressos em propagandas e <i>vídeo-clips</i> também são abordados nessa área.
Educação musical	Os conteúdos técnicos, teóricos e performáticos constantes de uma aula de educação musical devem ser adaptados aos gêneros musicais que são representativos da cultura dos educandos. Essa proposta visa ressignificar a educação musical e ampliar sua aceitação na sociedade.
Etnomusicologia	Há maior preocupação em determinar características puramente musicais de cada gênero, mas esses também abalzarão reflexões sobre hibridações e <i>performance</i> , bem como considerações musicais de cunhos sociais e raciais.
Fonoaudiologia	Gêneros musicais são guias para decisões a serem tomadas pelo professor a respeito do ensino de diferentes técnicas em aulas de canto.
História	O gênero musical abordado, o maracatu, é visto como estímulo para uma complexa mescla de culturas que torna menos visível a linha divisória entre música erudita e música popular.



Musicologia	Nessa área, o gênero é utilizado para fomentar diferentes abordagens do conhecimento musical, tornando impossível determinar apenas uma delas como foco principal. Os textos parecem retomar o emprego original da Musicologia, ao estudar todas as características possíveis da música.
Psiquiatria	O gosto musical orientado pelo gênero <i>heavy metal</i> é estudado a fim de se localizar comportamentos potencialmente suicidas entre os jovens. Texto direcionado à saúde mental dos indivíduos.
Psicologia	O gosto musical pautado em gêneros é considerado fator determinante na constituição de relacionamentos humanos, sejam eles de amizade, namoros ou matrimônios.
Sociologia	A preservação de manifestações culturais pela via da educação é estudada na atuação da escola “Raphael Rabello” em Brasília, que tem como objetivo, ensinar o choro para as novas gerações. A perpetuação desse gênero é a principal preocupação nessa área.

Quadro n. 2: Os gêneros musicais e suas diferentes utilizações nas diversas áreas do conhecimento

(criação: Marcio Guedes Correa)

Os dois artigos da **área de antropologia** concentraram-se nas transformações que ocorreram nos gêneros musicais após o surgimento das tecnologias de gravação. Interessa aos autores quais são as novas implicações provocadas pelas rádios e pelos discos na constituição e percepção dos gêneros musicais. Enquanto Sant’ana discute os novos meios de divulgação e distribuição de fonogramas pela *internet*, Carvalho se debruça sobre todas as tecnologias de gravação e meios de comercialização musical surgidos no Século XX e busca avaliar quais são os impactos desses novos meios de escuta para os gostos e sensibilidades musicais.

Na **área da comunicação** utiliza-se o termo “música popular massiva” para se reportar a um conjunto de gêneros musicais que estão sujeitos às imposições do mercado. Sendo assim os interesses econômicos sobrepujam as questões que permeiam o pensamento artístico.

Torna-se, então, inevitável considerar que, em uma possível conceituação dos gêneros musicais nesse setor, há uma nova interferência na rede de fatores que levam uma prática musical a se estabilizar como gênero. Além dos imperativos das gravadoras convencionais, agora há um novo modelo de consumo e distribuição de produtos musicais que gera novas necessidades de enquadramento mercadológico por parte dos artistas. A libertação dos moldes de mercado impostos pelas gravadoras, proporcionada principalmente pela *internet*, não resultou em autonomia criativa. Ao invés disso, artistas interessados em comercializar seus trabalhos passaram a direcionar seus processos criativos às expectativas de pertencimento e identificação de um novo público. Um gênero musical não tem mais sua evolução guiada unicamente por interesses estéticos, mas também pela adequação aos novos desejos de consumo criados pelo mercado.

Sob essa perspectiva, é comum que se discuta as novas relações entre criadores e receptores de música, geradas pelas revoluções tecnológicas que transformaram drasticamente essa área a partir do Século XX. Autores da área de comunicação procuram avaliar as tensões de mercado, ou seja, as relações de criação de produtos musicais e as estratégias de endereçamento desses aos consumidores corretos. Investiga-se o quanto os anseios de consumo musical do público, detectados pelos índices de audiência de estações de rádio e canais de TV e fortemente manifestos em redes sociais e de compartilhamento musical propiciadas pela *internet*, acabam por exercer certa interferência nas decisões a respeito dos produtos que serão oferecidos pelo mercado, o que demonstra que as tensões mercadológicas são bilaterais, ou, possivelmente, multilaterais.

Como exemplo, mencionamos um fato ocorrido nos primórdios da indústria fonográfica brasileira. Para concorrer com o disco norte-americano que vinha tomando conta do mercado brasileiro, em grande medida devido à beleza e sofisticação dos arranjos escritos para orquestras e *big bands* para canções do repertório do *jazz*, surge

no Brasil a figura do “maestro arranjador”. Conforme relatado por Tinhorão (1998), tratava-se de um profissional responsável por escrever esse tipo de arranjo para a canção brasileira.

Esse profissional é também uma criação da indústria cultural estadunidense que associou em seus produtos à tradição musical erudita europeia com a música popular surgida nos Estados Unidos da América. Embora o conceito de arranjo ou a necessidade de adaptações instrumentais existam na música ocidental desde um estágio mais evoluído da escrita musical, um compositor erudito normalmente é responsável pela concepção, elaboração e escrita da totalidade da obra, ou seja, não existe a figura do arranjador. É o próprio criador da música quem escreve todas as partes e camadas da composição e cada uma delas faz parte do todo referente à obra musical.

Foi na indústria do disco norte-americana que surgiu a divisão de tarefas entre aquele que compõe a canção, ou seja, o texto, a melodia e uma estrutura de acompanhamento harmônico e aquele que irá compor as outras camadas estruturais da música, adaptando-as para diferentes instrumentações, prática que configura o ofício do arranjador. É comum que, nesse ambiente, o compositor da canção não tenha formação musical suficiente para estruturar as outras camadas da música que complementam a melodia e a harmonia e adaptá-las para os diversos conjuntos instrumentais disponíveis, portanto, um profissional com sólida formação musical, o arranjador, desempenhará essa função. Com isso, a diversidade de arranjos que pode existir sobre uma única canção popular passa a ser uma das características dos gêneros musicais pós era do rádio e do disco.

Nesse contexto, desponta no Brasil o nome de Radamés Gnattali, geralmente considerado o principal arranjador da música popular brasileira. Em 1936, Gnattali *Um milhão de melodias* assume a direção musical, arranjos e regência da orquestra do programa na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, cargo que ocupou durante dez anos. Em uma de suas raras entrevistas, Gnattali relata que, durante o tempo de transmissão desse programa, recebia dos ouvintes todo tipo de carta, umas tecendo elogios à nova estética musical proposta ao repertório brasileiro, outras criticando duramente o ato de inserir “violino no samba” (BARBOSA e DEVOS, 1984). Isso demonstra que o mercado musical de fato propõe novos moldes de fazer e escutar música, mas também reage às

opiniões expressas pelo público, bem como aos padrões de consumo, para adequar seus produtos objetivando vendas cada vez mais expressivas. Raramente esse mercado busca apurar quais são as consequências dessas novas relações para o gosto e a sensibilidade musical.

