

Mediações e experiência: perspectivas de investigação sobre as dinâmicas expressivas do Rock

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho¹
jcunha@fafich.ufmg.br

Resumo:

Situado no âmbito da pesquisa *Música Popular Massiva e Sensibilidade*, o artigo explora o desenvolvimento dos conceitos de *mediações*, de Jesús Martin-Barbero, e *experiência*, de John Dewey, para fins de estudo de expressões musicais do Rock. O objetivo é compreender limites e contribuições dos conceitos para a compreensão das dinâmicas expressivas de um gênero musical marcado pela relação com as tecnologias, meios e produtos da comunicação.

Palavras-chave: Mediações; Experiência; Rock; Meios; Produtos da Comunicação.

Abstract:

This article is part of a bigger research about pop music and sensibilities and it explores the development of the concepts of *mediation*, from Jesús Martin-Barbero, and *experience*, from John Dewey, to study the musical expressions of Rock. The goal is to understand the limits and contributions of these two concepts in the comprehension of the expressive dynamics of a musical genre marked by its relation with technologies, media and communication products.

Keywords: Mediation; Experience; Rock; Media; Communication Products.

Resumen:

Situado en el ámbito de la pesquisa *Música Popular Masiva y Sensibilidad*, el presente artículo explora el desarrollo de los conceptos de mediaciones de Jesús Martin-Barbero, y experiencia, de John Dewey para fines de estudio y contribuciones de estos conceptos para la comprensión de las dinámicas expresivas de un género musical marcado por la relación con las tecnologías, medios y productos de la comunicación.

Palabras-clave: Mediaciones; Experiencia; Rock; Medios; Productos de la Comunicación.

1. Apresentação

Quando pensado a partir do seu imbricamento com as indústrias de entretenimento, o que se compreende por “campo musical” se estende bastante. A figura do produtor musical, do artista gráfico e do engenheiro de som, são apenas alguns dos personagens que passam a fazer parte do desse campo, inserindo lógicas e construindo demandas muitas vezes avessas aos do campo musical “tradicional”. O modo como o acesso aos produtos musicais ocorre na cultura contemporânea insinua uma importância cada vez maior a tais personagens, de modo que é

¹ Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Sociabilidade da UFMG. Bolsista CAPES. Pesquisador associado aos grupos de pesquisa Poéticas da Experiência da UFMG e Mídia & Música Popular Massiva da UFBA.

praticamente impossível pensar algumas manifestações expressivas (e alguns cânones expressivos, até mesmo) em que suas presenças sejam prescindíveis.

Boa parte dos estudos relacionados à música popular, sobretudo àqueles realizados por pesquisadores do campo da Comunicação Social, como Sá (2006a e 2006b) e Janotti Júnior (2005), vem apontando na direção de incorporar essas novas condições com as quais o campo musical “tradicional” precisa negociar, sob pena de cometer um reducionismo analítico. O conceito de música popular massiva, Cardoso Filho & Janotti Júnior (2006), é construído a fim de acionar essas especificidades do campo musical contemporâneo (em constante diálogo com a indústria do entretenimento).

Os aportes teóricos empregados para o desenvolvimento dessas pesquisas são bastante diversos e compreendem desde noções dos estudos culturais e semiótica até preocupações com o suporte e seu potencial constrangedor na construção do produto expressivo. Nesse ponto específico, entretanto, é possível encontrar uma matriz paradigmática que serve como horizonte para essas investigações: a centralidade do *medium* na constituição das práticas culturais. Não se tratam de suportes apenas, mas de dispositivos. Não são cenários inertes, mas ambientes que participam dos processos de agenciamento cultural. Mesmo quando o problema em análise é o da produção de sentido na canção (tradicionalmente feita pelo viés imanentista) ou dos processos de identificação dos ouvintes com determinado gênero musical (perspectiva mais etnográfica), os Media ganham papel de destaque, sendo considerados atores sociais que possuem um “falar sobre”, que participam do processo de configuração desses sentidos e representações.

Os estudos em música popular massiva, portanto, já não se encontram exclusivamente aplicando métodos de investigação de outras tradições para compreender o próprio fenômeno, mas desenvolvendo uma série de procedimentos que possibilitam uma leitura relacional da música popular massiva. Relação entre a canção e seus ouvintes, gêneros musicais e grupamentos juvenis, estratégias de produção e lógicas de consumo. Esse rápido desenvolvimento possui na sua raiz a comum incorporação pelos pesquisadores de duas concepções, uma proveniente dos estudos culturais latino-americanos, a de *mediações*, e outra da hermenêutica filosófica e pragmatismo, a de *experiência*.

