Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise

Felipe Trotta¹

Resumo

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

Palavras-chave: música popular, gêneros musicais, sonoridade, análise

Abstract

This paper aims to discuss analytical models of popular music concerning the sound. The social experience of the music is held form the interaction between the sounds itself and its context. So, the analysis of popular music cannot deny the sonic element, and this must be included in the analytical tools, dealing with genres in the study of music.

Key-words: popular music, music genres, sound, analysis

Os gêneros musicais e suas fronteiras

O fenômeno comunicativo desencadeado pela música popular é um processo cujo principal ponto de partida é o reconhecimento dos gêneros musicais. Os gêneros instauram um ambiente afetivo, estético e social no qual as redes de comunicação e compartilhamento de símbolos irão operar. De acordo com Simon Frith, são os gêneros que determinam

1 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, é Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, Mestre em Musicologia pela Uni-Rio. Músico, violonista e arranjador, possui diversos artigos publicados sobre música e mercado musical.

como as formas musicais são apropriadas para construírem sentido e valor, que determinam os vários tipos de julgamento, que determinam a competência das diferentes pessoas de fazer comentários. É através dos gêneros que nós experimentamos a música e as relações musicais, que nós unimos o estético e o ético (Frith, 1996:95).

Nesse sentido, a classificação do universo musical em gêneros representa uma espécie de tradução entre os sistemas simbólicos da produção e do consumo, estabelecendo “modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção” (Janotti Jr, 2006:39). Em outras palavras, a construção de sentido da música opera *a partir* dos gêneros musicais e do potencial reconhecimento de suas categorizações e classificações. Portanto, para que gostos e identidades musicais sejam formados é necessário que haja este reconhecimento dos gêneros que habitam um mesmo universo sonoro compartilhado pelo corpo social envolvido.

A definição de um gênero musical é um processo altamente complexo, resultado de associações diversas feitas pelos indivíduos e assimiladas (ou não) pela sociedade como um todo. Para o musicólogo Franco Fabbri, gênero musical é um “conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras abertamente aceitas socialmente” (Fabbri, 1981:52). Tais regras seriam compostas de determinantes técnico-formais (melodia, harmonia, arranjo, etc.), semióticos, comportamentais, sociais, ideológicos, econômicos e jurídicos, e estariam diretamente relacionadas a uma determinada “comunidade musical”, que “não necessariamente coincide com aqueles presentes no momento em que os sons são ouvidos” (idem: 59), isto é, representam antes uma associação imaginária ao conjunto de “regras” características daquele gênero.

A definição de Fabbri se torna particularmente interessante (e bastante útil) na medida em que, através dela, somos convidados a isolar os “eventos musicais” de uma determinada experiência musical, identificando convenções sócio-sonoras (regras) que colaboram para a associação mental (e também corporal e afetiva) de grupos de indivíduos em torno de certa prática musical. Sendo assim, a construção de uma classificação de gêneros musicais seria um processo ativo, resultado de diversas associações. O autor não estabelece hierarquias entre as várias regras, que seriam formas sincrônicas e complementares de estabelecer o reconhecimento dos gêneros. No entanto, basta ouvir com um pouco mais de atenção as conversas sobre música vivenciadas por estudiosos, fãs e ouvintes diversos para perceber uma certa primazia dos parâmetros sonoros (regras técnico-formais) sobre os demais como condição prévia para estabelecimento das outras regras de gênero. É sempre – ou, pelo menos, quase sempre – o *som* que determina o aparato simbólico inicial de estabelecimento das regras e das identificações musicais. Somente depois de ser *ouvida* é que uma determinada prática musical se

transforma em experiência, que por sua vez possibilita qualquer tipo de classificação de gêneros, de semelhanças e de valorações.

Nesse sentido, um mergulho mais aprofundado nas nuances e nas características das estruturas sonoras pode permitir uma compreensão mais precisa dos processos de identificação, classificação e uso que envolvem as práticas musicais. A idéia de que os parâmetros sonoros instauram determinado tipo de ambiência nos leva a identificar quais desses elementos musicais atuam com maior preponderância na construção e classificação dos gêneros. Dentre os vários eventos que compõem a parte propriamente sonora da música, é possível destacar dois elementos (musicais) que respondem de forma razoavelmente satisfatória pela classificação inicial dos gêneros musicais: o ritmo e a sonoridade.

