

# PERTINÊNCIA E MÚSICA POPULAR – EM BUSCA DE CATEGORIAS PARA ANÁLISE DA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR

---

Martha Tupinambá de Ulhôa

Uma das questões centrais do estudo da música popular refere-se à pertinência de categorias de análise. Os parâmetros de avaliação estética privilegiados no estudo da música erudita nem sempre se ajustam ao estudo da música popular. Essa é uma das motivações que nos levaram à tentativa interdisciplinar de experimentar uma metodologia que possibilite ampliar a competência interpretativa para além dos significantes musicais mais óbvios e contaminados pelo senso comum. Para tal, são empregados procedimentos estatísticos da técnica de análise de conteúdo, utilizada nas ciências sociais, para inferir os valores culturais subjacentes às manifestações estéticas a partir da escuta. As premissas filosóficas são o conceito de pertinência, como utilizado por Gino Stefani,<sup>1</sup> e o modelo de comunicação musical de Eero Tarasti.<sup>2</sup>

De acordo com Stefani, o conceito de pertinência foi desenvolvido por Luis Prieto, na fonologia, para classificar o que é importante para os falantes de uma língua, ou seja, os traços e contrastes válidos, aspectos que são levados em consideração e significam alguma coisa para os sujeitos, em oposição a aspectos ignorados. O que é pertinente ou não diz respeito não aos sons manifestos, mas ao uso específico que se faz deles. A pertinência no campo da música seria, portanto, a identidade sob a qual um membro de um grupo sonoro conhece um fato musical.<sup>3</sup>

Pertinência tem a ver não com o significante, ou o evento sonoro, “mas com o ponto de vista sob o qual ele vem considerado pelos seus usuários normais”.<sup>4</sup> Tudo

<sup>1</sup> Stefani, G., *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo: Sellerio, 1976.

<sup>2</sup> Tarasti, E., *A theory of musical semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

<sup>3</sup> Blacking, J., “Music, culture and experience”, in: *Music, culture & experience. Selected papers of John Blacking*, ed. Reginald Byron, Chicago: University of Chicago Press, 1995. A noção de grupo sonoro faz parte da estratégia de pesquisa de John Blacking. Um grupo sonoro é “um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com conceitos sobre música e seus usos”. Os grupos sonoros podem transcender grupos lingüísticos e classes sociais (p. 232). Pressupõem dois modos de discurso que, dialeticamente relacionados, revelam como as pessoas pensam sobre música: um modo verbal, incluindo falas de pessoas que tocam, escutam e compartilham música, incluindo pesquisadores e acadêmicos; e um modo não-verbal, de prática musical enquanto um processo de conhecimento (p. 231).

<sup>4</sup> Stefani, op. cit., p. 56.

vai depender dos critérios de identificação do evento sonoro, de que princípio ou tipo de código está sendo utilizado como referência para emitir uma apreciação ou conduzir a análise. É imprescindível, portanto, tomar contato com as categorias de avaliação empíricas para, então, identificar as classes e níveis de código que regem tais avaliações. De um lado, a expressão musical e, de outro, os códigos culturais que a tornam pertinente.

Os princípios tomados como referência para emitir juízos de valor que são a chave das regras para a produção do discurso e, portanto, para os códigos culturais que regem as estruturas de comunicação e significação variam de cultura para cultura, entre níveis culturais (eruditos, populares, folclóricos), e até mesmo de gênero para gênero dentro de uma mesma cultura. Para poder descrever as características estético-musicais dos principais gêneros de música brasileira popular (música sertaneja, rock brasileiro, MPB – termo que identifico abaixo – e música romântica), é necessário identificar os critérios de avaliação utilizados pelos usuários de cada gênero.<sup>5</sup>

Essa metodologia de coleta e análise de dados foi sendo desenvolvida empiricamente e, até o momento, consolidou-se em dois estágios. O primeiro consiste na identificação da **pertinência funcional estética** (as categorias de avaliação “emic”, ou seja, o que é valorizado por ouvintes qualificados – especialistas, entusiastas e fãs do gênero a ser estudado); o segundo, na identificação da **pertinência musical estética** (os parâmetros musicais “etic”, ou seja, os elementos musicais correspondentes).<sup>6</sup>

Assim, no universo da música sertaneja, ‘voz’ significa o estilo vocal dos cantores e vários parâmetros descritivos (guturalidade, nasalidade, tessitura, impedância etc.); no rock, ‘som’ refere-se a questões de timbre e textura. Para a MPB ainda não surgiu um conceito-chave. ‘Criatividade’ e ‘melodia rica’, em oposição a ‘estilo brega’ e som ‘repetitivo’, dizem respeito a um sistema de convenções ligadas ao arranjo e à interpretação.

