

Título: Dos Gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático.

Autor: Jeder Silveira Janotti Junior¹

RESUMO: Ao longo das últimas décadas, principalmente com o reconhecimento da importância dos Estudos Culturais e da Análise do Discurso para uma compreensão mais ampla dos fenômenos midiáticos, a noção de gênero² vem ganhando destaque como um importante operador analítico no campo da comunicação. No entanto, apesar da expressividade de vários trabalhos no campo da comunicação (BARBERO, 1997; FRANÇA, 2004; GOMES, 2002; LOPES e outros, 2002), pouco se tem observado no sentido de procurar precisar as definições, pontos comuns e diferenças entre as noções de gênero discursivo e textual. Assim, este trabalho procura mapear o que comumente é entendido como gênero, para então, propor a noção de gênero midiático para a análise dos produtos midiáticos, com ênfase em sua aplicação aos estudos da música popular massiva.

1-Gênero de Discurso e Gênero Textual

Em sentido estrito, próximo à Teoria da Literatura, pode-se dizer que a princípio gênero é “um meio para o indivíduo localizar-se no conjunto das produções textuais (...)” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p.249), ou seja, diferentes modos de expressões textuais possuem organizações discursivas calcadas em certos padrões comunicativos. Nesse ponto deve-se deixar claro que partimos do pressuposto de que discurso é uma organização espaço-temporal do sentido, ou seja:

“Toda produção de sentido, com efeito, tem uma manifestação material. Esta materialidade do sentido define a condição essencial, o ponto de partida necessário de todo estudo empírico da produção de sentido. Sempre partimos de ‘pacotes’ de materiais sensíveis investidos de sentidos que são produtos; em outras palavras, partimos sempre de configurações de sentido identificadas sobre um material (texto lingüístico, imagem, sistema de ação cujo suporte é o corpo, etc.) que são fragmentos da semiosis. Qualquer que seja o suporte material, o que chamamos de um discurso ou um conjunto discursivo não é outra coisa que uma configuração espaço-temporal de sentido”³ (VERÓN, 1996, p.126.)

Assim, se por um lado a noção de gênero remete à idéia de um modelo textual, paradigma de determinadas expressões discursivas, por outro, não se pode deixar de lado o papel que os aspectos materiais dos diversos mídias ocupam na própria

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas(UFBA), onde coordena o Grupo de Pesquisa Mídia & Música Popular Massiva.

² Para fins deste trabalho discute-se a noção de gênero a partir de seus aspectos discursivos, textuais e/ou midiáticos. Portanto, aqui não vai nenhuma referência a idéia de gênero natural, ou seja, a distinção dos sexos masculino/feminino.

³ Todas as traduções dos textos listados em outras línguas são de responsabilidade do autor do artigo.

denominação de gênero no campo comunicacional. Só para citar um exemplo, seria difícil manter a noção de gênero jornalístico independentemente das especificidades de um veículo impresso, radiofônico, televisivo ou digital.

Em se tratando dos aspectos históricos da noção de gênero é possível perceber uma série de parâmetros que vem sendo aplicados pela Teoria da Literatura (Cf. TODOROV, 2003; GENNET, 1995). Assim, pode-se observar que é possível encontrar a noção de gênero aplicada a partir de “(...)critérios ao mesmo tempo de composição, de forma e de conteúdo que distinguem os gêneros: poesia, teatro, romance, ensaio” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p.249), bem como uma variedade de características enunciativas das obras literárias, ou seja, a biografia, a ficção científica, a literatura fantástica, etc.

Neste ponto, já é possível distinguir entre uma abordagem textual, que se volta para a organização interna dos textos, comumente denominada “gênero textual”, e uma abordagem centrada na Análise do Discurso, desenvolvida, por exemplo, por Benveniste (1995), que propõem não só uma diferenciação entre narrativa e discurso, bem como entre as diferentes formas de interação interpessoal. Assim, um discurso jornalístico tradicional se caracterizaria pelo apagamento dos traços de enunciação da primeira pessoa, enquanto a conversação cotidiana seria marcada pela utilização da primeira pessoa. Deste modo, torna-se necessário levar em consideração os aspectos sociais das expressões genéricas, diferenciando os aspectos comunicacionais presentes nas práticas discursivas e os aspectos formais de suas manifestações textuais.