Para estabelecer um diálogo entre as áreas de comunicação e antropologia, mencionamos que José Jorge de Carvalho, da área de Antropologia, propõe que as consequências para a sensibilidade musical, advindas das decisões econômicas e administrativas, sejam avaliadas. Também discute as questões de mercado relacionadas à indústria musical contemporânea, considerando que ela interfere drasticamente nos processos de criação musical pelo fato de gerar necessidades de adequação às lógicas de venda.

Suas reflexões recaem sobre as alterações que o gosto musical irá sofrer a partir de um estágio evoluído das técnicas de gravação, bem como sobre a formação do profissional responsável por essa técnica. Em sua visão, as técnicas de gravação, equalização e mixagem passaram a ser mais um elemento de redução de particularidades entre diferentes gêneros musicais, já que esses receberão o mesmo tratamento técnico e serão submetidos a padrões similares de equilíbrio sonoro, amenizando suas diferenças e minimizando possíveis reações de estranhamento do público consumidor sobre o produto.

É nessa uniformização de diferentes práticas musicais, nesse *aequalis*<sup>18</sup>, nesse “tornar igual” que reside a transformação da sensibilidade musical atual. Gêneros musicais imbuídos de características que os diferenciam e os individualizam são equalizados, igualizados, nos estúdios de grandes gravadoras. Aos ouvintes são negadas vastas experiências de escuta das características intrínsecas de cada gênero musical em nome de uma conformação favorável ao fluxo mercadológico de produtos que são muito semelhantes entre si.

Nas primeiras décadas do Século XX, a gravação consistia em reunir um grupo de músicos em uma sala de estúdio para realizarem a música do mesmo modo que faziam ao vivo, todos juntos, como se estivessem se apresentando para um público específico.

---

<sup>18</sup> Do latim, uniformizar, raiz etimológica da palavra “equalizar”.

Essa *performance* era captada por um microfone posicionado de maneira a parecer mais conveniente para que se ouvisse no disco, algo mais próximo possível da experiência real (TINHORÃO, 1998). Por mais que uma gravação primitiva possa soar rudimentar, o equilíbrio dos timbres e volumes dos instrumentos e vozes acontecia naturalmente e o técnico não podia interferir individualmente sobre eles. Tudo era dado pela projeção natural de cada instrumento ou voz e pelo ambiente acústico. A interferência máxima ocorria nas diferentes possibilidades de posicionamento do microfone. Com a tecnologia de gravação por canal, método que permitiu individualizar a gravação de cada músico participante, foi possível alterar timbres com equalizadores e os volumes podem ser modificados de maneiras pouco condizentes com a realidade acústica.

Atualmente um técnico de som pode fazer, a título de exemplo, um solo de flauta sobressair em meio à quatro trombones em fortíssimo, o que é impossível no ambiente puramente acústico. Então, as técnicas modernas de gravação podem criar ambientes acústicos e combinações de volumes impossíveis em uma *performance* acústica. Assim, as abordagens referentes à produção musical moderna precisam considerar que os gêneros musicais apresentam diferenças relevantes entre a gravação e sua apresentação ao vivo. O estúdio de gravação é frequentemente empregado como um instrumento de composição capaz de modificar os gêneros.

Para Carvalho, a discussão sobre o gosto musical na contemporaneidade torna-se cada vez mais complexa pois, ao mesmo tempo que a gravação possibilita a apreciação musical em uma amplitude nunca antes testemunhada, a relação com os sons musicais foi alterada substancialmente pelo fato de que grande parte dos ouvintes reservam seu tempo de audição musical quase unicamente para a produção gravada, para o som dissociado de sua fonte original, situação essa que Murray Schafer, compositor e pensador musical, denomina de “música esquizofônica” (SCHAFER, 1997).

No campo da antropologia, observamos que a noção de gênero musical e a relação que o ser humano estabeleceu com a música transforma-se radicalmente após o surgimento e a valorização das gravações. O gosto musical e a identificação com os gêneros atingem novos patamares, já que a música comercializada a partir de discos, CDs e *mp3*, desvinculou-se fisicamente de sua cultura de origem, alcançando novos públicos que se constituem em “comunidades unidas ideologicamente (BAUMAN,

2005)”. Essas se caracterizam por não estabelecerem relações de proximidade física com a música, ou seja, *in loco*, mas sim de confluências de pensamentos, ideias e gostos que são compartilhados por diferentes plataformas, excluindo a necessidade de proximidade geográfica.

É na área de **computação e informática** que residem as principais reflexões a respeito da comunhão de gostos, pensamentos e ideias musicais que ocorrem à distância, formando comunidades unidas ideologicamente. Independentemente do surgimento do rádio, da televisão e dos discos colocarem um número imenso de pessoas em contato com os mesmos conteúdos, o computador e a internet potencializaram amplamente o compartilhamento musical. Comunidades unidas ideologicamente puderam se formar rapidamente entre sujeitos que estão muito distantes e que, talvez, nunca se conhecerão.

A busca por melhorias tecnológicas das plataformas que possibilitam os contatos que se estabelecem virtualmente pela *internet*, bem como a sofisticação de ferramentas dos *sites* de busca e compartilhamento de arquivos digitais de música são as principais ocupações dos estudiosos dessa área. Discutir o gosto e a sensibilidade musical, bem como questões estruturais e qualitativas dos gêneros musicais, não parece ser uma necessidade para essa área do conhecimento. As reflexões propostas recaem sempre sobre melhorias tecnológicas no ambiente digital da *internet*, principalmente no que diz respeito à precisão dos mecanismos de busca que utilizam denominações referentes aos gêneros musicais tais como *rock, blues, jazz, hip hop, rap, samba, etc.*

Os artigos selecionados na área de computação e informática revelam duas problemáticas com relação ao fonograma digital armazenado e distribuído via *internet*. A primeira delas diz respeito ao enorme acervo musical que aumenta a cada dia nos *sites* de compartilhamento musical. Cabe destacar que esse acervo não possui um dono e não se refere a uma cultura ou povo específico. É um acervo gerado coletivamente e serve a essa mesma coletividade, pois reflete a conjunção de gostos musicais que não estão mais isolados, que não pertencem mais a uma única construção sociocultural. Com o objetivo de facilitar as buscas dos usuários, sugere-se três possibilidades de organização e catalogação desse acervo: por autor, por intérprete e por gênero musical, sendo esse último o mais importante para essa área do conhecimento.

A segunda problemática recai sobre o aprimoramento dos buscadores de música na *internet* quando esses atuam sobre características do arquivo de áudio de cada gênero musical. É possível considerar que a equalização das gravações que uniformizam diferentes gêneros, observação delineada por Carvalho (1999), seja o principal obstáculo para a evolução dessa tecnologia.

Além disso, há constantes hibridações entre gêneros musicais e consequentes transformações que inevitavelmente alteram padrões sonoros, dificultando a verificação de semelhanças com base em características do sinal de áudio presentes nos diversos formatos de fonogramas digitais.