<sup>5</sup> A noção de gênero segue a formulação de Franco Fabbri (“A theory of musical genres: two applications” in: Horn, D. e Tagg, P, eds., *Popular music perspectives*, Gothenburg e Exeter: IASPM, 1982:pp.52-81): um gênero musical seria “um conjunto de eventos musicais cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas”. Fabbri enumera regras formais e técnicas; semióticas (baseando-se nas funções comunicativas – referencial, emocional, imperativa, fática, metalingüística e poética – apontadas por Roman Jakobson); comportamentais; sociais e ideológicas; econômicas e jurídicas. Ele baseia-se na teoria dos conjuntos da matemática, na qual se admite não só a noção de subconjuntos (ou “subgêneros”), como todas as operações de interseção, união e complementaridade entre eles. Neste caso, de acordo com certas regras sociais e ideológicas (como a identificação com um grupo sonoro específico), dependendo de quem o está cantando, um samba pode ser considerado como samba ou como MPB.

<sup>6</sup> Ver meu artigo “A análise da música brasileira popular”, *Cadernos do colóquio* 1, 1999, pp. 61-68.

A pesquisa tem caráter ainda exploratório, tanto em termos de método quanto de teoria. Nessa fase, buscamos categorias gerais, ou seja, cada uma das classes em que se dividem as idéias avaliadoras pertinentes para cada gênero. Posteriormente, para o estudo interpretativo-semiótico, será necessário um número maior de análises em repertório específico.

A inspiração teórica foi buscada na semiótica da música, na proposta de Gino Stefani da semiose e pertinência como plano para uma semiótica musical, e nas formulações de Eero Tarasti sobre a lógica do discurso musical. Segundo a proposta de Stefani, a semiótica musical seria um sistema ou disciplina que fundamenta a crítica musical. Estaria subdividida em dois planos, um relacionado à própria música, compreendendo tanto significantes quanto significados estritamente musicais, e outro que trataria de uma competência musical mais ampla e geral, discutindo os códigos culturais, retóricos e ideológicos como critérios de pertinência.

Tarasti propõe um modelo de comunicação musical com dois níveis, um manifesto e outro imanente. O discurso musical encontra-se, por um lado, entre os modelos manifestos de comunicação musical, buscados nos conceitos e normas de avaliação estética (modelos ideológicos) e nas regras para a produção do discurso (modelos tecnológicos). Por outro lado, a lógica do discurso musical no nível imanente acha-se entre estruturas de comunicação, ou seja, nos mecanismos disponíveis para o compositor comunicar idéias musicais e nas estruturas de significação particulares nas quais as idéias se concretizam. No estágio atual da pesquisa, examinamos somente os conceitos e normas de avaliação, ou seja, os traços ou oposições pertinentes para a interpretação da música popular. Deixamos para outro projeto a elaboração e teste de um modelo de análise mais completo.

Mas vamos aos dados. Como exemplo tomaremos a MPB, gênero que investigamos no momento. Enquanto prática musical, a MPB emergiu do samba urbano carioca das décadas de 30 e 40, agregou outros ritmos regionais, como o baião, nos anos 1950, passou pela bossa nova, tropicalismo e festivais da canção nos anos 1960, para consolidar-se enquanto categoria na década de 70.

Na MPB é fundamental a problemática da nacionalidade, como diz José Roberto Zan. Num primeiro momento, quando o samba se converte em símbolo da brasilidade, a noção de nação é central para a mediação dos conflitos entre o Estado e as massas urbanas; posteriormente, quando se traz para o campo da canção o “engajamento estético” do modernismo, rompe-se com a hegemonia do samba. É quando a vanguarda tropicalista assume posturas de autocrítica e abre espaços para “novas misturas e novas hierarquias”; depois do tropicalismo vale tudo (samba, rock, *reggae* etc.) na MPB.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Zan, J. R., *Do fundo de quintal à vanguarda*, Tese de Doutorado em Sociologia, Campinas: UNICAMP, 1997.