Desde já, parece importante destacar a ênfase comunicacional na abordagem da noção de gênero. Em relação a este aspecto, o trabalho de Eliseo Verón é uma referência fundamental, uma vez que se valendo da Análise do Discurso e da Semiótica, ele procura ultrapassar os limites desses campos propondo uma abordagem comunicacional dos discursos sociais. Para Verón, os objetos culturais pressupõem condições materiais e simbólicas necessárias à confecção e à partilha dos valores por parte dos atores envolvidos nos processos de produção e consumo desses objetos. Tais condições dão conta, inclusive, da permanência ou das variações estilísticas dos objetos culturais em suas manifestações específicas. Assim: “(...) análise do discurso não é outra coisa que a descrição dos vestígios das condições produtivas nos discursos, sejam as de sua geração ou as que dão conta de seus efeitos” (VERÓN, 1996, p.127.).

Trilhando a perspectiva apontada por Verón, podemos perceber que a análise dos processos midiáticos em sua categorização por gênero repousa sobre a idéia de que tanto os produtos quanto os processos de recepção destes produtos são elementos interdependentes da produção de sentido dos discursos sociais ligados aos fenômenos midiáticos, ou seja:

“a) Toda produção de sentido é necessariamente social: não se pode descrever nem explicar satisfatoriamente um processo significativo, sem explicar suas condições sociais produtivas
b) Todo fenômeno social é, em uma de suas dimensões constitutivas, um processo de produção de sentido, qualquer que seja o nível de análise (mais ou menos micro ou macroscópico).”
(VERÓN, 1996, p.125.).

A cartografia operada pela classificação genérica está diretamente relacionada às restrições produtivas ligadas a um discurso ou a um determinado tipo de discurso, bem como aos limites previstos no processo de recepção; processos interdependentes denominados por Véron como **condições de produção e condições de reconhecimento**. Assim, não se trata de uma abordagem imanente ou externa dos textos midiáticos e sim das inter-relações que os produtos midiáticos mantêm com suas condições produtivas e com os efeitos previstos nesse processo:

“A semiose, por conseguinte, só pode ter a forma de uma rede de relações entre o produto e sua produção; só se pode assinalar como um sistema puramente relacional: tecido de enlaces entre o discurso e seu ‘outro’, entre um texto e o que não é esse texto, entre a manipulação de um conjunto significativo destinado a descobrir as pegadas das operações e as condições de produção dessas operações”(VERÓN, 1996, p.139.).

Ampliando a perspectiva de Verón, podemos aproximar suas idéias da noção de texto desenvolvida por Umberto Eco. Assim, para Eco: “Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz a ‘única’ conjetura certa. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjeturas” (1993:75). Torna-se então possível aproximar a noção de gênero a uma espécie de estratégia textual, ou seja, o modo como o texto foi projetado para ser lido. Tratam-se, antes de mais nada, de instruções de leitura. A partir da perspectiva de Eco, Gomes afirma em relação aos programas televisivos, que:

“(…) um gênero é um modo de situar a audiência televisiva (ou os leitores), em relação a um programa, em relação ao assunto nele tratado e em relação ao modo como o programa se destina ao seu público. Nessa perspectiva, gênero é uma estratégia de interação e investir num abordagem dos gêneros televisivos pode significar

ultrapassar a dicotomia entre análise do produto televisivo e análise dos contextos sociais de sua recepção”(2002:2)

O gênero é abordado como uma série estratégias de comunicação, ligadas a determinados parâmetros culturais. É importante destacar que, ao contrário do que poderiam fazer supor as primeiras abordagens da Teoria da Literatura, os gêneros não se caracterizariam somente por modelos de produção de textos, mas também por estratégias de leitura indicadas no texto.

2- A perspectiva dos Estudos Culturais

Ancorados nos aspectos sociológicos do consumo dos produtos midiáticos, os Estudos Culturais apontam para o fato de que, em geral, reconhecemos parte dos produtos que circulam no campo da comunicação a partir de sua rotulação, ou seja, em geral se reconhece um filme, uma canção e os programas televisivos como configurações de um gênero particular: aventura, drama, rock, telejornal, série televisiva, telenovela, etc: “ O resultado deste reconhecimento é que o espectador/leitor/crítico orientará sua reação ao produto de acordo com as expectativas geradas pelo fato de reconhecer em primeiro lugar o seu gênero” (Fiske e outros, 1995: 165).