Os dois conceitos ainda suscitam debate no cenário atual das pesquisas em Comunicação, como apontam Guimarães & Leal (2007), e, portanto, não deixam de se constituir como

aspecto promissor à exploração de seus limites e contribuições na compreensão das manifestações expressivas contemporâneas. Nesse sentido, pretende-se realizar uma revisão do modo como esses dois conceitos foram empregados nas investigações sobre música realizadas pelos pesquisadores da Comunicação, a fim de compreender de quais modos eles podem contribuir no estudo da dinâmica expressiva do gênero Rock.

2. As mediações da música popular massiva

Quando Jesús Martin-Barbero propôs, em 1987, uma perspectiva de compreensão do uso social dos meios, ele pretendia demonstrar que o problema da comunicação contemporânea não passava tanto pelo conceito de *meio*, mas sim de *mediações*. Vindo de uma tradição filosófica na qual as formas de mediação com o simbólico são tratadas de maneira muito diferente da compreensão de mediatização (equivocadamente tratados como sinônimos no campo da Comunicação), Martin-Barbero reivindicava um retorno às questões particulares dos processos de mediação, das quais os meios de comunicação de massa eram uma ocorrência recente.

Revisando, então, algumas das teses mais famosas sobre os meios de comunicação, entre elas as obras de Theodor Adorno e Walter Benjamin, Martin-Barbero tenta explicitar algumas questões que aparecem desde a formulação do conceito de indústria cultural, bem como o das relações entre técnicas e sensibilidade. Para o autor, o problema central é que a partir dessas obras que a “massificação” será tomada como um aspecto constitutivo da vida social e compreendido numa perspectiva sociológica, em boa medida.

Mas falar de mediações implica, para o autor, falar de mobilidade e apropriação e não das normas instituídas ou mesmo de lógicas produtivas que, em última instância, determinam o sentido dos fenômenos e/ou produtos. Daí seu afastamento das teses de inspiração frankfurtiana. As principais articulações de Martin-Barbero, a partir dessa crítica, são: compreender que há uma dimensão política em qualquer atividade cultural e que a cultura é uma dimensão constitutiva da comunicação. Assim, o autor chama atenção para os diversos elementos² que atravessam as práticas sociais e que contribuem para a configuração do sentido.

² Embora não restrinja a essas, o autor destaca três mediações importantes na sua obra: a cotidianidade (lugar onde se instaura o primeiro nível das relações), o consumo e a leitura.

Propomos então um mapa que se movimenta sobre dois eixos: um diacrônico, ou histórico, de larga duração – tensionado entre as *Matrizes Culturais* (MC) e os *Formatos Industriais* (FI) -, e outro sincrônico, tensionado pelas *Lógicas de Produção* (LP) em sua relação com as *Competências de Recepção ou Consumo* (CR). Por sua vez, as relações entre MC e as LP se acham mediadas por diferentes regimes de *Institucionalidades*, diversas formas de *Socialidade*. Entre as LP e os FI medeiam as *Tecnicidades*, e entre os FI e as CR as *Ritualidades* (MARTIN-BARBERO, 2004, pp. 230).

A repercussão dessas teses nos estudos sobre Comunicação e Música é significativa. Encarada como uma manifestação expressiva complexa, na qual os as lógicas de produção da indústria fonográfica e a competência cultural dos ouvintes estão constantemente em negociação com as séries culturais e os formatos tecnológicos, pesquisadores do campo da Comunicação vêm realizando esforço empírico para demonstrar como aquelas questões apontadas por Martin-Barbero se aplicam em diferentes reflexões sobre os produtos musicais, como Janotti Júnior (2005) e Sá (2006a e 2006b).

Um estudo bastante amplo sobre o Rock, do próprio Janotti Júnior (2003), parte da premissa de que o Rock não é só um produto, mas um objeto da cultura. Esse objeto contribui para o processo de identificação e das práticas de consumo, mas só é possível compreendê-lo se não se perde de vista o contexto no qual a manifestação expressiva emerge e se constitui como tradição. O autor indica um ponto de partida bastante elucidativo quando afirma que o Rock deve ser encarado como um mapa reconstruído constantemente devido às forças de mercado, mudanças na sensibilidade e na espacialidade (o que se aproxima bastante do que fora originalmente proposto pelo autor latino-americano).

Uma outra boa reflexão sobre as mediações na música popular massiva se encontra no artigo de Sá, *Quem media a cultura do shuffle?* (2006a). Embora autora prefira estabelecer o diálogo sobre as mediações com os teóricos da Escola de Toronto³, há uma compreensão em sintonia com o encaminhamento de Martin-Barbero, na medida em que cobra a compreensão de cultura “como um conjunto de valores, crenças, formas de pensar de um grupo, entendidos na sua lógica simbólica e sujeitos a tensões, negociações, disputas e enfrentamentos” (SÁ, 2006a, pp. 06).

³ A influência do pensamento de Marshall McLuhan e suas teses sobre meios de comunicação como extensões do homem estão muito presentes nas reflexões da atual Escola de Toronto. Entre seus principais representantes atuais destacam-se Bolter e Grusin.