Em estudos anteriores,<sup>8</sup> tenho discutido a MPB como uma subcategoria da música popular, inscrita no campo simbólico da música no Brasil, em interação com a música erudita e a música folclórica. Esses estudos tiveram como inspiração a perspectiva sociológica desenvolvida por Pierre Bourdieu para a investigação da cultura simbólica no que chama de espaço social.<sup>9</sup> Bourdieu trata do aparecimento das hierarquias de legitimidade que se estabelecem nos campos de produção cultural. No caso da França, seu foco de estudo, as hierarquias estruturam-se a partir da alta cultura (configurando um campo de produção restrita) e da indústria cultural (configurando o campo da grande produção). A perspectiva de Bourdieu foi adaptada aos estudos da cultura no Brasil, sendo que analistas como Sérgio Miceli<sup>10</sup> consideram que aqui esse espaço social deve ser ocupado também pelo que chamam de cultura “rústica”. O que é importante destacar é que nesse modelo a cultura é considerada a partir da sua produção. A proposta atual move o ângulo epistemológico de uma tendência sociológica para uma aproximação mais antropológica, passando a considerar como pertinente a escuta dos usuários “normais” de MPB, ou seja, seus fãs.

O elemento complicador aqui é que MPB é um termo problemático, utilizado tanto por um grupo sonoro restrito que distingue a “linha evolutiva” mencionada acima quanto pela indústria musical, que incorporou a rubrica para referir-se a um segmento do mercado, de considerável prestígio apesar do retorno comercial reduzido. Pretende ser um termo guarda-chuva e por isto aparece de forma bastante heterogênea e híbrida nas respostas ao questionário sobre o gênero. De fato, a noção de música brasileira popular subjacente às respostas ao questionário traz no seu cerne a ambigüidade da noção de popular brasileiro, ligada tanto a um certo tipo de raiz cultural quanto à totalidade dos brasileiros que produzem e consomem música no Brasil.<sup>11</sup>

Foram aplicados 308 questionários a pessoas que se autodenominavam fãs de MPB. Os questionários foram conduzidos por alunos de História da Música Popular Brasileira do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, no segundo semestre de 1997. Foram feitas quatro perguntas básicas: 1) indique três artistas da MPB que aprecia e 2) diga porque; 3) indique três artistas da MPB de que não gosta e 4) diga porque.

<sup>8</sup> Em especial meu trabalho de doutoramento pela Cornell University de 1991, intitulado: *Música popular in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: a study of middle-class popular music aesthetics in the 1980s* (como Carvalho, Martha de Ulhôa), e também nos textos “Nova história, velhos sons. Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular”, *Debates* 1, 1997, pp. 78-101, e “Chiclete com bananas – Us and the other in Brazilian popular music”, *Musical cultures of Latin America: Global effects, past and present*, Los Angeles: UCLA, 27-30 de maio de 1999 (no prelo).

<sup>9</sup> Principalmente seu *Distinction – A social critique of the judgement of taste*, trad. Nice, R., Cambridge: Harvard University Press, 1984.

<sup>10</sup> Ver em especial *A noite da madrinha*, 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1982.

<sup>11</sup> Discuto esta questão em “Nova história, velhos sons...” (op. cit.).

Esses dados, que nos deram acesso à estese funcional, foram artesanal e coletivamente explorados em sala de aula. De seu exame preliminar, foram selecionadas algumas frentes de trabalho ou “portas de entrada”, como diria Canclini;<sup>12</sup> uma delas, de natureza técnico-musical, identifica no nível da expressão ou significante as categorias para análise de repertório. Estas categorias – o correspondente estésico-musical da escuta funcional – eram três, no caso do gênero MPB: 1) a composição, compreendendo melodia e letra – requisito mínimo para a identificação de uma canção; 2) o arranjo, incluindo formação instrumental, ritmo, harmonia, e forma; 3) a interpretação, abrangendo a competência e postura do músico e seu estilo vocal.<sup>13</sup> Esse modelo tecnológico, ou seja, as regras para a produção do discurso musical na MPB, está sendo avaliado nas classes de análise da canção e por bolsistas de iniciação científica.

A outra porta de entrada desse mundo artístico é de natureza semântica. Ou seja, qual o significado da MPB para seus ouvintes qualificados? Essa é uma empreitada delicada pelo fato de a MPB ser um gênero hegemônico entre pesquisadores e pesquisados. Fica muito difícil provocar uma ruptura epistemológica em relação a práticas do nosso próprio cotidiano expressivo, aceitar que artistas e canções que são “nossos” possam ser apropriados e ter significados diferentes para pessoas de trajetórias diversas; ou aceitar que o que consideramos pertinente para avaliar essa ou aquela prática é irrelevante para outra pessoa. Daí a tentativa de tratamento sistemático das manifestações dos fãs.