Em virtude das dificuldades de se mapear as fronteiras precisas dos gêneros a partir dos processos de direcionamento para um público potencial, pode-se então, a partir da perspectiva aqui apresentada, reconhecer que os gêneros são, antes de tudo, modelos (paradigmas) dinâmicos e não fórmulas ossificadas. Assim, para os Estudos Culturais:

“É difícil isolar as características precisas de um determinado gênero e obter uma lista finita de todos os diferentes gêneros (seja para um único meio, seja para todos eles) . Além disso, não é possível isolar características que indiquem distinções entre gêneros: não se trata somente de tema, nem somente de estilo, tampouco de estabelecer simplesmente convenções apropriadas a cada gênero. O gênero é tudo isso ao mesmo tempo, mas como os paradigmas não se comportam como listas de supermercado, pode ocorrer que o simples fato de agregar um só filme ao gênero western, por exemplo, modifique todo esse gênero, mesmo que esse western exiba pouco das convenções reconhecidas, o estilo ou os assuntos tradicionalmente associados ao gênero” (FISKE e outros, 1995: 166).

Na verdade, os gêneros delimitam as produções de sentido, demarcando a significação e os aspectos ideológicos dos textos, bem como o alcance comercial (e o público alvo) dos produtos midiáticos. Toda definição de gênero pressupõe uma demarcação negativa e/ou comparativa com outros gêneros, ou seja, analisar um produto midiático através dessa perspectiva pressupõe perceber as relações entre esse produto e outros de diferentes gêneros, compará-lo com expressões canônicas ou similares dentro do mesmo paradigma. Os gêneros são dinâmicos justamente porque respondem a determinadas condições de produção e reconhecimento, indicativos das possibilidades de produção de sentido e de interação entre os modos de produção/circulação/consumo dos produtos midiáticos.

Torna-se necessário esclarecer então que, antes de ser um operador duro, que ignora as especificidades de cada materialização do eixo paradigmático em uma determinada manifestação midiática, a abordagem dos gêneros é dinâmica o suficiente para dar conta dos rótulos e de suas manifestações particulares. Esse percurso minimizaria em parte a idéia de que os gêneros seriam pré-determinantes no processo de produção de sentido da cultura midiática. Assim, a configuração de determinados traços estilísticos de gênero em um produto midiático define um processo de produção de sentido e, conseqüentemente, de comunicação que pressupõe regras formais e ritualizações partilhados por produtores e audiência.

Por outro lado não se pode esquecer que uma das características básicas da produção midiática é a utilização de uma cadeia produtiva que se dissocia das idéias de autoria individual, criação solitária e autonomia criativa. Nesse ponto torna-se importante destacar a tensão característica da “abordagem genérica” entre o direcionamento dos produtos midiáticos através do eixo paradigmático e a produção de sentido presente na recepção desses produtos. O que não significa retornar à idealização do processo de recepção como lugar privilegiado da produção de sentido e sim reconhecer os diversos enlaces, estratégias e disputas que envolvem o trinômio produção/circulação/consumo.

Para uma boa parte dos autores ligados aos Estudos Culturais, os gêneros seriam então modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Aqui iremos encontrar novamente uma ênfase nos aspectos comunicacionais dos gêneros. Antes de ser um elemento

imane ao texto, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e reconhecimento: “Momentos de uma negociação, os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma *pragmática*, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural” (BARBERO, 1997: 302).

3- Dos Gêneros Midiáticos e de suas aplicações à música popular massiva

Como já foi apontado anteriormente, o reconhecimento da noção de gênero como operador analítico no campo da comunicação implica o reconhecimento de alguns fatores básicos no processo de produção de sentido dos produtos midiáticos:

- 1- Toda produção de sentido na cultura midiática pressupõe uma manifestação material ancorada nos aspectos expressivos dos produtos em suas particularidades e na materialidade dos suportes em que esses produtos circulam
- 2- A análise da produção de sentido dos produtos midiáticos deve levar em consideração tanto as condições de produção quanto como as condições de reconhecimento inscritas nos produtos e localizadas em suas apreciações como textos.
- 3- Todo texto pressupõe estratégias de leitura, delimitando assim as possibilidades de produção de sentido dos produtos midiáticos em meio a um determinado contexto histórico e social.
- 4- Toda produção de sentido remete ao campo social. Todo fenômeno social é um processo de produção de sentido.
- 5- Ampliando os aspectos abordados nos itens 3 e 4, pode-se afirmar que os espectadores/leitores/ouvintes orientam suas expectativas em relação aos textos midiáticos de acordo com o reconhecimento das estratégias de comunicação inscritas nesses produtos.
- 6- Os gêneros midiáticos seriam então modos de mediação entre as estratégias de produção e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem dos produtos midiáticos através das estratégias de leituras inscritas nesses produtos.