O ritmo é um elemento cuja função demarcatória no universo dos gêneros musicais é facilmente audível, sendo seu reconhecimento imediatamente associado a determinado ambiente sócio-musical-afetivo. Para Muniz Sodré, ele representa uma “forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência” (1998:19). Como elemento de inteligibilidade, o ritmo responde pela organização da experiência, representada na classificação do universo musical em gêneros. De acordo com o etnomusicólogo Carlos Sandroni,

quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente *deu o tom* (2001:14).

Se, por um lado, a execução de um determinado padrão rítmico coloca o ouvinte em contato estreito com um conjunto de símbolos característicos de um certo gênero musical, este reconhecimento deverá ser complementado com outras informações para que a classificação ocorra de forma coerente e convincente. Um desses elementos – que atua, talvez, de forma tão evidente quanto o ritmo – é a sonoridade.

Através do reconhecimento de *sonoridades características*, as músicas são agrupadas em gêneros musicais que, sincreticamente associados a outros elementos, estabelecem condições e imaginários que moldam o fluxo comunicacional da música popular.

Definindo “sonoridade”

A sonoridade pode ser entendida como o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou

executada "ao vivo". Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. Falamos em "baixo, guitarra e bateria" e imediatamente pensamos na estética musical do rock. Visualizamos um trio de instrumentistas – em silêncio – portando sanfona, triângulo e zabumba e esperamos a execução de um forró. Analogamente, ninguém espera que um quarteto de cordas (2 violinos, viola e violoncelo) vá tocar um *reggae*, um frevo ou um *blues*. Cada formação instrumental evoca um determinado ambiente musical, representado sonoramente em seu conjunto de instrumentos característicos que servem como elementos constitutivos de sua prática.

O conceito de sonoridade evoca uma estratégia de reconhecimento musical bastante comum, que é a analogia com outras músicas, que o musicólogo Philip Tagg chamou de "anafonias". Uma anafonia seria caracterizada pelo "uso de modelos existentes na formação dos sons (musicais)" (1999:24). Para o autor, a semiose musical é um processo que se instaura através de identificações sonoras, sociais e afetivas. No entanto, essa interpretação de sentido não se dá de uma maneira unívoca, mas sim através da combinação de pequenos elementos musicais, que ele chamou de "musemas". Cada musema seria uma "unidade mínima de discurso musical, que é recorrente e significativa nela mesma e no curso de cada gênero musical" (Tagg, 1999:32). Sendo assim, o sentido de uma música é construído pelo ouvinte através de associações destas *unidades mínimas de significação* (musemas), por sua vez elaboradas a partir de uma experiência musical anterior. Em sua teoria semiológica, o ouvinte "descobre" anafonias entre a música recém-ouvida e sua bagagem musical anterior (culturalmente apreendida) e, deste encontro, elabora seus significados e identificações. De fato, ao ouvir uma música pela primeira vez, inevitavelmente buscamos semelhanças entre alguns de seus elementos e outros previamente conhecidos. Frases como "isso parece a introdução da música tal", "me lembra a canção tal", "é igualzinho ao ritmo tal" são extremamente recorrentes quando nos referimos a uma nova experiência musical. Essas associações são quase sempre involuntárias e aleatórias, evidenciando um modo de construção simbólica na interpretação musical que parece ser utilizada a todo instante.

Vale ressaltar que tais anafonias não estabelecem ligações exclusivas ao componente sonoro de uma prática musical, mas também a toda uma extensa gama de relações não-musicais, associadas a atitudes, pensamentos, visões de mundo, sentimentos, modos de ser e vivenciar o cotidiano, as experiências, enfim, a própria vida.

Na complexa teoria desenvolvida por Tagg, a demarcação dos gêneros é um dos fatores que operam nesta semiose, colaborando para estabelecer elos entre a música e o conjunto de simbologias agrupadas em torno dos gêneros, o “mergulho de sentido”. Sendo assim, uma determinada música “soa” como pertencente a um certo gênero musical porque o(s) ouvinte(s) foi(ram) capaz(es) de identificar *anafonias* entre os elementos desta música e elementos de outras músicas previamente classificados numa bagagem musical e afetiva anterior, socialmente compartilhada. A sonoridade seria, portanto, um desses elementos – *musemas* – capaz de estabelecer associações entre uma música recém-ouvida e as simbologias e categorias musicais compartilhadas pelos indivíduos e grupos sociais.