As respostas ao questionário foram digitadas em um banco de dados, do qual pudemos utilizar 298 registros. Antes de mais nada, é preciso lembrar que nosso interesse não é um estudo de recepção em termos de popularidade, mas no sentido de explorar o terreno para a obtenção de indícios de códigos que possam levar a uma maior compreensão do gênero em estudo.

Foi explicado aos alunos que aplicaram os questionários que a condição mais importante na seleção dos entrevistados, era que as pessoas se considerassem fãs de MPB. Ou seja, não se estava buscando uma sub-cultura ou grupo social no sentido dado pelos estudos culturais, mas um grupo sonoro, pessoas que se identificavam com MPB, no espírito da etnomusicologia de Blacking. No quadro 1, aparecem os totais parciais para grupos de idade, sexo e escolaridade.

<sup>12</sup> Canclini, N. G., *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*, trad. Lessa, A. R. e Cintrão, H. P., São Paulo: Edusp, 1997.

<sup>13</sup> Na canção popular industrializada, à exceção de melodia e letra (ainda assim com certa liberdade na utilização da totalidade ou de parte da melodia ou da letra), tudo pode ser modificado sem comprometer a identidade da canção enquanto “composição”, mas não enquanto gênero. Artistas MPB consagrados, como por exemplo Caetano Veloso, têm freqüentemente gravado canções de gêneros depreciados pela crítica, sendo que suas versões ganham em prestígio e valor estético.

Grupos de idade	Sexo	Escolaridade
13-18 = 52	M = 161	Sem escolaridade = 6
19-29 = 113	F = 137	Primeiro grau = 45
30-45 = 83		Segundo grau = 116
46 + = 47		Terceiro grau = 134

Quadro 1 = Totais parciais para grupos de idade, sexo e escolaridade

Houve um predomínio de homens da faixa etária de 19 a 29 anos e do nível de escolaridade universitária. Observe-se que a MPB, surgida nos festivais de música popular nos anos 60, é bastante difundida nos meios universitários. Essa tendência acentua-se no item das profissões: dentre as 61 profissões declaradas, há um grande número de estudantes (23% do total) e professores (10%). Esse é um fator complicador, uma vez que a amostragem não é suficientemente proporcional em termos de distribuição das condições sociais dos sujeitos. Tanto que nenhuma das variáveis independentes (idade, sexo, escolaridade e profissão) parece ser determinante da preferência por MPB (variável dependente). Nas regressões, que analisam a relação entre as variáveis, o resultado (identificado como R-quadrado ajustado) indica ajuste muito fraco entre as variáveis, como se pode ver no quadro 2.<sup>14</sup>

Todas as variáveis		Sexo	
<i>Estatística de regressão</i>		<i>Estatística de regressão</i>	
R múltiplo	0,19876	R múltiplo	0,127242
R-quadrado	0,03951	R-quadrado	0,016191
R-quadrado ajustado	0,02639	R-quadrado ajustado	0,012867
Erro padrão	0,05802	Erro padrão	0,058418
Observações	298	Observações	298
		Idade	
		<i>Estatística de regressão</i>	
		R múltiplo	0,058565
		R-quadrado	0,003430
		R-quadrado ajustado	0,000063
		Erro padrão	0,058795
		Observações	298
Profissão		Escolaridade	
<i>Estatística de regressão</i>		<i>Estatística de regressão</i>	
R múltiplo	0,024740	R múltiplo	0,151654
R-quadrado	0,000612	R-quadrado	0,022999
R-quadrado ajustado	0,002764	R-quadrado ajustado	0,019698
Erro padrão	0,058878	Erro padrão	0,058215
Observações	298	Observações	298

Quadro 2 - Resultados de regressões dos dados sociológicos do questionário

<sup>14</sup> Regressão é a ferramenta estatística que aponta o poder de explicação que uma variável tem na explicação do comportamento de uma população ou amostra. O R-quadrado, em uma análise de regressão linear simples, é um valor que mede como a variável independente pode explicar variações na variável dependente. Seu valor situa-se entre 0 (ajuste fraco) e 1 (ajuste perfeito). Downing, D. e Clark, J., *Estatística aplicada*, São Paulo: Saraiva, 1999, p. 297. Agradeço a Eduardo Henrique Garcia a consultoria da parte estatística e processamento dos dados no programa Microsoft Excel.