O desafio, então, é aplicar a grade exposta acima ao campo da música popular massiva. De início, pode-se perceber que o próprio modo como arrumamos nossas estantes e distribuimos nossas coleções de discos e livros mostra muito sobre os valores que interiorizamos e sobre aquilo que consideramos positivo no mercado cultural contemporâneo. Mas as arrumações e as taxonomias que envolvem o consumo cultural não estão situadas somente no campo da recepção. Uma olhada pelas grades de programação das rádios, pelas prateleiras das lojas de discos, pelos *releases* das gravadoras e pela programação da MTV permite perceber que uma parcela importante da circulação e do consumo da música popular massiva está diretamente ligada aos aspectos textuais da canção⁴ e ao modo como as rotulações permitem ao consumidor organizar e reconhecer as valorações dos produtos culturais.

Assim, é preciso reconhecer que boa parte daquilo que é consumido como rock ou MPB, por exemplo, pressupõe valorações que nem sempre estão ligadas diretamente aos aspectos musicais de uma determinada canção. Intérpretes como Raul Seixas e Cássia Eller são rotulados como roqueiros, mesmo que, em determinadas canções, a sonoridade se aproxime do universo musical da MPB. Nesse ponto é preciso desfazer as confusões em torno da noção de gênero, apontando pelo menos para dois importantes fatores das classificações genéricas da música popular massiva: 1) Aproximando-se da noção de gênero discursivo, é possível notar a existência de arquigêneros no campo da música, assim, além de apontar para estratégias textuais ligadas ao campo da sonoridade, as noções de rock e MPB apontam também para aspectos sociológicos e ideológicos do campo da produção e recepção da música popular massiva; 2) Essas classificações estão diretamente ligadas a uma valoração que atravessa o universo da música popular massiva. Nos exemplos citados, é possível perceber uma certa aura de “autenticidade” que perpassa esses intérpretes. Ora, quando se fala em autenticidade, há a pressuposição de sua contrapartida, ou seja, músicos e canções que são considerados “cooptadas”.

⁴ Segundo Tatit: “ A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos na maneira de dizer. Estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente naturais (no sentido semiótico do termo), nem totalmente ‘artificiais’ e precisam das duas esferas de atuação para construir seu sentido” (1997 :87).

O sistema axiológico é uma das bases da cartografia da cultura musical de uma maneira geral. Um gênero musical dentro da cultura midiática é uma tendência para o investimento de determinadas valorações. Cada escolha é um posicionamento que contempla aspectos de demarcações territoriais e uma referência a atribuições de valores diferenciados, fundados na negação ou desqualificação de outros gêneros. Quando uma gravadora, um músico, um crítico ou um fã assumem ou negam determinado gênero, eles o fazem de acordo com referências que estão situadas à margem ou nos confins das estratégias textuais. O consumo musical envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade:

“Cada juízo de valor, enquanto consiste num gesto de atribuição, contempla também um aspecto ‘polêmico’, ou seja, a rejeição da ou das atribuições concorrentes. Que se trata de atribuição de valores é testemunhado pelo próprio termo ‘valor’ que é necessariamente categorial, isto é, manifestação de uma polaridade, de uma diferença” (CALABRESE, 1988: 35).

Nesse primeiro momento, pode-se notar que a rotulação é um importante modo de definir as estratégias de endereçamento de certas canções tanto em termos mercadológicos quanto textuais. Na verdade, as duas concepções, apesar de serem abordadas por diferentes estratos do pensamento comunicacional, só devem ser separadas para fins analíticos. Levando-se em consideração os aspectos textuais da canção, pode-se afirmar que:

“É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um *rock* dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa seqüência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, *rocks*, marchas são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular” (TATIT, 1997:101).