A autora parte do debate estabelecido pelos teóricos da cibercultura sobre uma possível desintermediação nas práticas musicais contemporâneas (evidenciadas pelo consumo musical feito pela rede, *I-pods* etc.) para demonstrar que as novas tecnologias, em si mesmas, não bastam para promover uma ruptura radical com as mediações.

A aposta é portanto na idéia de que há que se discutir as implicações políticas, históricas e culturais das tecnologias diversamente articulados com os poderes, afetos e sociabilidades através de uma aproximação antes de tudo microscópica, local, atenta às apropriações e aos desvios do cotidiano (SÁ, 2006a, pp. 08).

Chamamos atenção para dois pontos na argumentação dos autores: o primeiro, explícito na crítica feita por Sá, é a confusão no argumento dos pesquisadores da cibercultura quando falam em uma desintermediação possibilitada pelos TIC's através da liberação do pólo da emissão (trata-se da suposição de que as mediações estão entre dois sujeitos e que a característica das novas tecnologias rompem com esse modelo). Nesse sentido, as mediações adquirem a equivocada concepção de *intermediários* na troca e partilha dos produtos musicais e que a natureza difusa e descentralizada da Web poria um fim nas mediações. Em Janotti Júnior, esse argumento surge com acuidade, na caracterização do Rock como um objeto de cultura que só pode ser entendido na relação com seu *contexto* e *tradição*, nesse sentido autor chama atenção para as devidas mediações que atuam na configuração de sentido.

O segundo ponto na argumentação dos autores que gostaríamos de desenvolver é o número de elementos que utilizam para caracterizar as formas de configuração de sentido nas práticas musicais. A extensão demonstra que o modo como os ouvintes se relacionam com os produtos não pode ser compreendido segundo uma lógica causal, pensando a relação direta entre um desses elementos sobre o outro (como fazem alguns estudos da cibercultura), mas sempre numa dimensão relacional, em que é o tipo de relação que se estabelece entre cada um afeta a natureza da medição.

Entretanto, é na medida mesmo que o termo passa a ser utilizado para se referir tanto aos aspectos técnicos do dispositivo, valor discursivo ou práticas culturais (ou seja, na amplitude que o conceito de mediações adquire na pesquisas sobre música e comunicação), que generalizações são construídas sem a preocupação com o tipo de implicações que trazem consigo. “A extensão excessivamente ampla e aberta da noção de mediação acaba por comprometer bastante seu valor heurístico e seu rendimento analítico e chega quase a dissolver a noção de experiência” (GUMARÃES & LEAL, 2007, pp. 05).

Pensamos, por exemplo, que o estudo de Janotti Júnior sobre gêneros midiáticos (2005) é sintomático dessa hipostasia da idéia de mediações. Revisando o modo pelo qual o conceito de gênero foi tratado pelos estudos da linguagem (sobretudo a análise de discurso) e pelos estudos culturais, o autor propõe que se compreenda o gênero como uma forma de mediação entre as expectativas do público e a configuração dos produtos em seus contextos específicos. Em última instância, para Janotti Júnior, os gêneros musicais são modos de mediação *entre* as estratégias produtivas e o sistema de recepção, *entre* os modelos e as apropriações dos receptores através das *estratégias de leitura dos produtos midiáticos*.

Mesmo reconhecendo que os gêneros são dinâmicos e envolvem elementos sociológicos, culturais, técnicos e plásticos, Janotti Júnior, apoiado na sócio-semiótica de Eliseo Veron, crê ser possível identificar todas as marcas dessas diferentes mediações nas estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Mas, ao fazer isso, não estaria o autor conduzido todo o processo de mediações ao modelo mediático? Em última instância, o tratamento a partir dos gêneros midiáticos, exclusivamente, não acabaria por comprometer a apreensão do fenômeno?

O que cobramos do exercício feito pelo autor é problematização daqueles diferentes elementos chamados em causa na formulação de Martin-Barbero, mas que perdem sua força na medida em que Janotti Júnior afirma que as mediações do gênero já se encontram presentes na própria estratégia de leitura dos produtos midiáticos. Se estivermos mesmo considerando que as mediações com o simbólico atuam em diferentes níveis e de diferentes maneiras, não é possível propor uma compreensão de cada uma das relações a partir de parâmetros exteriores a elas mesmas. O olhar sobre as estratégias de leitura do texto nada diz, por exemplo, sobre a socialidade ou institucionalidade que certas apropriações engendram.

Desse modo, embora o autor afirme que a abordagem proposta não se converte em um operador que ignora as materializações de uma canção midiática, detectamos que o emprego do conceito de mediação sem uma circunscrição mais detalhada compromete a demonstração do argumento. Questionamos, por exemplo, em que nível se daria a relação dos formatos industriais com as competências de recepção ao pensar em *Thriller*, de Michael Jackson, e na repercussão desse videoclipe sobre o campo musical? Sem dúvida há a dimensão da tecnicidade, mas não podemos nos resumir a ela. Do mesmo modo, pensar que as mediações são sempre carregadas no interior da estrutura dos próprios produtos, negligencia as diversas outras camadas de mediação que tanto produzem quanto organizam a circulação, formatos históricos e socialmente variáveis.