Muitas hipóteses podem ser levantadas a partir disto, sendo a primeira, obviamente, considerar que a amostragem não foi suficiente e nem foi estatisticamente preparada para tal. Mesmo assim, surgem perguntas como:

1 – A teoria do capital cultural de Bourdieu não seria inadequada para o estudo da recepção de MPB? Para esse autor: “À hierarquia das artes socialmente reconhecidas, e dentre cada uma dessas artes, de gêneros, escolas e períodos, corresponde uma hierarquia social dos consumidores”.<sup>15</sup> Como aceitamos como “verdade” a autodenominação de fãs de MPB, ou seja, de que as pessoas tinham familiaridade com um “capital cultural” restrito que muitas vezes não possuíam (ao indicar artistas e gêneros que são reconhecidos no senso comum como fora do âmbito da MPB), seria uma boa hipótese esperar que estas inconsistências fossem aparecer correlacionadas às diferenças de categorias sociológicas (escolaridade, profissão, idade, sexo). Afinal, por suas características musicais, históricas e sociais, sucessos comerciais como o do palhaço Tíririca, dos grupos de pagode pop ou da música sertaneja são muito diferentes musical e esteticamente do repertório dos “grandes” cancionistas, que nessa mesma amostragem aparecem estatisticamente no topo das citações positivas, como veremos abaixo.

2 – Ou será que esse repertório de prestígio é tão restrito assim? Neste caso, a MPB como música “brasileira”, “de qualidade”, não seria uma construção ideológica de grupos em incursão no campo da grande produção na tentativa de se diferenciar e se atribuir uma marca de “classe”?<sup>16</sup> Como comenta José Roberto Zan em comunicação pessoal sobre este trabalho:

Parece-me necessário considerar a noção de hegemonia. O fato das respostas relativas à MPB se apresentarem de forma pouco lógica não estaria expressando a condição hegemônica desse segmento (gênero) no mercado? Quem ousaria negá-lo? Ao invés de negá-lo, não seria mais cômodo ampliá-lo? Incluir na categoria MPB o seu artista (ou canção) preferido numa tentativa de dar legitimidade ao seu gosto (ou escolha)?<sup>17</sup>

3 – O campo de produção simbólica da MPB é muito heterogêneo ou muito novo para comportar esse tipo de análise. Bourdieu analisou um campo cultural bastante estável e, no caso do romance, estudou-o ao longo de um período longo de tempo.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Bourdieu, op. cit., p. 2.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Zan, J. R., e-mail em 20 de março de 2001.

<sup>18</sup> Bourdieu, P., *As regras da arte-gênese e estrutura do campo literário*, trad. Machado, M. L., São Paulo: Cia das Letras, 1996.

Passando para as respostas sobre os artistas considerados mais ou menos MPB, aparecem mais confirmações da aparente falta de ordem, como podemos ver no gráfico abaixo.