O gênero midiático é definido então por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. O sentido e o valor da música popular massiva são configurados através do encontro entre música e ouvinte, uma interação que está relacionada aos aspectos históricos e contextuais do processo de recepção, bem como aos seus elementos semióticos. É possível notar uma relação

entre o rótulo musical e um suposto gosto do ouvinte, o que pressupõe uma certa afirmação sobre quem são os ouvintes para quem determinada música é dirigida. Em termos virtuais, os gêneros descrevem não somente quem são os consumidores, mas também as possibilidades de significação de um determinado tipo de música para um determinado público. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical. Mas como localizar as estratégias de comunicabilidade presente na música popular massiva?

Antes de mais nada, reconhecendo que toda rotulação pressupõe determinados horizontes de expectativa (SHUKER, 1999; WALSER, 1993). Ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas. Assim, se o solo de guitarra é fundamental em uma canção *heavy metal*, ele é completamente dispensável para uma banda de *punk rock*; se em uma canção MPB o vocal deve estar mais alto que os outros instrumentos, para que se possa apreciar a melodia e as palavras cantadas, para o rock, em geral, é mais importante um bom refrão e a mesma altura para todos os instrumentos ou, dependendo do gênero, a guitarra pode estar mais alta que os vocais. Levando em consideração a idéia de uma abordagem comunicacional da música, esse artigo propõe a utilização da idéia de performance como um importante operador analítico dos aspectos textuais e midiáticos da canção, realçando o modo como este operador é incorporado por gravadoras, músicos, críticos e fãs através da idéia de horizontes de expectativa e da mediação presentes na abordagem da música como gênero midiático.

Assim, a performance aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da execução musical. Adaptando as idéias Zumthor (2000) ao campo da música popular massiva, pode-se afirmar que a idéia de performance engloba 1) o reconhecimento das expressões musicais de gênero, 2) a emergência de uma tensão entre os traços genéricos e a configuração desses traços em uma canção específica, 3) a implicação de um corpo como estratégia textual inscrita nos aspectos rítmicos da canção. Desse modo, mesmo que de modo virtual, a noção de performance está baseada na idéia de que a análise da música popular massiva pressupõe um processo comunicacional que se vale de certas regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos, críticos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais da cultura contemporânea.

Traçar a rotulação de uma canção ou de um álbum⁵ envolve localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê, que corpo é configurado no processo auditivo), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais). É possível então, lembrar que: “ (...) na construção de um autor de texto para a música popular massiva se fundem algumas combinações da voz, do corpo, da imagem e de detalhes biográficos” (BRACKETT, 1995:2). Não por acaso os atos performáticos da música popular massiva estão diretamente conectados ao universo dos gêneros. Ser um astro do cenário *heavy metal* ou da música axé pressupõe relações com a audiência que seguem as especificidades midiáticas e textuais dessas expressões musicais. Do mesmo modo que uma canção é ao mesmo tempo a música e sua respectiva performance, a audiência não consome somente as sonoridades, mas também a performance virtual inscrita nos gêneros midiáticos.

A produção de sentido não poderia ser abordada sem levar em consideração o aspecto corporal da percepção e da experiência, uma vez que é impossível partir de uma investigação abstrata que desconsidere o papel do “*corpo*” na produção do sentido. Não só os corpos do intérprete e do receptor, também o corpo do objeto percebido, o suporte e o meio no qual está inserido. Para Fabbri (2000), mesmo quando o corpo não se faz presente fisicamente ele é experimentado em sua falta ou em sua ausência e afeta o ouvinte. Ao analisar a produção de sentido, portanto, é fundamental atentar para o corpo do produto, da música, dos músicos e dos ouvintes potenciais. A performatividade da voz ou do ato de “tocar” descreve um senso de personalidade, um modo peculiar de interpretar não só determinada música como as próprias convenções de gênero, um modo característico de corporificação das expressões musicais. Assim, a vocalização, a expressão rítmica e a interpretação de uma certa canção são “incorporações musicais”.

Nesse sentido, torna-se fundamental destacar o ritmo como um dos componentes estruturadores da música popular massiva. O ritmo está intimamente ligado à conformação temporal dos sons: “Dar conta do ritmo de uma canção (que é, afinal, ouvi-la) significa participar ativamente de seu desdobramento e, ao mesmo tempo, confiar que esse desdobramento tem sido, ou será, definido, que nos levará a

⁵ A ideia de álbum remete ao conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e dos agradecimentos lançados por um determinado intérprete com um título, uma espécie de obra fonográfica.

algum lugar” (FRITH, 1996:153). Assim, ritmo é a organização musical do tempo. Tal como na configuração métrica, a dimensão temporal é especializada na apreciação musical.