Nesse sentido, é possível estabelecer ligações estreitas entre sonoridades e gêneros musicais, ou seja, podemos observar que uma determinada combinação instrumental (e vocal), recorrentemente utilizada em um certo gênero musical, pode se transformar numa característica deste gênero, moldando um referencial de reconhecimento de seu contexto sócio-musical-afetivo.

Gêneros e sonoridades: dois exemplos

Nas primeiras décadas do século XX o samba se fixou enquanto gênero musical e ao mesmo tempo, como referência principal da música nacional (Vianna, 1995). Nesta época, a aproximação entre sambistas e músicos de choro da cidade do Rio de Janeiro, que freqüentavam os mesmos espaços e eventos musicais, fez com que se moldasse também uma sonoridade básica para o acompanhamento instrumental do samba: pandeiro, tamborim, surdo, cuíca, flauta, cavaquinho e violão. O ambiente das rodas de samba era o espaço por excelência dessa prática e, a esses instrumentos eventualmente se somavam chocalhos, “prato e faca”, “caixas de fósforos”, “chapéus”, “latas” e toda uma infinidade de objetos percussivos que poderiam se transformar em instrumentos. Contudo, essa sonoridade pouco aparecia nos discos de samba. Na fase mecânica das gravações, e mesmo após o início das gravações elétricas, em 1928, os sambas eram gravados com acompanhamento de orquestras ou mesmo de grupos instrumentais variados, que quase sempre incluíam naipes de sopros (flauta, clarinete e trombone são os preferidos) e uma percussão discreta. Progressivamente, a importância da percussão foi aumentando na sonoridade dos discos, mas a ênfase do acompanhamento era dada em maior grau aos instrumentos melódicos e harmônicos.

É somente a partir do final da década de 1960, com a melhoria nos equipamentos técnicos de gravação que a sonoridade do samba aparece de forma prioritária nos discos dedicados ao gênero. Pandeiro, agogô e tamborim, além do surdo de

marcação, passam a ocupar um papel de maior importância nas gravações; o cavaquinho chega “pra frente” na mixagem e, ao mesmo tempo, os violões se encarregam de fixar o ritmo, a harmonia e a condução do baixo. Um outro elemento muito utilizado para caracterizar esse ambiente é o coro. O canto coletivo reforça a idéia de compartilhamento dos pensamentos das canções, se aproximando da experiência real das rodas de samba. É no canto que os sentimentos comunitários produzem uma sensação de pertencimento e familiaridade ao ambiente musical do samba. A roda de samba é um evento que envolve a participação dos presentes através do canto, que confere legitimidade coletiva aos significados das canções. No ambiente do estúdio, o coro funciona como representação dessa “energia” coletiva, colaborando para estabelecer um paralelo entre o produto musical gravado e a prática amadora do fundo de quintal. Durante a década de 1970, essa sonoridade incorpora uma gama cada vez maior de instrumentos e combinações instrumentais, ampliando sua diversidade estética. Aos paradigmáticos “cavaco, pandeiro e tamborim” são acrescentados baixo elétrico, bateria, piano, teclados, e praticamente todos os instrumentos de sopro vão aos poucos se revezando nos arranjos dos artistas mais proeminentes do gênero. Já na segunda metade da década de 1980, a novidade mercadológica do pagode introduziu outros instrumentos até então pouco utilizados no samba como o banjo, o tantã e o repique de mão.

Todo esse repertório de variações de sonoridades que permeou a trajetória das gravações de samba – e também das apresentações ao vivo em shows e rodas – derivava basicamente da sonoridade fixada pelos conjuntos de choro do início do século XX. A centralidade do cavaquinho, violão, pandeiro e tamborim como instrumentos de acompanhamento de sambas perpassou todas essas décadas. Mesmo quando artistas, arranjadores e produtores incluíam novos instrumentos e combinações em determinadas gravações, o “ambiente sonoro” estava dado pelo tilintar agudo do cavaco, acompanhado pela condução do pandeiro, o suporte harmônico do violão, com suas “baixarias” e pela guia percussiva do tamborim, responsável pela execução do padrão rítmico básico do samba (Trotta, 2007). Não convém aqui listar as inúmeras variações dessa formação básica ou mesmo enumerar exemplos nos quais essa sonoridade foi evitada. Apenas é necessário registrar que o ambiente simbólico do samba aparece de forma categórica nesses instrumentos, que guardam em si mesmos a própria representação da sonoridade do samba, se tornando um critério para a própria identificação do gênero. A importância desta sonoridade para a existência e para o reconhecimento do samba é ratificada nos versos iniciais do samba *Sem cavaco não*, de Dona Ivone Lara e