A fim de realizar essa circunscrição, para fins de estudo da música popular massiva, nossa proposta é retomar os desenvolvimentos do conceito de experiência, proposto pelo pragmatismo e pela hermenêutica filosófica, e articulá-lo às abordagens sobre as mediações. Posteriormente, apresentaremos um conjunto de questões sobre a dinâmica expressiva do Rock que será investigado mediante tal articulação.

3. Experiência, experiência musical e experiência estética

Erfahrung e *Erlebnis* são os dois substantivos em língua alemã equivalentes a palavra *experiência*, em língua portuguesa. As duas expressões, entretanto, não podem ser consideradas sinônimas, seja por causa do uso filosófico atribuído a cada uma, seja pela raiz etimológica. O prefixo *er*, presente nas duas expressões serve, em alemão, para fazer referência a uma ação que se repete (como o nosso re-ligar, re-conhecer etc.). Os sufixos *ung* e *nis* são marcas de substantivação. A distinção é derivada dos verbos *fahren* (conduzir) e *leben* (viver) das quais as expressões são primitivas.

A experiência (*Erfahrung*) é todo aquele tipo de saber que o indivíduo pode adquirir a partir da condução da Razão, resultado de procedimentos e que pode ser repetido por outros indivíduos, desde que conduzam a Razão de acordo com os mesmos procedimentos. Esse tipo de experiência está muito próximo dos experimentos “científicos”, produzidos a partir de métodos e cuja legitimidade se fundamenta na verificabilidade.

A *Erlebnis* poderia ser traduzida como vivência, um tipo de saber que não está relacionado à condução da Razão, mas com a contingência e as circunstâncias do indivíduo no mundo, de modo que cada um possui a sua própria vivência. Esta não é verificável, tampouco pode ser reproduzida mediante procedimentos, seu domínio é o da tradição e da finitude. A *Erlebnis* é aquela experiência a qual Walter Benjamin se refere no seu ensaio *Experiência e pobreza* (originalmente publicado em 1933), refletindo sobre o modo como os combatentes da Primeira Grande Guerra haviam voltado do campo de batalha⁴.

Sob esse ponto de vista, quando separada dos quadros da tradição, a experiência passa a *ocorrer fora do homem*. Ao transformar a experiência em algo calculável e mensurável, a ciência moderna a destituiu daquilo que, para a

⁴ Benjamin faz, de fato, uma crítica à perspectiva nitidamente fenomenológica de se conceber a experiência como *Erlebnis* e negligenciar a mediação, bem como a acumulação histórica e temporal como aspectos constitutivos.

tradição, era seu maior valor: a autoridade (GUIMARÃES & LEAL, 2007, pp. 02).

Tratada dessa forma, como apontam os autores, se estabelece uma dicotomia forte entre as possibilidades para o sujeito estar-no-mundo, mais decorrente das estratégias retóricas que das características do fenômeno. Falar de experiência, seja ela *Erlebnis* ou *Erfahrung*, implica falar de uma relação envolvendo pelo menos dois elementos: o indivíduo (possuidor ou realizador da experiência) e a coisa (coisa possuída, experiência realizada). O modo “exterior” ou “interior” ao homem que a experiência adquire é que, em última instância, a caracteriza como *Erlebnis* ou *Erfahrung*. Percebendo que esse regime é variável, pragmatismo e a hermenêutica concebem uma possibilidade de se referir à experiência tanto na sua dimensão existencial (vinculada a vida cotidiana) quanto ao método experimental das ciências da natureza (conduzido pela Razão e método), o que possibilita falar da experiência como:

Uma atividade prática, intelectual e emocional, é um ato de percepção e, portanto, envolve interpretação, repertório, padrões; existe sempre em função de um ‘objeto’, cuja materialidade, condições de aparição e de circunscrição histórica e social não são indiferentes (GUIMARÃES & LEAL, 2007, pp 6-7).

Tal compreensão redimensiona a tensão construída pela polarização contingência X condução, sobretudo porque compreende a existência de um terceiro elemento que se desenvolve na relação entre sujeito e objeto, experienciador e experienciado: as mediações. É na medida em que os constrangimentos e limites do objeto percebido (sua materialidade, condição de aparição e circunscrição histórica e social) se *constituem* como elementos matriciais para o sujeito percebido que a experiência ocorre. Há condução (*fahren*), uma vez que o objeto percebido interpela o sujeito de um determinado modo, por outro lado, há inventividade (*leben*) do sujeito percebido, que dialoga com as provocações feitas pelo objeto.