Em qualquer audição está presente um modo de colocar-se em meio aos padrões rítmicos da sonoridade da canção. Pode-se dizer, então, que a dança (virtual ou atualizada) de uma canção, de um gênero musical, é uma interpretação rítmica dos sons:

“A razão pela qual o ritmo é particularmente significativa para a música popular massiva é que um tempo estável e um interessante padrão de batida oferece um dos modos mais fáceis de penetrar em um evento musical; eles possibilitam que o ouvinte sem prática instrumental responda ‘ativamente’, ‘experiencie a música tanto corporalmente como uma questão mental. Isto não tem nada a ver com sair de si. Ao contrário, uma batida regular, algum senso de ordem, é necessário para o processo participativo em que o ritmo descreve (nós estamos falando de tempo em sentido estrito como um a fonte de disciplina). O ritmo, como a dança, é sempre sobre o controle corporal (não a falta dele)” (FRITH, 1996: 143).

A música sugere modos de estruturação do tempo. As acentuações, os tempos forte e fraco, o andamento e as “batidas” estão relacionadas ao modo como a música popular massiva produz sentido. A experiência rítmica corta as valorações que os diversos grupamentos de fãs acoplam ao processo auditivo, permitindo que as configurações rítmicas sejam consideradas “tediosas” ou “prazerosas”.

Para concluir, é possível inferir que a partir da tensão entre os aspectos textuais, midiáticos e mercadológicos presentes na noção de gênero midiático pode-se perceber um jogo entre o corpo presente no gênero e sua “corporificação” particular, entre o personagem que protagoniza a canção, os personagens citados implicitamente e o próprio endereçamento do produto musical. Na análise da música popular massiva trabalha-se com camadas de interpretação, textualidades que se sobrepõem. As canções constituem expressões que envolvem o corpo, o aparato técnico-midiático, a performance, o ritmo e as personagens integrantes deste jogo. Assumindo a complexidade desse processo, o pesquisador estará apto a reconhecer os limites do trabalho interpretativo, bem como a importância deste processo para a compreensão de uma dimensão relevante de nossas vivências diante da comunicação e cultura contemporâneas. Assim, acredito que abordar os fenômenos musicais como

manifestações de determinados gêneros midiáticos é perceber como a música popular massiva é estruturada como estratégia textual, que deixa pegadas de suas condições de produção e reconhecimento, que visa à produção de certos sentidos através de seus aspectos semióticos, sociais e ideológicos.

Referências Bibliográficas

- BARBERO, Jesus M. **Dos Meios às Mediações** : comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1997.
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de Linguística geral I**. Campinas : Pontes, 1995.
- BRACKETT, David. *Interpreting Popular Music*. Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1995.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **Conceito de Texto**. São Paulo: Edusp, 1984.
- FABBRI, Paolo. **El Giro Semiótico**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- FISKE, John *et al* . **Conceptos Clave en Comunicación y Estudios Culturales**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1995.
- FRANÇA, Vera Regina Veiga. **Programas “Populares” na TV: desafios metodológicos e conceituais**, XIII Compós, São Bernardo (Umesp), 2004 (*mimeo*).
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusett: Havard University Press, 1998.
- GENETTE, Gérard. **Discurso na Narrativa**. Liboa: Vega, 1995.
- GOMES, Itânia. **A Noção de Gênero Televisivo como Estratégia de Interação: o diálogo entre os *cultural studies* e os estudos da linguagem**. In *Revista Fronteiras de Estudos Midiáticos*. Vol IV, nº2, dez/2002. São Leopoldo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Unisinos.
- JANOTTI JR, Jeder. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003b.
- _____. **À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva**. *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003c, p. 31-46.
- _____. **Heavy Metal com Dendê: música e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro, E-papers, 2004.
- LOPES, M Immacolata *et al*. **Vivendo com a Telenovela: mediações, recepção e teleficionalidade**. São Paulo, Summus, 2002.
- MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: hedra, 1999.
- _____. **Understanding Popular Music**. London/New York: Routledge, 1994.
- TATI, Luiz. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. **Semiótica da Canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- VERÓN, Eliseo. **La Semiosis Social: Fragmentos de una teoría de la discursividade**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.
- WALSER, Robert. **Running With the Devil: power, gender and madness in heavy metal music**. Hanover & London: Wesleyan University Press, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.
- _____. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.