Observamos que as hibridações entre diferentes gêneros musicais sempre ocorreram, mas a indústria fonográfica fez com que esse processo fosse acelerado. Por isso, se o sinal de áudio de uma gravação de *rock*, por exemplo, guarda certas particularidades, essas já não são mais características únicas desse gênero. O hábito de se usar guitarras com distorção, contrabaixo elétrico e bateria, instrumental característico do *rock*, ampliou-se para diversos outros gêneros. Se bandas como o Sepultura utilizam o instrumental do *rock*, Alceu Valença modernizou o forró e o baião com esse mesmo instrumental e até Pixinguinha utilizou guitarra elétrica com distorção em uma célebre gravação de Odeon (E. Nazareth). Cantores românticos como Fagner e Fábio Junior aumentam o potencial emocional de suas canções com solos de guitarra distorcida e Michael Jackson, artista *pop* nascido nos Estados Unidos da América, estabeleceu parcerias e gravou canções com guitarristas provenientes do *rock*, como Jennifer Batten, Eddie Van Halen e Slash. Tal expansão de um mesmo instrumental para diversos gêneros musicais pode tornar a análise do sinal de áudio bastante imprecisa no que se refere à determinação categórica do gênero.

No Brasil, o pioneiro na utilização da guitarra elétrica foi Radamés Gnattali, que a empregou como instrumento solista ao lado do piano em seu Concerto Carioca nº1, composto entre 1949 e 1950, gravado em 1960 e, além disso, associou os instrumentos de escola de samba à orquestra sinfônica em seu quarto movimento. Em suas composições eruditas, Gnattali fez uso frequente da *big band* inserida na orquestra sinfônica, inclusive de sua sessão comumente chamada de “cozinha”, que nesse tipo de grupo é composta por bateria, contrabaixo elétrico ou acústico tocado em *pizzicato*,

piano e/ou guitarra elétrica. O quinteto de Radamés Gnattali, por vezes configurado como sexteto, executava arranjos de Gnattali para música brasileira, principalmente choro, empregando guitarra elétrica, contrabaixo, acordeom, bateria e um ou dois pianos (CORREA, 2007). Orquestras como a *Jazz Sinfônica* do Estado de São Paulo empregam instrumental característico das *big bands* de *jazz* associado ao instrumental sinfônico, gerando um resultado sonoro inusitado.

Desenvolvedores de buscadores digitais para a *internet* encontrarão grandes dificuldades para analisar os sinais de áudio de composições e arranjos como esses acima mencionados e para associá-los a um gênero musical específico, já que a mescla entre gêneros eruditos e populares é uma das características mais marcantes dos músicos mencionados e de gerações de compositores e arranjadores que os sucederam. Sendo assim, torna-se mais árduo estabelecer quais são as características dos timbres e de outros elementos do sinal de áudio oriundos das instrumentações de cada gênero, já que recentes hibridações acabaram por tornar os conjuntos instrumentais utilizados em cada um deles bastante aparentados.

Avaliamos que, para a área de computação e informática, encontrar características de áudio que possam discriminar os gêneros musicais tem importância no aprimoramento das ferramentas de busca utilizadas pelos usuários da *internet*, porém, a discussão não aborda estruturas musicais que permitam, em alguma medida, identificar os diferentes gêneros. Em vez disso, busca-se delimitar tais estruturas identificadoras unicamente no sinal de áudio, procurando minimizar, ou mesmo eliminar, a necessidade de análises e ponderações humanas na construção da taxonomia musical com base em gêneros do gigantesco acervo disponível em *sites* da *internet* e em aplicativos de compartilhamento de música em formato digital. Com base nessa reflexão, inferimos que os estudiosos dessa área desejam encontrar, nos gêneros musicais, características sonoras presentes no sinal de áudio que sejam estáticas, tarefa acentuadamente árdua.

Na área de **comunicação**, percebemos que há uma evidente preocupação de se delimitar o papel e a contribuição das classificações em gêneros musicais para as lógicas de mercado, por conseguinte, a música popular massiva é seu principal objeto de estudo. Os gêneros musicais são forjados pelas tensões entre as estratégias de mercado



e os desejos de consumo do público. Ações relacionadas ao *marketing* promovidas pelas gravadoras, rádios e canais de televisão buscam localizar e, posteriormente, determinar públicos consumidores e, para isso, operam utilizando os gêneros musicais para endereçar seus produtos aos compradores corretos. Por outro lado, consumidores também se orientam pelas classificações em gêneros musicais para encontrar as músicas que satisfaçam as expectativas geradas por seus gostos e hábitos culturais.

Ficou claro que há uma tendência mercadológica de se classificar artistas de acordo com um único gênero musical, independentemente de um certo grau de ecletismo que se possa identificar em suas obras. Assim, um determinado cantor ou grupo musical que alcança fama nos meios da música popular massiva, provavelmente ficará estigmatizado pelo gênero de suas primeiras canções de sucesso. A cantora Ivete Sangalo, por exemplo, atingiu sucesso e ocupou grande espaço nas mídias de massa como cantora de “axé” e, por mais que tenha realizado diversas incursões por outros gêneros da música brasileira, até hoje ela é assim reconhecida e classificada, já que isso facilita a vendagem de seus produtos musicais.

As rádios mais ouvidas promovem a imersão do indivíduo no mundo da publicidade e fornece ao mesmo motivações econômicas e de consumo entrelaçadas com o prazer (MOLES *apud* LIMA, 2000, p. 75). Por conseguinte, o que se deseja ouvir é moldado pela indústria midiática que, por sua vez, modela, remodela e substitui os gêneros musicais com base nas estatísticas de venda.

Os autores da área de comunicação preocupam-se também em investigar os efeitos gerados pela *internet* e pelo audiovisual, especialmente o vídeo *clip*, nas relações entre público e mercado musical. Entendemos que as buscas por música na *internet* conferem protagonismo ao consumidor, pois ele pode expressar seu gosto nas redes sociais, compartilhar música no formato *mp3* nos *sites* especializados e realizar suas próprias classificações de acordo com o gênero musical, criando e compartilhando *play lists* em aplicativos e inserindo informações de gênero no próprio fonograma digital.

O vídeo *clip*, por sua vez, tornou a imagem do artista indissociável da música. Dessa forma os gêneros musicais passam a ter não só estruturas relativas ao som, mas também ligadas às imagens. No ambiente da música popular massiva, a programação

imagética dos artistas pode sobrepujar condições musicais no que diz respeito à compreensão do gênero. Esses artistas agora expressam comportamentos e valores que pretendem ser coletivos. Como relata McLuhan “Cinema, rádio e televisão situam certas personalidades em um novo plano de existência. Elas existem não tanto em si mesmas, mas como tipos de vida coletiva sentidos e percebidos por um meio de massa” (apud LIMA, 2000, pg. 161). Os “tipos de vida coletiva” geram no público consumidor a sensação de pertencimento, de estar diretamente relacionado a um gênero musical não só pelo gosto que nutre por esse tipo de música, mas também porque suas escolhas de vida ou desejos condizem com aquilo que é apresentado no vídeo *clip*.