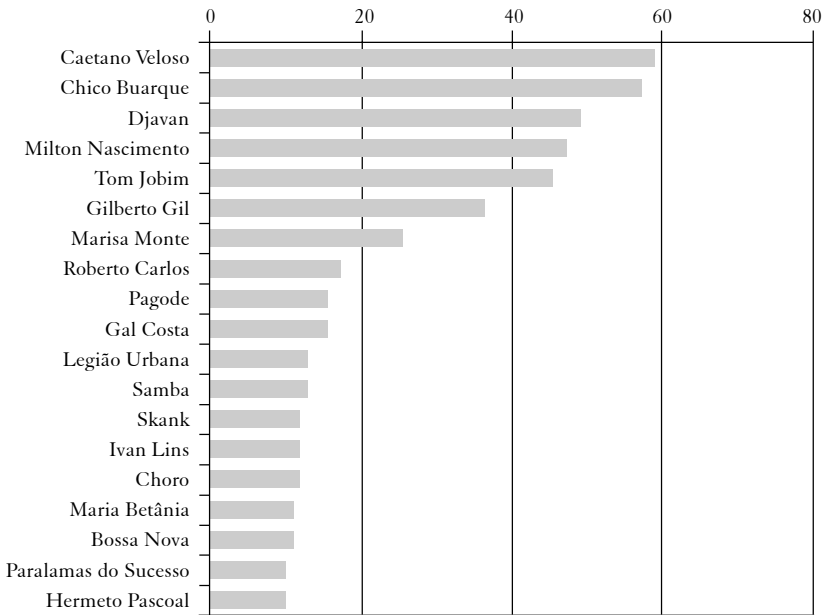


Gráfico 1 - Artistas mais conceituados

Entre os artistas considerados mais MPB (foram considerados aqueles que aparecem com mais de 1% de citações, ou seja, que tenham sido mencionados mais de 10 vezes em todo o questionário), aparecem tanto os cancionistas de prestígio (como Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Jobim, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Djavan) quanto artistas e gêneros de avaliação ambígua. É o caso de Roberto Carlos, citado nos campos opostos, como representante da MPB e como exemplo de má MPB. Isto pode ser um indício de que Roberto Carlos, por muitos considerado apenas como um artista de sucesso, vai aos poucos adquirindo prestígio pelo envelhecimento e pelo tempo em que se mantém nas paradas. Aliás, esta particularidade confirma a observação de Bourdieu sobre a disputa por posições na gênese e estrutura dos campos simbólicos. Segundo o autor, artistas de legitimação consolidada podem trafegar em outros campos.<sup>19</sup> Assim como o samba era considerado “popularesco” pelos porta-vozes da cultura hegemônica nos anos 1930, e se tornou representação de autenticidade, Roberto Carlos

<sup>19</sup> Ibid.



vai aos poucos conseguindo respeito de vários artistas da MPB, que têm inclusive gravado seu repertório. As respostas apontam indiscriminadamente artistas e gêneros. Dos artistas (e gêneros) mais rejeitados, aparecem entre os citados mais de 10 vezes o pagode, o *funk*, o palhaço Tiririca, o grupo de pagode *Gerasamba* (que depois ficou conhecido como *É o tchan*), a música sertaneja (outro gênero, aqui na sua versão *pop romântica*), Roberto Carlos novamente, o rock, Wando (um artista conhecido por suas letras erótico-sentimentais), Xuxa, música baiana (ou seja a *axé music*) etc.

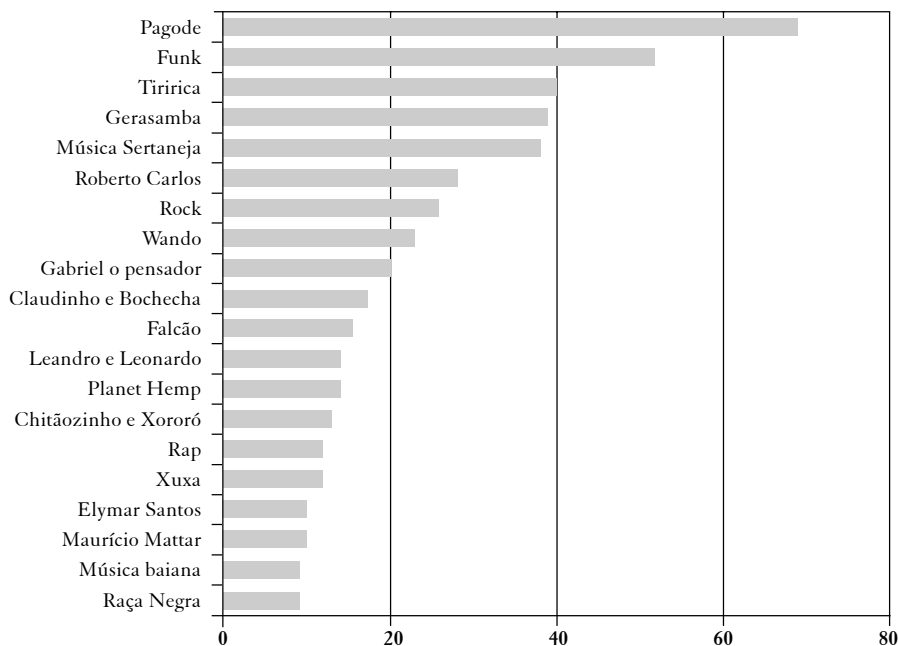


Gráfico 2 - Artistas mais rejeitados

Agora surge a parte mais instigante em termos metodológicos. Sempre tive muita resistência em fazer estudos estatísticos, por considerá-los desnecessários quando tivesse acesso a algum tipo de contato etnográfico. Só que as respostas dos questionários sobre as razões pelas quais as pessoas aceitavam ou rejeitavam o prestígio de um artista de MPB eram extremamente subjetivas. Por isto adotamos a técnica de análise de conteúdo, que consiste em fazer um inventário dos elementos e depois agrupá-los através de uma classificação analógica e progressiva.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Bardin, L., *Análise de conteúdo*, Lisboa: Edições 70, 1977.