Mano Décio, gravado pela sambista no disco *Sambão 70*, produzido por Sargentelli em 1970:

Samba sem cavaquinho não é samba
Tem que ter pandeiro e um violão
Geme a cuíca baixinho, surdo na marcação
Nos acordes de um violão
A gente vibra de tanta emoção

A mesma idéia aparece no famoso *Argumento*, de Paulinho da Viola, lançado em 1975 no LP *Amor à Natureza*:

Tá legal, eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim

Passando do samba para o forró, mais precisamente para a vertente estilística reconhecida atualmente como forró “pé-de-serra”, podemos observar a relevância da análise da sonoridade como elemento demarcador dos gêneros musicais e, por consequência, dos símbolos, valores e sentidos que circulam “rotulados” através deles. Tal vertente estética se consolidou nas décadas de 1940/50 a partir do sucesso midiático do pernambucano Luiz Gonzaga, radicado na então capital federal. O famoso “rei do baião” é quase unanimemente apontado como o personagem central na nacionalização da prática do forró, característica do sertão nordestino. Mais do que um simples divulgador, Gonzaga estabeleceu determinados modelos estéticos a partir dos quais o forró passou a ser reconhecido e difundido. Entre essas características, destaca-se o uso do trio sanfona, zabumba e triângulo como elemento sonoro (e performático) essencial. Sanfoneiro de técnica apurada, Luiz Gonzaga utilizou seu *status* midiático em prol da sedimentação de uma estética sonora capaz de identificar um certo perfil sócio-musical-geográfico. Sendo assim, o evento social forró é continuamente narrado em suas canções, construindo uma espécie de mítica do ambiente do sertão, com seus valores, pensamentos e modos de viver, veiculados massivamente pela indústria fonográfica nacional. Deste trio instrumental, a sanfona adquire posição hierárquica primordial, sendo a figura do sanfoneiro o responsável pela própria festa do forró, animando a dança e possibilitando seu ambiente musical-afetivo. Quase todas as introduções de suas gravações são executadas pelo instrumento, que fornece assim uma ambientação sonora para a experiência musical, moldando o perfil estético e a rede de símbolos da canção. Nas letras, a relação da sanfona com este universo sócio-musical é recorrentemente evocada, quando não

explicitamente tematizada nos títulos e refrões de algumas canções². Um bom exemplo disso é a canção *Sanfoneiro macho*, de Luiz Gonzaga e Onildo Almeida, lançada em 1985:

Sanfoneiro puxa o fole
Bota o fole pra roncar
Que o ronco desse fole
Faz a gente se animar

Da mesma forma, na canção *Forró no escuro*, de Luiz Gonzaga, lançada em 1957, narra até uma certa auto-suficiência fantástica da sanfona em relação ao sanfoneiro, absorvidos pelo ambiente de festa e celebração do forró:

O candeeiro se apagou
O sanfoneiro cochilou
A sanfona não parou
E o forró continuou

O repertório divulgado por Luiz Gonzaga durante meio século de atuação no mercado fonográfico nacional formou uma bagagem musical e afetiva compartilhada por parcelas significativas da população brasileira, que, num movimento de associação simbólica direta, passou a identificar o som da sanfona ao próprio repertório por ele divulgado. Estabelece-se assim, com o passar dos anos (e do sucesso não só de Luiz Gonzaga, mas de outros artistas também importantes nesse processo como Jackson do Pandeiro, Marinês e Trio Nordestino, entre outros) uma associação intensa entre a prática musical do forró, seu espaço social ideal de experiência musical e sua base “sonora”. Tal sonoridade se reforça e se atualiza nos artistas contemporâneos ligados à prática do forró e “herdeiros” da vertente estética e estilística cunhada por Luiz Gonzaga. No cenário musical pernambucano, por exemplo, artistas como Petrúcio Amorim, Maciel Melo, Josildo Sá e Irah Caldera, entre outros, dedicam à sonoridade da sanfona um espaço primordial tanto em shows quanto em seus respectivos repertórios gravados. A sanfona permanece como um elemento de ancestralidade, de referência ao próprio imaginário idílico do sertão, cantado em boa parte do repertório referencial de Luiz Gonzaga e continuado através das práticas musicais atuais desses artistas, unidos na vertente batizada (sintomaticamente) de “pé-de-serra”³. Os versos da música