A perspectiva de Harris Berger (1999), etnomusicólogo norte-americano que estudou a experiência musical do Heavy Metal, do Rock e do Jazz na cidade do Akron, Ohio, é importante para demarcação de um núcleo de questões concernentes aos pesquisadores do campo comunicacional. Antes dos estudos de Berger, a reflexão sobre a experiência musical ocorria fundamentalmente em dois domínios: o do empirismo textual-musical ou da etnografia dos grupos de ouvintes. O esforço do autor, entretanto, é compreender a música e o

visual associado como uma tentativa de partilhar experiências⁵. Partindo da noção de experiência proposta pelo pragmatismo e pela hermenêutica, Berger reconhece o caráter social da experiência musical (dotado de historicidade, de condições tecnológicas específicas etc.) e procura demonstrar como os atos aparentemente individuais num nível micro, constituem formas relativamente estabilizadas de apreensão do sentido musical.

The constitution of experience is a social act, we can learn to constitute experiences in ways similar to that of others. The fact of partial sharing makes social life possible and serves as the basis for any program of inquiry that can be marshaled to understand it⁶ (BERGER, 1999, pp. 22).

A perspectiva de Berger inclui, portanto, tanto a riqueza expressiva do fenômeno cultural (elementos da linguagem musical, formas canonizadas e formatos característicos) quanto a constituição situada nos sujeitos vivos da sociedade e história. A característica do seu estudo é a centralidade na cena musical⁷ de uma determinada cidade, o que possibilita uma descrição pormenorizada da manifestação do sentido. Trata-se, portanto, de averiguar quais os modos como os indivíduos daquela cidade partilham experiências musicais. É um estudo descritivo, mas que abre possibilidade para uma série de indagações sobre os elementos constituidores da experiência. Qual tipo de características deve ter a expressão musical para que ela, de fato, convoque o ouvinte? Destituída de tais características a expressão musical falha em convocá-lo? E o ouvinte? Que tipo de engajamento deve ter para que sua relação com a obra não seja mecânica? É possível estabelecer uma relação que rompa radicalmente com a experiência passada?

Embora essas questões não sejam investigadas por Berger, identificamos aqui uma chave de entrada para reflexões sobre a dinâmica expressiva dos gêneros musicais, bem como para o estudo das relações entre experiência histórica e experiência estética. Isso porque a experiência musical não se resume a um mero reconhecimento de padrões e códigos, à imitação de práticas passadas nos sujeitos presentes, não se caracteriza pela previsibilidade condutiva do “experimento” (na concepção moderna de experiência). Ao contrário, há também o inesperado, a aventura e o surgimento de elementos que reconstruem, total ou parcialmente, a experiência musical.

⁵ No original “the interpretation of music, fashion and style must be understood as an attempt to share the experiences of the music’s participants” (BERGER, 1999, pp. 15).

⁶ “A constituição de experiências é um ato social, nós podemos aprender a constituir experiências de modo semelhante a outros. O fato da partilha parcial é que torna a vida social possível e que serve de base para qualquer programa de investigação que se disponha a entendê-la”. Tradução pessoal.

⁷ O conceito de cena musical é cunhado e revisado por Will Straw (1991 e 2006).

Os estudiosos da musicologia discutem fenômenos dessa natureza, sobretudo após se debruçarem sobre a música popular e perceberem o tipo de riqueza dessa expressão cultural, mas é uma peculiaridade da perspectiva relacional da comunicação que permite compreender o aspecto inesperado reivindicado anteriormente, bem como o sentido que emerge no “encontro” do ouvinte com a música. Quando essa dimensão comunicacional é negligenciada, a discussão sobre a experiência musical se volta para identificação da linguagem musical e para o modo como os ouvintes (inclusive aqueles não possuem formação musical) são capazes de reconhecer essa linguagem. Dois problemas daí decorrem.

O primeiro é supor que o indivíduo possui um repertório “estocado” e armazenado, que ele constantemente aciona quando se confronta com uma expressão musical. Ou seja, trata-se do entendimento da experiência como pura atividade de reconhecimento. O exemplo a seguir é de Richard Shusterman, um filósofo pragmatista que se interessa em estudar a estética da música popular. Embora o autor se refira à pintura e poemas, seu exemplo é ilustrativo do problema que aqui identificamos.

Imagine two visually identical art viewers who offer identical interpretations of the very powerful paintings and poems before them. One is a human who thrills to what he sees and interprets. The other, however, is only a cyborg who, experiencing no qualia, feels no pleasure, indeed no emotion at all, but merely mechanically processes the perceptual and artworld data to deliver his interpretative proposition. We would surely say here that the cyborg, in an important sense, doesn't really understand these works⁸ (SHUSTERMAN, 2000, pp. 30).

O segundo problema é transformar qualquer elemento de expressividade na unidade de uma linguagem mais ampla, de modo que quanto maior a familiaridade do sujeito com a linguagem, mais “corretamente” ela atribuirá significado à expressão musical. Outra vez, desconfiamos de uma tentativa em reduzir a complexidade da experiência musical ao estatuto da linguagem, como se fosse impossível tematizar a experiência sem falar de significado⁹.