As respostas foram inicialmente subdivididas em duas colunas. Na primeira, alocamos as manifestações relacionadas com o significante e, na segunda, com o significado. A coluna dos significantes, ou seja, que agrupa as respostas relacionadas com a música, letra e interpretação de MPB, foi deixada de lado, pois já havia indícios suficientes para sugerir um modelo tecnológico. No entanto, em relação à MPB, sentimos a necessidade de experimentar, ir além das aparências expressas. É uma tentativa de inferir os códigos subjacentes à expressão explícita. Com esse objetivo, foi feita uma segunda análise dos dados para o estabelecimento dos termos para análise, reunindo palavras idênticas, sinônimas ou próximas em termos semânticos. Tanto para as unidades de significação positivas quanto para as unidades de significação negativas, os grupos estão classificados de maneira decrescente segundo a incidência de respostas. Para as unidades de significação positiva, o conceito 31 agrupa as respostas relativas ao significante ou ausência de resposta; 30 significa bom, beleza, bonito, maneira etc.; 29 está ligado a brasilidade, cultura, regionalismo; 28 a 'criatividade', 'versatilidade', 'originalidade'; 27 a 'dançante', 'balanceado'; 26 a 'mestre', 'completo', 'genial', 'grande', 'melhor'.

O conceito 25 mostra um erro grosseiro de tabulação inadequada dos dados. Alguns adjetivos que apareciam somente uma vez foram agrupados em 'outros'. Infelizmente, a categoria ficou mais significativa que outras, como 23, ligada à poesia e conteúdo poético. Em seguida, o conceito 22 significa 'suave', 'calmo'; o conceito 21 significa 'alegre', 'descontraída', 'feliz'; o conceito 20 'energia', 'adrenalina' (no sentido figurado de exaltação e estimulação), 'força'; o conceito 19 'emoção', 'sensibilidade'; o conceito 17 'musicalidade'; o conceito 14 'qualidade' etc.

Posteriormente, as respostas em relação aos artistas foram relacionadas com os conceitos e chegou-se ao resultado apontado no gráfico 3. Os números de 20 a 30 apontam o eixo dos conceitos. Não mostram uma hierarquia, mas uma distribuição no espaço semântico. Nota-se que alguns dos artistas que compõem o grupo de maior prestígio na MPB, como apareceram na pesquisa, estão em torno do eixo 26, ou seja, são considerados 'completos', 'grandes', 'maior', 'mestre'. A maioria das referências estão entre 24 (romantismo) e 28 (criatividade) passando pelo malfadado 'outros', por 'mestre' e por 'dançante'.

Vejam agora os resultados referentes às razões pelas quais fãs de MPB rejeitam certos artistas. O conceito 27 significa 'chato', 'desagradável'; 26 significa 'pobreza', 'fracas', 'pouco elaborada'; 25 'repetitivo', 'não transforma'; 24 'comercial', 'sintetizado', 'clichês'; 23 'apelação', 'vulgaridade'; 22 'brega', 'cafona'; 21 significa, novamente, o esdrúxulo 'outros'; 20 significa 'ruim', 'péssimo'; 19 'sem musicalidade'; 18 atributos pessoais como 'sujeito nojento', 'obsceno', 'bicha'; 17 'barulhento'; 16 agrupa categorias relacionadas com a incompetência do(s) músico(s), tais como 'maus cantores', 'sem integração'; 15 'bobo', 'banal' etc.