2 Diversas outras canções do repertório gravado por Luiz Gonzaga abordam direta ou indiretamente a figura do sanfoneiro ou a própria sanfona como protagonistas do evento do forró, responsáveis pela festa ou interlocutores de sentimentos variados. Cito alguns exemplos: *Forró número um*, *Forró no escuro*, *O fole roncou*, *No meu pé de serra*, *O tocador quer beber*, *Piriri*, *Sanfona do povo*, *Sanfoninha choraderia*, *Sanfona sentida*, *Sanfoneiro macho*, *Sanfoneiro Zé Tatu* e *Sala de reboco*.

3 O rótulo “pé-de-serra” passou a circular agregado à prática de alguns forrozeiros durante a década de 1990 como forma de oposição a novas estéticas de forró que desde então vêm

Eu sou o forró, de Petrucio Amorim, revelam essa simbiose entre sonoridade e gênero musical:

Aonde tem um sanfoneiro
Zabumbeiro, trianguero
Sou ouvido sou querido
Sou o rei da brincadeira
Bote fé nessa bandeira
Não me deixe, não esqueça
Eu sou o forró

No entanto, a sonoridade não se define apenas pela tipologia instrumental. A forma com que uma determinada música “soa” depende ainda do jeito de tocar (e cantar) e de misturar os timbres, que caracteriza o perfil sonoro da música e do gênero musical ao qual ela potencialmente se encaixa. Presente em várias práticas musicais ao redor do planeta, a sonoridade da sanfona se aproxima do referencial do forró quando se associa a outros instrumentos também característicos como a zabumba e o triângulo, compondo um referencial sonoro. Mas essa identificação se complementa com a técnica empregada na puxada do fole e no tipo de solução melódico-harmônico empregada preferencialmente pelos forrozeiros. Nesse sentido, a sanfona do forró difere-se, por exemplo, do acordeão do tango, do fado ou da gaita gaúcha, pela maneira que o instrumentista utiliza o universo de possibilidades do instrumento. Vale destacar que o tipo de sanfona largamente utilizada no sertão nordestino até meados do século XX é aquele conhecido como “sanfona de oito baixos”, análoga à gaita de fole do sul do país, que se caracteriza basicamente pela ausência do teclado, sendo as notas e acordes obtidos através de botões. A utilização do acordeão de teclado no universo da música do forró representou, em certa medida, uma tradução do jeito de tocar do sanfoneiro de “oito baixos” para o instrumento de teclado (de “120 baixos”), mais completo e versátil. Nesse sentido, o estilo de execução da sanfona do forró (de 8 ou 120 baixos) tem, portanto, relação direta com as características rítmicas, melódicas e harmônicas do repertório do forró, o que estabelece uma proximidade entre a sonoridade e os outros musemas que caracterizam os gêneros musicais, como o ritmo e os clichês melódicos, entre outros.

obtendo grande destaque no cenário musical nacional como o “eletrônico” e o “universitário”. Essas novas tendências buscam elementos sonoros e imagéticos extrínsecos ao modelo sedimentado por Luiz Gonzaga e, com isso, procuram “modernizar” a prática do forró. Como resposta, os forrozeiros “pé de serra” promovem uma valorização da idéia de “raiz” e de “autenticidade” de sua prática, reverente aos autores e repertórios legitimados e ao imaginário do sertão. Para essa corrente estilística, a sonoridade da sanfona coadjuvada pela zabumba e pelo triângulo torna-se elemento central de diferenciação e de associação a símbolos, pensamentos, valores e visões de mundo da música e da dança do forró, tal qual o modelo cunhado em meados do século XX pelo “rei do baião”.

O mesmo pode ser dito em relação ao samba e aos seus característicos “cavaco, violão, pandeiro e tamborim”. O referencial sonoro encontra-se estreitamente relacionado aos elementos rítmicos e soluções melódicas e harmônicas comumente empregadas no repertório consagrado do gênero. O jeito de tocar, o tipo de fraseologia musical empregada, a construção das relações entre melodia, letra e harmonia e os estilos vocais do canto sambista complementam a identificação da sonoridade e estruturam a simbiose entre o som, o gênero e seus sentidos atribuídos e compartilhados socialmente.