Percebemos ainda que os estudiosos da área de comunicação são os que mais se preocupam em classificar as músicas operadas na indústria da música, com o objetivo de compreender os possíveis significados que os gêneros musicais revelam ao público consumidor.

Conforme expressa Schafer (1997, p. 189), o ato de classificar pode ser entendido como uma técnica de análise que busca a melhoria da percepção, do julgamento e da invenção e, em última essência, objetiva descortinar similaridades, contrastes e modelos. Diferentemente, a indústria da música popular massiva emprega a classificação em gêneros como técnica conservadora dos produtos que oferece e, conseqüentemente, o público não desenvolve um pensamento crítico a respeito dessa produção.

Na esfera do mais alto consumo, dos maiores índices de vendas, há a tendência de se usar repetidamente alguns poucos padrões de composição dentro de um gênero, resultando na sensação de que “todas as músicas são iguais”. Em gêneros criados para essa indústria, como por exemplo o sertanejo “universitário”, são evidentes as reiterações presentes em todas as canções, tais como timbres instrumentais, tipo de voz, harmonias rudimentares, formas quase idênticas, melodias pouco elaboradas e textos que abordam sempre um reduzido número de temáticas nas letras das canções. Uma vez descoberta a fórmula que favorece a máxima vendagem, ela será usada com poucas ou nenhuma alteração até que atinja seu esgotamento, ou que o público pare de consumir esse gênero e passe a dedicar sua atenção a alguma nova criação do mercado, que por sua vez, passará pelo mesmo ciclo. Podemos intuir que o público

consumidor desses produtos, habituado a ouvir músicas compostas sempre com a mesma fórmula, não desenvolva sua sensibilidade musical e mesmo sua imaginação poética fique comprometida pelos textos pouco criativos presentes nas letras desse tipo de canção. O desenvolvimento cultural das massas pode estar correndo um sério risco de estagnação.

Conforme expressa Merton e Lazarsfeld (*apud* LIMA, 2000, pg. 111), é bem possível que as mídias de massa, com seu enorme alcance, deteriore, cada vez mais, gostos estéticos advindos de padrões culturais populares e, conseqüentemente, o conformismo poderá tomar o lugar da capacidade crítica do público. Nesse ambiente, as ações sistemáticas que organizam as produções musicais de acordo com seus gêneros acabam por impor estreitos limites aos processos criativos dos artistas envolvidos, pois suas obras devem estar em consonância com interesses econômicos das mídias de massa, que têm na música uma poderosa e lucrativa ferramenta de conformação.

Dessa maneira, podemos inferir que na música popular massiva, o gênero musical responde prioritariamente aos interesses econômicos da indústria musical. Nesse ambiente, a classificação do repertório não é um instrumento de análise e compreensão, como propõe Schaefer, mas sim uma espécie de tabela que orienta o consumo dos produtos musicais.

Na área de **educação musical** localizamos apenas um artigo que aborda os gêneros musicais, fato insuficiente para representar o pensamento de uma área de conhecimento. Entretanto, ele propõe uma revisão da educação musical considerando-se que os conteúdos específicos de música não deveriam ser ensinados desvinculados, como normalmente o são, de um repertório culturalmente importante para os alunos, no sentido de se sentirem acolhidos e identificados com essa produção. Tais gêneros deveriam ser inseridos no ambiente escolar, pois são uma parcela representativa na composição da identidade desses indivíduos. Apesar dos gêneros musicais estarem presentes na educação musical, nem sempre eles se coadunam com o cotidiano cultural dos educandos, contrariando a tendência sociocultural que está presente no mundo atual e globalizado, que se remodela a cada instante, e na educação em geral, que prega o acolhimento do indivíduo, socialmente e culturalmente, conforme está expresso nos ordenamentos ligados à educação.

Na **musicologia**, os textos levantados abarcam temas diversos relacionados ao saber musical e promovem um diálogo com diferentes áreas do conhecimento, não se limitando apenas à música erudita ocidental. Eles abordam temáticas envolvendo a corporalidade, o hibridismo, a improvisação musical voltada para a música popular, a iconografia e a análise musical. Hoje é comum pensarmos que o musicólogo é o pesquisador que se dedica ao estudo da música erudita ocidental abordando aspectos que envolvem a análise, teoria, *performance* e história da música. Contudo, no olhar de J. Kerman (1987), a musicologia tem um espectro bem mais amplo, já que ela pode se inter-relacionar com todas as áreas de conhecimento, seja a sociologia, antropologia, filosofia, psicologia, etc. Em determinado momento do seu texto, Kerman descreve as tentativas de se delimitar qual a diferença entre as abordagens musicológicas e etnomusicológicas e, entre elas está a que determina que musicologia estuda a música ocidental e a etnomusicologia estuda as músicas não ocidentais, porém, a partir do momento em que essa última abarcou em seus estudos a música popular urbana ocidental como o *jazz*, *rock* e *reggae* essa determinação perde seu valor, pois todos esses são gêneros da música ocidental.

As reflexões propostas por Kerman dão suporte à compreensão da complexidade existente nas tentativas de delimitar os objetos de estudo da musicologia e da etnomusicologia. Assim, consideramos que a musicologia no Brasil parece estar voltando à sua vocação original e as abordagens propostas nessa área são multifacetadas.

No levantamento bibliográfico realizado, os textos de **etnomusicologia** tendem a compreender os gêneros da música a partir de seus elementos musicais, tais como, instrumentação, ritmos, formas, características performáticas, entre outros, adicionados às questões sociais, políticas e raciais. As análises dos autores desses textos intentam descortinar a essência de gêneros específicos, mas não pretendem estabelecer um conceito universal de gênero musical.

No que diz respeito à *performance*, os etnomusicólogos caracterizam determinados gêneros da música popular a partir de modos específicos de se tocar ou cantar uma determinada produção musical, diferentemente do que ocorre em outras áreas que, por vezes, dão maior importância à instrumentação, às formas, aos tempos, compassos e às construções harmônicas e melódicas para singularizá-los. Dessa

maneira, um gênero nessa área pode ser caracterizado pelo uso de um determinado maneirismo, ou de técnicas e sonoridades específicas que variam de um gênero para outro. Em suma, a caracterização de um gênero na área de etnomusicologia parece estar acentuadamente vinculada à análise das *performances* musicais.

Um dos exemplos citados no levantamento esteve centrado no choro, gênero em que o modo de tocar, de improvisar ornamentando melodias, é imprescindível para sua classificação. Essa maneira de tocar desses músicos é transmitida principalmente em rodas de choro, portanto, o conhecimento musical é ensinado durante a sua execução. A perpetuação de tais práticas pereniza o gênero, mas, com o passar do tempo, também o transformam em alguma medida, já que a improvisação presente no choro se configura em um espaço aberto para transmutações.