É nesse sentido que compreendemos que um olhar sobre a dimensão estética da experiência (e seu acento nitidamente relacional) pode oferecer esclarecimentos que permitirão examinar as

⁸ “Imagine dois visualmente idênticos apreciadores de arte que oferecem interpretações idênticas aos mesmos maravilhosos quadros e poemas diante de si. Um é um humano que hesita diante do que vê e sente. O outro, entretanto, é apenas um ciborgue, o qual por não experienciar valor, não sente prazer, nenhuma emoção de fato, mas apenas processa mecanicamente percepções e dados do mundo da arte para dar sua posição interpretativa. Nós certamente diríamos aqui que o ciborgue, em uma dimensão importante, não entende de fato os trabalhos”. Tradução pesoal.

⁹ Para um aprofundamento na possibilidade de tratar de alguns elementos que compõem a experiência musical sem tematizar os significados, ver nosso artigo, *Poética da canção mediática*, Cardoso Filho (2007).

dinâmicas expressivas dos gêneros musicais de maneira mais pregnante. Para tanto, John Dewey, em *Art as Experience* (originalmente publicado em 1934), é referência fundamental, na medida em que concede uma característica especial para a experiência estética na sua relação com os atos de expressão e objetos expressivos.

O argumento de Dewey, *grosso modo*, pode ser explicado da seguinte maneira: embora as experiências ocorram continuamente a partir da interação entre a criatura viva e seu ambiente, nem sempre as experiências são completas, seja porque há dispersão ou porque a criatura abandona a ação. Quando, entretanto, a ação atinge seu propósito, de maneira ordenada e completa, se pode falar de *uma* experiência. Seguindo a orientação do autor, é possível fazer distinção entre aquelas músicas que somente de uma maneira muito fraca revelam sua dimensão estética e outras que explicitamente trazem à frente essa inclinação.

Mas essa possibilidade, apenas, não é suficiente. É preciso, além de reconhecer o caráter transformador da experiência estética, tentar compreender como e sob quais circunstâncias ela ocorre¹⁰. Ou seja, retomar os questionamentos feitos a partir do estudo de Harris Berger, tendo como pano de fundo o aporte teórico de Dewey. A expressão musical precisaria ter administrado condições objetivas (técnicas de gravação, composição etc.) para, de fato, convocar o ouvinte. Sem transformar esses constrangimentos em uma forma, a música falha em seduzir o ouvinte. Por sua vez, o ouvinte adere à proposta musical com seu corpo integralmente, demonstrando não apenas um saber-sobre, mas também um saber-fazer. Se, simplesmente, acionar o saber prévio e não modificar sua vivência passada em virtude do acontecimento presente, a relação com a música é mecânica. Mas se no encontro entre ouvinte e música há a transformação, então *uma* experiência se constitui e pode-se falar em ruptura com a experiência musical precedente.

É o já citado Richard Shusterman quem tentará, a partir das propostas de Dewey, legitimar esteticamente o Rap e a música popular. Entretanto, o modo como o autor emprega as formulações de Dewey concede à experiência estética um caráter eminentemente individual e sensualista, de modo que estas não poderiam ser comunicadas. Nessa perspectiva, o tratamento dado por Shusterman acaba privilegiando a dimensão da vivência e se afastando do projeto pragmatista e hermenêutico (inicialmente onde repousava suas teses).

¹⁰ Após a apresentação de sua tese central, Dewey promove uma digressão sistemática sobre o modo como a experiência estética pode ocorrer. A separação dos capítulos de *Art as experience*, inclusive, sugerem, a

O que reivindicamos, nesse ponto, é uma articulação das pesquisas sobre música feitas no campo da Comunicação com os dois conceitos apresentados, de modo que experiência e mediações forneçam modos de investigação mais promissores sobre gêneros musicais. A proposta que apresentamos a seguir tem por finalidade essa integração na exploração tanto das estruturas que medeiam a apreensão do simbólico quanto das impulsões e encontros que são base para a experiência.

4. A expressão Rock

O Rock, enquanto manifestação expressiva e cultural surgida no período pós-guerra, é um gênero musical calcado nas tecnologias de comunicação e que se apropriou como poucos outros gêneros do aspecto material da música. Além das tecnologias fundamentais de produção da música popular massiva (como o microfone, tecnologias eletromagnéticas de gravação e amplificadores), o Rock incorporou a distorção da guitarra elétrica como um componente poético fundamental. Tal caracterização, já incorpora tanto a noção de mediações que nos referíamos no primeiro tópico desse artigo quanto especificidades da experiência estética no Rock (é pelo sucesso no uso desses elementos que as obras podem convocar os ouvintes).