Análise de sonoridades: um estudo do instável

A análise musical é ferramenta metodológica fundamental da Musicologia. Transportada para fora do âmbito relativamente fechado da disciplina (ainda que atualmente esse “fechamento” esteja sendo continuamente posto em xeque), pode fornecer novos elementos para o estudo das músicas populares em outros campos do saber. O objetivo da análise é sempre identificar modos de fazer e discutir suas implicações estéticas, normativas, classificatórias, simbólicas, semióticas e discursivas. Nesse sentido, a análise de elementos musicais é capaz de instrumentalizar as pesquisas com parâmetros sonoros que se relacionam – sem adotar necessariamente um modelo causal – com a construção de sentidos e fluxos comunicativos da circulação de músicas pela sociedade. Afinal de contas, é através dos *sons* que as pessoas interagem através das músicas, reafirmam seus gostos e identificações musicais. E esse *som* não é uma categoria física rígida, mas o resultado de um complexo simbólico de *escolhas* realizadas pelos indivíduos e grupos sociais que integram o fazer musical e que, conseqüentemente, determinam as formas de circulação das músicas e seus significados compartilhados.

A sonoridade, como qualquer parâmetro de análise musical, é um elemento indissociável de outros elementos musicais e não-musicais, sendo seu isolamento desejável apenas como exame em detalhado de um determinado aspecto, uma “situação de laboratório”. Como experiência laboratorial, a análise da sonoridade revela aspectos específicos que só fazem sentido a partir de uma leitura – interpretação – que leve em conta o conjunto global estudado. Sendo assim, ela deve incorporar outras informações sobre a circulação e as formas de construção simbólica e compartilhamento de sentidos, valores e visões de mundo de um certo gênero musical, colaborando para um entendimento mais aprofundado da comunicação musical, ou seja, das características sociais e comunicativas dos fenômenos musicais.

Da mesma forma, a associação entre determinadas sonoridades e as classificações de gêneros está continuamente sendo questionada e revista, num movimento

próprio do fazer musical, baseado em colagens, citações, repetições, fusões e misturas de elementos e símbolos. Por um lado, é possível afirmar que timbre, textura, combinação instrumental e modos de execução e arranjo compõem uma poderosa ferramenta de análise dos gêneros musicais, através da qual torna-se possível identificar classificações, estabelecer territórios de gostos e usos sociais da música popular disponibilizada para consumo. No entanto, por outro, essa mesma ferramenta evidencia as contradições dessas classificações, as disputas simbólicas, as zonas de sombras e territórios indefinidos, que também caracterizam a circulação de músicas pela sociedade.

A análise das sonoridades se torna, portanto, um estudo de algo em constante movimentação, dotado de certo componente de instabilidade, de imprevisibilidade. As sonoridades, assim como os próprios gêneros, estão o tempo todo sendo desafiadas pela criatividade dos músicos, produtores, compositores, arranjadores e de todos aqueles envolvidos com o fazer musical, que continuamente colocam em xeque as fronteiras e desafiam a definição de músicas neste ou naquele gênero musical. É essa criatividade que está a todo instante quebrando essas rígidas demarcações e tocando forró com guitarra, baixo e bateria; frevo com quarteto de cordas e samba com sanfona e zabumba. Talvez essa seja a grande riqueza da música em nossa sociedade, ao mesmo tempo vetor e ordenador de mudanças e de constantes movimentos de indivíduos, grupos, valores, pensamentos e visões de mundo.

Referências bibliográficas

- JANOTTI Jr., Jeder. "Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia" In: **Comunicação, mídia e consumo** vol. 3 n.7. São Paulo: ESPM, 2006.
- FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. EUA: Harvard University Press, 1996.
- FABBRI, Franco. "A Theory of Musical Genres: Two Applications". In: **Popular Music Perspectives**, Papers from the First International Conference on Popular Music Research, David Horn e Philip Tagg, eds., IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba (1917-1933)**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TAGG, Philip. **Musicology and semiotics of popular music.** Versão virtual extraída em 19/1/2004 do *site* oficial do autor: www.tagg.org, originalmente publicado na Revista Semiotica nº 66-1/3, pp. 279-298, 1987.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: samba de raiz e pagode romântico nos anos 1990.** Belo Horizonte: EdUFMG, 2007 (*no prelo*).

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: EdUFRJ/Zahar, 1995.