No tocante à hibridação de gêneros vem à tona nessa área as questões sociais e raciais, ou seja, entrelaçamentos culturais provocados pela colonização, imigração e emigração. Tais entrelaçamentos colaboraram para colocar em diálogo diferentes gêneros musicais, oriundos de culturas diversas, resultando em práticas musicais ecléticas que, com o tempo, geram novos gêneros. Esse comportamento se estende para as gravações no início do Século XX.

Questões raciais emergem nas temáticas das canções. Era comum que nas capas dos discos e nos seus rótulos, constasse o gênero de cada canção, como por exemplo: lundu, batuque, macumba e jongo; todos esses gêneros mais tarde, a partir da hibridação, unificaram-se em um novo gênero – o samba.

Dessa forma, a indústria fonográfica contribuiu, e ainda contribui, para a solidificação de alguns dos gêneros da música popular, não por oferecer estudos aprofundados a respeito da temática, mas por gravar repertórios oriundos de diferentes culturas e por acelerar o diálogo entre eles, retirando-os de sua origem e divulgando-os amplamente nas diversas plataformas de comercialização musical, tais como discos, CDs, DVDs, *internet*, entre outras.

Na área de **fonoaudiologia** tivemos um único texto que se reporta à utilização de diferentes técnicas de canto nos diversos gêneros musicais. Nele fica explícito que, na música erudita, há diferenças marcantes na colocação vocal de um cantor de ópera

e de um cantor especializado em madrigais renascentistas, por exemplo. Na música popular, igualmente, o canto é guiado por diferentes técnicas quando se aborda canções de *rock* ou de bossa nova. As possibilidades de distintas técnicas vocais aplicadas aos diversos gêneros musicais configuram características da voz profissional, assunto de interesse da área da fonoaudiologia no que diz respeito à saúde vocal.

Na área de **história** tivemos um único artigo que se reporta a um acentuado interesse nos gêneros musicais para a construção dos repertórios, tanto da música erudita quanto da música popular. O maracatu foi o gênero escolhido como exemplo de complexos intercâmbios culturais que acabam por obscurecer e fragilizar barreiras existentes entre a música popular e a música erudita. A autora procura demonstrar a importância dos contínuos processos de intercâmbios culturais que geram e alimentam todas as práticas musicais, independentemente de suas origens ou das classificações comerciais que possam receber. Tais intercâmbios, entre a música de tradição oral e as produções musicais populares e eruditas são apontadas por Niomar Pereira (2015), que relata que o “folclore cultura” não só abastece as manifestações eruditas e populares como também absorve informações advindas desses campos e as incorpora em suas tradições.

Os textos de **psiquiatria e psicologia** revelam as influências que os gêneros musicais podem produzir na psique humana. O artigo envolvendo a psiquiatria destacou a preferência pelo gênero *heavy metal* em indivíduos que apresentam tendências suicidas. No que tange à área de psicologia, o texto publicado demonstra que os gêneros musicais e o gosto musical têm papel determinante na constituição das relações humanas.

Na área de **sociologia**, também consta um único artigo que procura explicar a constituição do choro como gênero musical, mas também traz à tona algumas reflexões sobre o ensino do choro e o papel de preservação dessa prática musical exercida pela escola Raphael Rabello em Brasília. O texto relata a importância desse gênero musical na primeira metade do Século XX, no Brasil, quando rodas de choro eram práticas recorrentes em ambientes urbanos. Tais rodas eram momentos importantes para os mais diversos intercâmbios sociais, pois eram um ponto de encontro dos indivíduos de uma região e também desempenhavam a função de um ensino informal desse gênero

musical. A escola Raphael Rabello procura conservar, em alguma medida, a importância social e educativa desse gênero musical.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de concluir esta pesquisa constatamos que no levantamento bibliográfico realizado, o termo gênero musical foi abordado, na maioria dos casos, sob um viés utilitarista, ou seja, a serviço da área e não por sua natureza musical, diversamente do que ocorreu nos textos de Denizeau (2005), Zamacois (1984) e Fabbri (1981).

Na música popular massiva, o gênero musical está aliado ao pensamento liberal utilitarista<sup>19</sup> de John Stuart Mill e Jeremy Bentham, pois é uma ação, ainda que com interesses meramente econômicos, que procura trazer satisfação e alegria ao maior número possível de pessoas. Nesse ambiente, um artista permanece contratado por uma gravadora enquanto for útil, enquanto atingir ou superar as metas de vendas, enquanto seus discos e *shows* proporcionarem felicidade, mesmo que apenas no nível do entretenimento, para um público numerosamente e economicamente expressivo.

Há cerca de uma década atrás, quando CDs físicos ainda eram bastante vendidos, não era incomum nos depararmos com notícias a respeito de grandes nomes do *showbusiness* que eram demitidos de suas gravadoras quando um álbum não atingia índices de vendagem iguais ou superiores aos trabalhos anteriores. Isso demonstra que o interesse econômico que rege essas relações entre artistas, público e mercado atribuem valor à uma obra de acordo com sua abrangência em relação às vendas, ou seja, um artista só tem valor quando é útil para a gravadora, promovendo vendas expressivas e útil para o público enquanto consegue se manter como um importante artigo de entretenimento, gerando algum nível de satisfação e alegria para as massas.

Esse viés comercial foi elencado por Denizeau quando se reporta à música barroca, período em que os compositores escreviam para públicos e contratantes específicos. Observa-se então, que os gêneros musicais eram veiculados nesse período para atender esses anseios, contudo eles ainda mantinham a sua estrutura. O mesmo aconteceu no Classicismo, quando compositores como Haydn, Mozart e até mesmo

---

<sup>19</sup> O utilitarismo é uma doutrina ética e filosófica britânica dos séculos XVIII e XIX que afirma que uma ação é boa quando traz felicidade ao maior número possível de pessoas e má, quando promove o efeito contrário.



Beethoven atendiam, em grande parte, às encomendas da Aristocracia. Não diversamente, ocorreu o mesmo com o Papado na Idade Média.

Zamacois, em sua publicação, não aborda essa questão e se reporta somente à estrutura musical dos gêneros. Fabbri, embora descreva em seu artigo a estrutura musical dos gêneros sob perspectivas diferentes das expostas por Denizeau e Zamacois, reconhece a existência de regras de mercados capazes de alterar a estrutura dos gêneros.

Nos artigos levantados nas diversas áreas de conhecimento o termo foi empregado com finalidades diversificadas, não voltadas para uma reflexão iminentemente musical. Em todas as áreas de conhecimento onde o termo foi abordado, não parece haver a preocupação em compreender a sua estrutura musical, sua essência, seus fundamentos, sua evolução e sua importância no cenário musical propriamente dito. Os autores dos artigos coletados tiveram uma intenção muito mais pragmática e abordaram os gêneros sob diferentes contextos socioculturais e com o intuito de demonstrar as possíveis interações com o público. O gosto musical e a relação que os indivíduos estabelecem com os gêneros é que lhes conferem uma classificação.