Mesmo reconhecendo que o Rock está fundamentado nas dinâmicas e lógicas da indústria do entretenimento, não é possível reduzi-lo a um mero *produto* das novas camadas de mediação com o simbólico (entre elas, os meios de comunicação de massa). É fundamental reconhecer as possibilidades de incorporação dos elementos característicos dessas mediações na experiência, de modo que o próprio Rock se torne também *reconfigurador* de sensibilidade. Somente nessa perspectiva será possível compreender como o emprego dos diversos sistemas de gravação, por exemplo, foram fundamentais na dinâmica expressiva do gênero.

A título de exercício, citamos a recente preocupação do programa da MTV, o *MTV Mais*¹¹, em explicar a importância dos principais álbuns da história do Rock que completavam 40, 30, 20 e 10 anos de lançamento. As obras eram *Sgt. Peppers Lonely Heart's Club Band* (1967) dos Beatles, *Nevermind the Bollocks* (1977) do Sex Pistols, *The Joshua Tree* (1987) do U2 e *OK Computer* (1997) do Radiohead. Não se tratava apenas de recobrar a importância histórica

compreensão da experiência na sua dimensão de fazer – padecer, das relações entre substância e forma e da organização das energias.

e cultural dos álbuns, mas de apontar quais foram os usos que cada um desses álbuns fizeram das *mediações* de modo a promover uma *experiência estética* e, desse modo, reconfigurar a própria dinâmica do Rock.

Ao examinar essas gravações que marcaram o gênero, o programa buscava identificar quais foram as inovações consideradas bem sucedidas (revelando padrões estéticos, valores e referências determinantes no desenvolvimento do Rock) e reconhecer o papel da apropriação e dos “mapas” compostos pela crítica e pelos ouvintes na consolidação desse gênero musical. Entretanto, para evitar uma visão extremamente historicista é necessário contrapor não só uma obra a outra inserida em outro contexto (como fez o referido programa), mas comparar, em âmbito sincrônico, influências que obras de um mesmo período exercem sobre outras. Assim é possível identificar quais reconfigurações no gênero são resultado das mediações históricas e quais são fruto do diálogo com outras obras do universo pop.

Isto significa que a relação entre experiência estética no Rock e mediações passa a ser encarada como uma prática, constantemente revisada e renovada pelos atores nela envolvidos. Tal visão explicita o fato de que a incorporação das tecnologias de comunicação ao projeto poético do Rock não surge apenas como uma exploração das possibilidades estéticas da música popular massiva, mas também como resposta a questões sociais.

Um estudo de maior envergadura e que se constitui como fundamento para o exame que temos realizado sobre dinâmicas expressivas do Rock e padrões de sensibilidade é o de Ralf Von Appen e André Doehring (2006). Trata-se de dois autores alemães que vem se debruçando sobre o complexo processo de canonização pelo qual passa os álbuns de rock / pop. Num esforço significativo de coleta de dados, os autores analisam 38 listas *Top 100*¹² de melhores álbuns rock / pop da história a fim de compreenderem qual o critério utilizado pelos críticos e ouvintes. Entre outras variáveis, Appen e Doehring detectaram a exacerbada valorização do Rock da década de 60 (que majoritariamente aparece no topo das listas) e de bandas norte-americanas e britânicas (que cantam em inglês). Concluíram que tal valorização é resultado tanto de características como raça, idade e classe econômica dos ouvintes como de uma distinção estética.

¹¹ O programa foi ao ar de segunda à quinta feira às 21:30, entre os dias 21 e 24 de maio.

¹² Listas divulgadas por revistas especializadas como a NME, Rolling Stone, Spin, Zound, Mojo etc., que apontam quais os melhores álbuns de determinados gêneros musicais. Os autores afirmam que esta é uma das formas mais utilizadas pela crítica musical para canonização de determinados produtos.

O que os autores, entretanto, não procuram identificar (porque, de fato, não estão preocupados com essa dimensão relacional que reivindicamos) são os modos como as obras que figuram nas listas se apropriaram dos elementos materiais da comunicação e nem como elas se relacionam com a proposta poética do gênero. Fator fundamental na articulação das mediações com a experiência, pois a partir daí podemos compreender não só a situação condicionalmente vinculada aos regimes discursivos dos meios de comunicação (suas lógicas, técnicas etc.) como também a possibilidade de reconfiguração desses regimes a partir do encontro de obra com o ouvinte e da experiência que daí decorre.

Se voltarmos aos álbuns citados pelo *MTV Mais*, por exemplo, veremos que eles não apenas empregaram as técnicas de gravação, formatos e distribuição “padrão” do Rock, ao contrário, reinventaram elementos, tensionaram limites e não por características intrínsecas a essas obras, mas pelo tipo de relação que os ouvintes estabeleceram com elas (exatamente aquele tipo de experiência a qual a hermenêutica e o pragmatismo faziam referência). Nesse sentido, pode-se dizer que obras como *Sgt. Peppers Lonely Heart’s Club Band*, *Nevermind the Bollocks*, *The Joshua Tree* e *OK Computer* se constituíram como marco da expressão Rock pelo bem sucedido encontro que obtiveram com os ouvintes. A partir desse sucesso trouxeram novos elementos ao gênero.