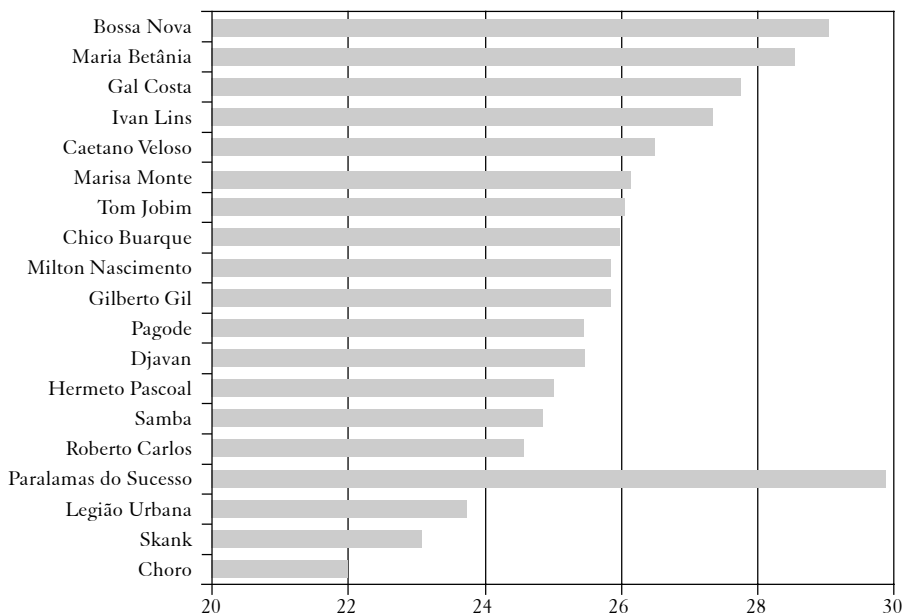


Gráfico 3 - Conceito positivo

Vejamos a qualificação negativa dos sujeitos. Novamente, é preciso lembrar que o eixo numérico representa um campo semântico e não uma escala de valores (gráfico 4).

Os atributos negativos mais representativos para o modelo de avaliação estética dos sujeitos perguntados se agrupam entre 20 ('ruim'), 21 ('outros'), 22 ('brega'), 23 ('apelativo') e 24 ('comercial').

Com essas categorias pode-se passar para a próxima etapa, ou seja, classificar tanto as unidades de significação positivas quanto negativas para criar uma ordem suplementar, com o objetivo de evidenciar os códigos subjacentes que permitam inferir estruturas de significação. Os resultados para este grupo (ainda não houve tempo para analisar os dados estatisticamente, estabelecendo a relação entre "capital cultural" e avaliação estética) indicam uma admiração e respeito por certos artistas, bem como

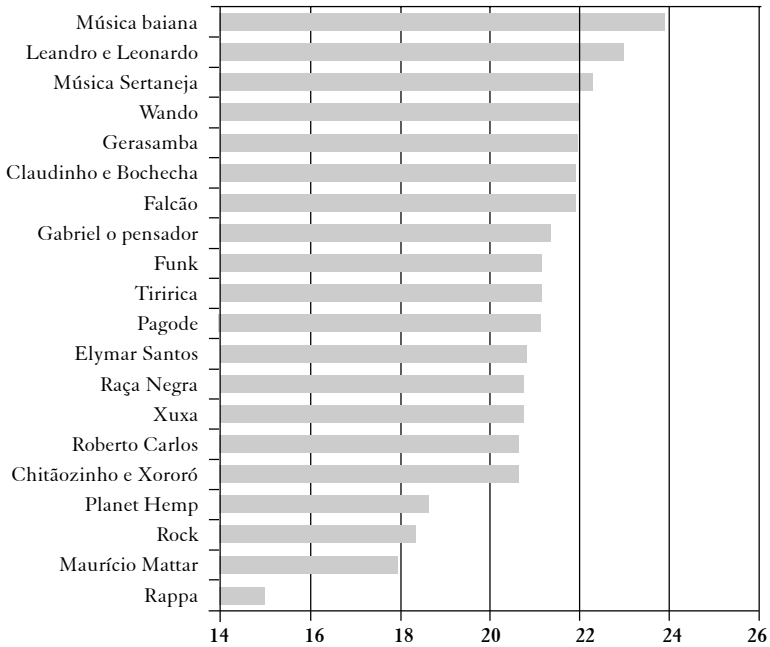


Gráfico 4 - Conceito negativo

por sua criatividade, e alto grau de rejeição do ‘brega’ e ‘apelativo’. O banco terá que ser tabulado novamente para ver se é possível encontrar respostas mais significativas.

Em relação aos artistas da MPB, os resultados confirmam, em parte, algumas das colocações de Bourdieu, em especial a questão da legitimidade e consagração artística nos campos de produção restrita e da grande produção. O problema é que, mesmo identificando campos de produção restrita e de grande produção na música brasileira, fica difícil afirmar que o mercado simbólico brasileiro seja unificado. Outra dificuldade é conseguir agrupar, a partir de categorias funcionais tão híbridas como as que aparecem no questionário, os níveis de código que regem as estruturas de significação do gênero. Com certeza, o consumo é diferenciado e deve haver algum tipo de lógica nessas respostas heterogêneas, se aceitamos a idéia de que um grupo sonoro compartilha uma música que o identifica e expressa.