Outro dado importante verificado neste levantamento é que embasados nos textos de Travassos, Pereira e Fabbri, pudemos compreender a passagem de um repertório de tradição oral para a música popular, por razões também voltadas para a mercantilização.

Verificamos que na música popular massiva, os gêneros possuem evidente função comercial. A determinação de um gênero na indústria musical está diretamente relacionada às estratégias de localização e construção de públicos consumidores, por consequência, estão a serviço de uma cultura consumista. Como bem explica Bauman (2013, p. 102): “submeter a atividade cultural aos padrões e critérios dos mercados de consumo equivale a exigir que as obras de arte aceitem as condições de ingresso impostas a qualquer produto que aspire à categoria de bem de consumo, ou seja, justificar-se em termos de seu valor de mercado atual”.

Bauman (2013) relata que antes do Iluminismo a cultura foi utilizada como elemento de demarcação das diferenças entre classes sociais. Com o advento do

Iluminismo ela passa a ser tratada como um instrumento importante para o desenvolvimento humano, o que não vem ocorrendo com a Modernidade, onde se privilegia uma cultura de consumo.

Partindo dessas considerações, podemos afirmar que também nos gêneros musicais essa cultura massiva tomou proporções consideráveis, trazendo diversas questões que interferiram em suas estruturas.

Conforme amplamente exposto por Jeder Janotti em diversas publicações, os gêneros da música popular massiva passam por um processo de classificação que busca a estabilidade de suas determinações. Nesses casos as modificações estéticas e musicais que ocorrem no decorrer dos tempos não importam para a cultura massiva. As classificações comerciais manterão sua nomenclatura original em prol da manutenção de sua vendagem.

Em vários textos da área de comunicação, ficou evidente que, ainda que um artista de música popular massiva produza um repertório relativamente eclético, invariavelmente esse será classificado de acordo com algum gênero musical específico. O público consumidor será preparado para não desenvolver nenhuma avaliação crítica a respeito dos produtos musicais que consome, visto que as percepções a respeito dos gêneros musicais estarão acentuadamente condicionadas por aquilo que é divulgado pelos grandes veículos de comunicação. Isso aponta para um fato bastante nocivo ao ambiente musical, não estão mais presentes na discriminação dos gêneros as características musicais que poderão defini-lo, mas o que ele apresenta em relação às possibilidades de comercialização dos produtos musicais.

José Jorge de Carvalho (1999), um dos autores presentes em nosso levantamento bibliográfico, evidencia que as gravações realizadas pela indústria fonográfica tendem, por meio das mixagens e equalizações, a atenuar as diferenças existentes entre as manifestações musicais expressas em gêneros, portanto, ocorrem intervenções advindas do mercado na percepção do público a respeito dos gêneros musicais. Disso, resulta uma acentuada transformação da sensibilidade musical e a capacidade crítica do público em relação à música que consome propende a ser drasticamente reduzida.

Julgamos então, que os gêneros musicais da música popular massiva representam com exatidão o que foi expresso por Bauman. O autor retrata com pertinência esse modelo cultural presente na sociedade atual quando afirma que no “mundo líquido moderno”, a cultura passa a ser um elemento “tranquilizante”, em vez de “estimulante”, como o era no Iluminismo. Transforma-se de ferramenta para construção e democratização de saberes em repositório para conservação de produtos já culturalmente estabelecidos.

Esse argumento de Bauman permite induzir que os gêneros musicais são utilizados na indústria musical para conservar a produção musical, preservar o interesse de um público consumidor por um determinado artista, para facilitar o seu acesso aos produtos, tudo isso ao custo da redução da capacidade crítica, analítica e sensível das pessoas em relação aos diferentes gêneros. De certa maneira, esses gêneros são utilizados como facilitadores no endereçamento dessa produção para um público sem massa crítica e funcionam como simplificadores de busca.

A capacidade de reflexão e criação dos artistas envolvidos com a música popular massiva também é enfaticamente coibida, pois esses precisam se submeter às funções impostas pelo mercado. Artistas que criam um produto musical que não acompanha as intenções massivas do mercado não são desejados pela administração da indústria musical. É importante o depoimento de Bauman ao descrever o papel das artes nesse mundo consumista.

Quanto mais se distanciam da ordem existente e mais firmemente se recusam a se submeter a ela, menos adequados são as artes e os artistas para as tarefas que a administração lhes atribui. Isso, por sua vez, significa que os gerentes irão encará-las como inúteis, quando não prejudiciais ao empreendimento (BAUMAN, 2013, p. 96).

A fala de Bauman deixa claro que, no mercado atual, as artes têm importância enquanto são úteis às lógicas econômicas. Essas lógicas têm tarefas a cumprir e possuem a clara função de servir ao mercado. A função mais evidente dos gêneros musicais na música popular massiva é atender às regras geradas pelo consumo. Contudo Bauman traz o outro lado da moeda, ou seja, como o espargimento massivo dos gêneros musicais, realizado pelos meios midiáticos, acabou por reduzir as diferenças culturais existentes entre as classes sociais, uma vez que oferece aos indivíduos a possibilidade de escolha dos produtos culturais que desejam consumir.

Pode-se dizer que, em tempos líquidos modernos, a cultura (e, de modo mais particular, embora não exclusivo, sua esfera artística) é modelada para se ajustar à liberdade individual de escolha e à responsabilidade, igualmente individual, por essa escolha [...]. Hoje a cultura consiste em ofertas, e não em proibições; em proposições, não em normas (BAUMAN, 2013. p. 17 e 18).

Considerando-se os argumentos relatados por Bauman deduzimos que os produtos artísticos provenientes de setores diversos da sociedade transitam livremente entre os indivíduos das diferentes classes, e que eles têm acesso e poder de escolha sobre uma gama maior de repertório musical.

Bauman pensa nas ofertas da esfera artística da cultura de um modo mais amplo, reporta-se a todas as possibilidades de acesso à vida cultural/artística. Se levarmos em consideração as conjecturas de Carvalho (1999) a respeito da igualização dos gêneros músicas via equalizações realizadas em estúdios de áudio das grandes gravadoras, devemos considerar que na música popular massiva, as possibilidades de escolha existem de forma reduzida. Isso significa que, por mais que o público possa escolher o que ouvir, sempre ouvirá músicas muito parecidas entre si.

Muitos artigos do levantamento se reportaram à questão da hibridação presente nos gêneros musicais, o que de certa forma também foi exposto nos relatos de Denizeau, embora ele não tenha utilizado o mesmo termo, e também nos textos de Niomar Pereira e Elizabeth Travassos. Na verdade, o repertório musical está constantemente se inter-relacionando, seja com respeito à produção erudita, popular ou de tradição oral. Gêneros de um e de outro circulam entre si, passando de uma esfera para outra, ora transitando da música erudita para música popular, ora da música de tradição oral para música popular.