Em alguns casos, esses elementos são incorporados de tal forma que o que se compreendia por “Rock” ganha um outro estatuto ou mesmo uma divisão em subgêneros (Rock progressivo, Punk, Indie Rock etc.), fator que reitera a importância de compreender experiência e mediações como elementos que devem ser empregados de forma articulada e dinâmica.

5. Considerações Finais

É exatamente no momento em que a interface de estudos entre Comunicação e Música se solidifica que os desafios mais peculiares aparecem como questões importantes de serem repensadas. Sobretudo por razão do crescimento das pesquisas em torno do tema, mas não exclusivamente a isso, é que devemos explorar quais os limites e possibilidades que os conceitos com que trabalhamos instituem sobre o nosso fenômeno.

Nossa revisão tratou dos conceitos de mediações e experiência, mas isso não significa que outras não possam ser feitas a partir dos conceitos de gênero e cenas, por exemplo, ou mesmo

de formato e suporte (todos conceitos imprescindíveis nos estudos realizados pelos pesquisadores da Comunicação). Nossa própria pesquisa está preocupada em compreender especificamente o processo de reconfiguração pelo qual passa o Rock a partir de dois eixos fundamentais: o da experiência histórico cultural (como uma expressão da música popular massiva em diferentes contextos) e o da experiência estética (o dos elementos constitutivos que ordenam e integram a relação do ouvinte com a música).

O que compreendemos ser uma contribuição bastante importante para o campo dos estudos da Comunicação e suas relações com a música popular massiva é o refinamento no modo de tratamento dos conceitos de mediações e experiência de uma forma que eles se tornem parâmetros analíticos, mas que não promovam um endurecimento dos fenômenos analisados. Trabalhar com qualquer um dos conceitos isoladamente é problemático, levando o pesquisador a correr o risco de olhar excessivamente para as generalidades culturais ou para o individualismo subjetivo. A proposta, como se pode observar, é compreender experiência e mediações como conceitos complementares que permitem conhecer melhor as dinâmicas dos diferentes gêneros da música popular massiva.

Levando em consideração a organização do I Encontro de Mídia & Música Popular Massiva, em maio de 2007, na cidade de Salvador, que reuniu um número significativo de pesquisadores sobre o tema, consideramos ser bastante apropriada a discussão de tais questões para o fortalecimento e consolidação das pesquisas numa abordagem comunicacional.

6. Referências

APPEN, Ralf & DOEHRING, Andre. Nevermind the Beatles, here's Exile 61 and Nico: "The top 100 records of all time" – a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective. **Popular Music**, volume 25, nº 01, pp. 21 – 39, 2006.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Harris. **Metal, Rock and Jazz: perception and the phenomenology of musical experience**. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1999.

CARDOSO FILHO, Jorge & JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura mediática. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder; FREIRE FILHO, João. **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006, pp 11-23.

CARDOSO FILHO, Jorge. Poética da canção mediática: exploração das estratégias de confecção de materiais expressivos não-hermenêuticos. In: XVI Encontro da COMPÓS, junho, 2007, Curitiba. **Anais da XVI COMPÓS.**

DEWEY, John. **Art as experience.** 3ª ed. New York: Perigee, 2005.

GUIMARÃES, César & LEAL, Bruno. Experiência mediada e experiência estética. In: XVI Encontro da COMPÓS, junho, 2007, Curitiba. **Anais da XVI COMPÓS.**

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: XIV Encontro da COMPÓS, junho, 2005, Rio de Janeiro. **Anais da XIV COMPÓS.**

_____. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll – mídia, gênero musical e identidade.** Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **De los médios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia.** Barcelona: Ed. Gustavo, 1987.

_____. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SÁ, Simone. Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, mídias e cenas musicais. In: Encontro da ALAIC, 2006a, Porto Alegre. **Anais do ALAIC.**

_____. A música na era de suas tecnologias de reprodução. In: XV Encontro da COMPÓS, junho, Bauru, 2006b. **Anais da XV COMPÓS.**

SHUSTERMAN, Richard. The fine art of Rap. **Performing Live: aesthetic alternatives for the ends of art.** Ithaca/London: Cornell University Press, 2000a.

_____. The end of aesthetic experience. **Performing Live: aesthetic alternatives for the ends of art.** Ithaca/London: Cornell University Press, 2000b.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. **E-compós.** Agosto, 2006.

_____. Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes e popular music. **The Cultural Studies Reader.** London: Routledge, volume 05, n. 03, 1991.

VALVERDE, Monclar. A dimensão estética da experiência. **Textos de Cultura e Comunicação,** Salvador: Edufba, n.37/38, 1997.