Com respeito aos artigos referendados pela área de musicologia, é bom que se diga que seu campo foi ampliado para além da musicologia histórica e analítica, tomando para si questões pertinentes à cultura, ao indivíduo e sua corporalidade, e de certa maneira, fundindo-se à etnomusicologia. Os textos encontrados foram coletados das revistas científicas de música, o que leva a crer que essa subárea da música tem buscado se inter-relacionar com outras áreas de conhecimento.

É importante nos centrarmos na questão do arranjo que na música popular brasileira ocorreu quando foi necessário orquestrar nossa produção musical para concorrer com a produção musical norte-americana. De certa forma, essa prática se estende também para o repertório erudito, a exemplo, quando orquestramos um “*lied*”, quando repassamos uma ária de ópera para uma versão instrumental, o que de certa maneira evoca a figura de um compositor arranjador, ainda que esse termo não seja empregado na música erudita.

É relevante a discussão que Zamacois e Denizeau fizeram sobre o cenário musical do Século XX com respeito à utilização ou não dos gêneros musicais. Fica evidente no discurso desses dois pesquisadores, a germinação pela qual passa a produção musical contemporânea, a ponto de se tornar obsoleta a estruturação da composição musical feita com base nos gêneros antigos. Essa discussão não está presente no levantamento bibliográfico realizado, uma vez que os artigos coletados se reportam quase que exclusivamente a questões envolvendo a cultura e o mercado musical, ou então, se preocupam em apontar para a transição do repertório da tradição oral para a música popular.

Outra conclusão a que chegamos com relação à música erudita experimental do Século XX, é que ela rompe com as antigas funções sociais da música, tais como, servir às solenidades das cortes, aos teatros populares, aos ritos cristãos e às demarcações culturais. Os compositores contemporâneos eruditos têm se preocupado em introduzir no cenário musical, criações composicionais inovadoras com estruturas até então desconhecidas, sem se preocuparem se elas serão ou não aceitas pelos seus ouvintes. Isso não ocorre com a música da cultura massiva que se destina a um público previamente determinado que aprovará essa produção sem qualquer questionamento ou discussão estética.

Finalizando nossas reflexões, concluímos que não há um consenso sobre o conceito de gênero em música, esse pode ter funções e significados múltiplos pois, se um gênero agrupa objetos ou espécies de acordo com suas similaridades, tal característica nem sempre é observável nas manifestações musicais.

A título de exemplo, no âmbito da música popular massiva, o gênero sertanejo “de raiz” guarda escassas similaridades com o gênero sertanejo “universitário”, porém, ambas manifestações musicais são pertencentes ao gênero sertanejo. Outro exemplo, na música erudita, são os prelúdios compostos por J. S. Bach como peças introdutórias para fugas, que pouco se assemelham aos prelúdios para violão solo compostos por H. Villa-Lobos, que são peças individuais e que não introduzem nenhuma outra música. Isso posto, em vez de buscarmos estabelecer um conceito único de gênero musical, entendemos que eles podem ter funções e significados múltiplos, o que assegura a flexibilidade na utilização do termo de acordo com a abordagem e o repertório proposto. Características musicais, tais como, ritmo, harmonia, padrões melódicos, instrumentação, padrões de acompanhamento, utilização de contrapontos, entre outras, podem servir como critério para o agrupamento de peças musicais em gêneros sob o ponto de vista puramente musical, entretanto, outras questões podem interferir na remodelação, transmutação, classificação e extinção dos gêneros.

Isto posto, nos parece conveniente afirmar que, além das similaridades observáveis entre os elementos musicais, o gênero é resultante das funções e significados atribuídos a uma manifestação musical, ou seja, tanto as funções quanto os significados que são conferidos a uma determinada prática musical colaboram para sua perpetuação e para seu estabelecimento como gênero. Práticas musicais que se estabeleceram como gêneros foram sustentadas por inúmeros elementos de seus ambientes socioculturais e, por conseguinte, refletem os valores de diferentes comunidades, sejam elas tradicionais ou formadas ideologicamente. Em outras palavras, os elementos puramente musicais, naturalmente, fazem parte da constituição de um gênero, mas as manifestações musicais somente se estabelecem como gênero quando a elas são atribuídos funções e significados.

Dessa maneira, o gênero musical é o conjunto de funções e significados, decorrentes de interesses diversos, atribuído às manifestações musicais. Concluindo nossa narrativa, acreditamos, ao final dessa pesquisa, ter refletido sobre todos os questionamentos formulados com relação ao termo “gênero musical”, tanto no que diz respeito ao repertório erudito, popular ou de tradição oral. A investigação não se encerra nesta tese mas, possivelmente, trará suporte para futuras pesquisas e ampliará

as reflexões acerca das diferentes necessidades que conduzem às classificações musicais.

### Referências bibliográficas

- ALBINO, Cesar. LIMA, Sonia R. Albano de. *O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro*. In: Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.71-81.
- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. A “revisão da bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis - o retorno. P. 25 – 41. In BIANCHETTI, Lucídio & MACHADO, Ana Maria Netto ( orgs ). *A bússola do escrever: desafios e estratégias na orientação e escrita de teses e dissertações*. 2ª edição. Florianópolis: Ed. Da UFSC, S.P: Cortez, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- AMARAL, Adriana. *PLATAFORMAS DE MÚSICA ONLINE: Práticas de comunicação e consumo através dos perfis*. In: Revista Contracampo, Rio de Janeiro, nº20, p. 147-170, agosto de 2009.
- ARISTÓTELES (384-322 a.C.). *Organon: Categorias, Da Interpretação, Analíticos Anteriores, Analíticos Posteriores, Tópicos, Refutações Sofísticas*. Traduções, textos complementares e notas: Edson Bini. Baurú, SP: EDIPRO, 2ª ed., 2010.
- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A cultura no mundo líquido moderno*; tradução: Carlos Alberto Medeiros. – 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BORGES, Elmo. SIMAS FILHO, Eduardo. FARIAS, Cláudia. RIBEIRO, Igor. LOPES, Diego. IFBA. *Classificação do gênero musical utilizando redes neurais artificiais*. In: <http://marsyas.info>
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. 2ª ed, Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CARVALHO, José Jorge de. *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999
- CASTRO, Beatriz Magalhães. COSTA, Pablo Garcia da. *Elementos extra-musicais na obra de K-ximbinho: questões sobre iconografia musical em suas capas de disco entre 1950 e 1960*. In Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.124-137.
- CORREA, Marcio Guedes. *Concerto Carioca nº 1 de Radamés Gnattali: a utilização da guitarra elétrica como solista*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Unesp, 2007.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 1982.



DENIZEAU, Gérard. *Los géneros musicales: Una visión diferente de la historia de la música*. Tradução: Eva Jiménez Juliá. Barcelona: Ma non Troppo – Ediciones Robinbook, 2005.

FABBRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications*. Paper delivered at the First International Conference on Popular Music Studies. Amsterdam, 1981.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORE, Adriano Alves. *Carnavalização Bakhtiniana do grotesco em imagens do hard rock e heavy metal*. In: Discursos fotográficos, Londrina, v.8, n.13, p.275-276, jul./dez. 2012

FRANCFORT, Didier. In: Colóquio Fundador da Sociedade Internacional de História Cultural. Tradução de Marcos Câmara de Castro (NAP-CIPEM/ FFCLRP-USP), Gent, Bélgica, 2008.

FREIRE, Vanda Bellard (org). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2010.

FREIRE, Guilherme Araújo. SANTOS, Rafael dos. *Hibridismo na música instrumental do Grupo Medusa: Associação de gêneros musicais distintos em Pé no chão*. Per Musi, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.162-169.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde La Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais*. In: ArtCultura, Uberlândia, v.9, n. 14, 2007.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ILARI, Beatriz. *Música, comportamento pessoal e relações interpessoais*. In: Psicologia em Estudo, Maringá, v. 11, n. 1, p. 191-198, jan./abr. 2006.

JANOTTI JR, Jeder Silveira. *À procura da batida perfeita: A importância do gênero musical para a música popular massiva*. In: Éco-pós. V.6, n.2, agosto-dezembro 2003, pp. 31-46.

\_\_\_\_\_. *Dos gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill E Marcelo D2*. In: ECO-PÓS-V.8, n.1, janeiro-julho 2005, pp. 57-72.

\_\_\_\_\_. *Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva*. In: Contemporânea, vol.2, no 2 p 189-204 Dez 2004.

\_\_\_\_\_. *Música popular massiva e comunicação: um universo particular*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens Universidade Tuiuti do Paraná, vol.4, nº2, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato da canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento*. In: Anais Compós, Baurú, 2006.

\_\_\_\_\_. *Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia*. IN: comunicação, mídia e consumo, São Paulo, vol. 3 n. 7 p. 3 1 - 4 7 jul. 2006.

\_\_\_\_\_. *Por uma análise midiática da música popular massiva: Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais*. In: e-compos, agosto de 2006.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*; Tradução de Alvaro Cabral. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1987.

LARA Filho, Ivaldo Gadelha de, SILVA, Gabriela Tunes da, FREIRE, Ricardo Dourado. *Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking*. In: PERMUSI, nº23, Janeiro-julho de 2011.

LIMA, Luiz Costa (organizador). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo, Paz e Terra, 2000.

MEIRELLES, Regina. *O SAMBA-CANÇÃO a eloqüência de um gênero musical*. In: Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, vol.2. n. 2. 2005.

MICHELS, Ulrich (editor) *Atlas de música, I*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. *“Como é linda a minha aldeia”: o papel dos gêneros musicais massivos na construção de uma imagem mítica de Portugal*. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.

NEDER, Álvaro. *O coletivo anônimo e a trama dos gêneros: subjetivações plurais e intertextualidade no Brasil dos anos 1960*. In: Per Musi, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.175-183.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *Por uma Metodologia de Análise Midiática: Gênero e Estilo na Interpretação da Canção Popular Massiva*. Trabalho apresentado no GT 5, Som, Entretenimento e Práticas de Consumo, realizado durante o V CONECO (Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação), no Rio de Janeiro, de 24 a 26 de outubro de 2012.

PEREIRA, Niomar de Souza. *O conceito e o comportamento: reflexões sobre o folclore*. In: LIMA, Sonia Regina Albano de (Org). *Ensino, Música & Interdisciplinaridade – 3ªed*. Goiânia: Gráfica e Editora Vieira, 2015.

PIEIDADE, Acácio. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. In: Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PIMENTEL, Carlos Eduardo. GOUVEIA, Valdiney V. SANTANA, Neliane Lima de. CHAVES, Wisés Albertina. RODRIGUES, Carolina Andrade. *Preferência musical e risco de suicídio entre jovens*. Jornal Brasileiro de Psiquiatria, 2009.

QUEIROZ. O.A. Pereira de. *Dicionário Latim-Português*. São Paulo: Editora LEP S.A. 1961.

SANDRONI, Carlos. *Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940*. In: REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 134-143, setembro/novembro 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANT'ANA, Raquel. *Debates sobre o tecnobrega: indústria cultural em termos de pós-fordismo*. In: Revista História e Cultura, Franca-SP, v.2, n.2, p.78-96, 2013. ISSN: 2238-6270.

SANTINI, Rose Marie. *As dimensões sociais dos gêneros musicais: porque os sistemas de classificação comercial e não comercial variam*. In: TransInformação, Campinas, 25(2):101-110, maio/ago., 2013.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do Mundo*. São Paulo, Editora Unesp, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*: tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCHROEDER, Jorge Luiz. *Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti*. In: Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010.

SÉVE, Mario. *Choro: gênero ou estilo? (comunicação)* In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte – 2016.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico – 24ª edição revista e atualizada*, São Paulo: Cortez, 2016.

SILLA Jr, Carlos N. KAESTNER, Celso A. A. KOERICH, Alessandro L. *Classificação de Gêneros Musicais Utilizando Vetores de Característica Híbridos*. In: <http://marsyas.info>

\_\_\_\_\_. *Classificação Automática de Gêneros Musicais Utilizando Métodos de Bagging e Boosting*. In: <http://marsyas.info>

SILVA, Melina Aparecida dos Santos. *Duas pernas, um braço: a banda Katingation e sua apropriação do death metal no cenário pós-guerra civil angolano*. In: DOSSIÊ, ano 11 vol.11 n.31 p. 65-81 maio/ago. 2014.

SOARES, Thiago. *O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste – Salvador – BA, 2007.

- SOARES, Thiago. JANOTTI JR, Jeder. *O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise*. In: Revista Galáxia, n. 15, p. 91-108, jun. 2008.
- SOUZA, Joana Mariz de. SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. FERREIRA, Léslie Piccolotto. *O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens*. In: Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia. 2010.
- SOUZA, Jussamara. *Educação musical e práticas sociais*. In: Revista da ABEM n.10, março de 2004.
- TARNAS, Richard. *A epopeia do pensamento ocidental: Para compreender as ideias que moldaram nossa visão de mundo*. Tradução de Beatriz Sidou. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *A escola brasileira de choro raphael rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida*. Sociedade e Estado, Brasília, v. 23, n. 1, p. 15-50, jan./abr. 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013 (7ª edição).
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Tradição oral e história*. In: Revista de História – Departamento de História da USP, São Paulo, nº 157, segundo semestre de 2007.
- TROTTA, Felipe. *Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*. In: Ícone v. 10 n.2 – dezembro de 2008 - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 2175-215X.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Temas de Estética y de Historia de la Música*: Barcelona: Labor, 1984.
- ZUCKERKANDL, Victor. *Man the Musician*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

### Bibliografia consultada

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; traduzido por Julia Elizabeth Levi [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1962.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Vidas desperdiçadas*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *44 cartas do mundo líquido moderno*. Tradução: Vera Pereira. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LEONIDO, Levi. *Género, Forma, Estilo e Estructura*. In: *Sinfonía Virtual*. Revista de Música y Reflexión Musical, nº 07, março de 2018.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*, edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, in twenty volumes*. London: Macmillan Publishers Limited, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.