

O sotaque pop da sofrência¹

As estratégias de comunicação do arrocha para se posicionar como música pop mundial

Nadja VLADI²

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Resumo

Este artigo traz questões iniciais de um projeto de pesquisa sobre a música pop periférica, a partir do estudo de caso arrocha, na tentativa de compreender como determinadas práticas musicais articulam marcas reconhecidas socialmente, a partir de articulações locais, nacionais e globais. Partindo do conceito de cosmopolitismo estético de Motti Regev tentamos entender as estratégias de comunicação da música pop produzida nas periferias das grandes cidades que compartilham com grupos sociais diversos uma estética globalizada. Nesse sentido, se busca uma abordagem poética, estética, histórica e política das práticas musicais na contemporaneidade.

Palavras-chave

Pop periférico; cosmopolitismo; música pop; estudos culturais.

Este artigo é parte de um projeto de pesquisa em andamento que pretende compreender as estratégias de comunicação da música *pop* a partir das suas articulações mercadológicas e ideológicas e seus contextos culturais locais, nacionais e mundiais. Tais estratégias serão analisadas buscando identificar a articulação entre produto cultural, audiência, artistas, produtores e críticos e determinadas práticas culturais da música pop, especificamente produzida nas periferias das grandes cidades que buscam uma estética globalizada, que chamaremos aqui de pop periférico. Para o antropólogo Hermano Vianna, em entrevista para o jornal O Estado de São Paulo, o termo pop periférico tem uma ligação

¹ Trabalho apresentado ao GP Comunicação, Música e Entretenimento do XXXVIII Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação (Intercom, 2015), em Rio de Janeiro, RJ.

² Nadja Vladi é doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Facom/Ufba. Professora adjunta do Centro de Cultura e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo (Cecult/UFRB). E-mail: nadjavladi@gmail.com. O artigo teve a colaboração dos alunos Joanderson da Silva, Rômulo Vieira, Murilo Pereira e Maria São Pedro, do Cecult/UFRB.

direta entre a ascensão das novas classes médias brasileiras³ e a revolução digital na música.

“As gravadoras do mundo, que comandaram o mercado mundial de música popular, praticamente entraram em colapso. Milhares de pequenos estúdios surgiram em todas as periferias. Seus produtos são distribuídos na Internet e são um sucesso sem rádio, jornais ou na televisão. (...) Quem não viaja para o interior do país não se dá conta desse fenômeno. Quando vou a qualquer local, longe da capital, costumo encontrar grupos super articulados, projetos sociais e culturais que muitas vezes têm visibilidade no exterior. O pop periférico está entre os principais desenvolvimentos culturais brasileiros nas últimas duas décadas”. (MARSIGLIA, Ivan, 11/02/2013)

Na perspectiva de entender o pop periférico brasileiro sugerido por Vianna e, partir do diálogo com os estudos culturais e com o conceito de cosmopolitismo estético do sociólogo israelense Motti Regev, vamos tentar entender o cruzamento da cultura local com a nacional e a global que faz com que práticas musicais como o arrocha, nascida na periferia de Salvador, busque elementos estéticos, sonoros, ideológicos e mercadológicos que aproxime o pop nacional de uma música pop mundial. Nosso desafio é compreender como elementos singulares e diferentes se tornam semelhantes na busca de uma identificação global, e de uma legitimação cultural dentro desse universo da música pop. Regev utiliza o termo cosmopolitismo estético que, segundo ele, explica:

(...) a formação em um curso de uma cultura mundial como uma entidade complexa e interconectada, na qual os grupos sociais de todos os tipos compartilham bases amplas comuns em suas percepções estéticas, em suas formas expressivas e em suas práticas culturais”. (REGEV, 2013, p.3).

Regev concentra suas análises no *pop rock*, entretanto para o pesquisador israelense não existe uma distinção entre o *pop* e o *rock* defendendo que ambos formam uma categoria musical e cultural que pode ser chamada de *pop rock* (DE VAL, 2013). Para Regev, boa parte do mundo ocidental compartilha uma música parecida:

³ “Quando dizemos "nova classe média" estamos pensando num grupo extremamente heterogêneo em termos de estilos de vida e visões de mundo. Há de tudo nela: pastores de igrejas evangélicas, DJs de tecnobrega, militantes de coletivos periféricos, donos de lan houses, etc. O rótulo impreciso tenta dar conta de uma grande transformação da sociedade brasileira, ainda não analisada devidamente”. (MARSIGLIA, Ivan, 11/02/2013, Estado de S. Paulo).

(...) escutando garotas no Japão, um grupo de hip-hop turco, um grupo de rock afluente na Espanha.... os seguidores do pop rock de qualquer parte do mundo encontram sempre em alguns desses exemplos certos sons eletrificados ou eletrônicos, algumas técnicas vocais, e algumas frases musicais que serão familiares a sua própria música nacional”. (REGEV, 2013, p.179)

Dessa forma, vamos buscar no archocha similaridades com o pop periférico nacional e o pop mundial. A utilização do conceito de Regev nos ajuda a entender esse fenômeno social contemporâneo no qual culturas locais e nacionais se estabelecem e se fortalecem a partir de um compartilhamento global de valorações. E acreditamos que a música permite responder várias questões sobre consumo cultural, gostos, valorações, identidades culturais e a busca de legitimação de determinados grupos sociais periféricos a partir da diversificação e da internacionalização.

Para Frith, “a música parece ser a chave para a identidade porque ela oferece, tão intensamente, um senso de você mesmo e dos outros, de subjetividade e de coletividade” (FRITH, 1996, p. 110). Ao ouvirmos música, projetamos um tipo de performance, uma determinada identificação que pode mudar a partir de posições individuais, étnicas, de gênero, de idade, de ideologias, de história cultural e social. A música possibilita uma relação social entre grupo e indivíduo, corpo e mente. Ao decidir que música queremos ouvir ou tocar, esta escolha expressará cada um de nós de forma individual e coletiva. Se para Frith, “a experiência da música *pop* é uma experiência de identidade” (FRITH, 1996, 85), o *samba*, o *rock*, o *pagode*, o *jazz* funcionam como marcas identitárias que possibilitam aos músicos e as audiências estarem ligados por uma aliança emocional, afetiva e social. A partir do consumo destas práticas musicais, construímos sentido e identidades, através da música compartilhamos valores sociais, econômicos, ideológicos e culturais. Trotta coloca que “ouvir música é um ato simbólico de identificação com as representações de estilos de vida, de visões de mundo e de valores sociais presentes nas canções” (TROTТА, 2005, p. 181).

A construção de grupos sociais em torno do *pop rock* acontece pela necessidade de pertencimento, pelo reconhecimento da partilha sensível e ideológica de aspectos estéticos e sociais, ao mesmo tempo em que serve para conectá-los a uma rede de “almas afins”. Segundo Frith:

Mas se identidade musical é, então, sempre fantástica, idealizando não apenas a si mesma, mas também o mundo social onde habitamos, ela é, secundariamente, também sempre real, engajada em atividades musicais. Fazer música e ouvir música são, por dizer, assuntos do corpo, envolvem o que poderíamos chamar de movimentos sociais (FRITH, 2004, p.123).

O que diz Frith (2004) nos leva a pensar que a identidade musical está ligada à experiência social que cada gênero aciona, o que significa que é preciso participar desta experiência musical e compartilhar sentimentos, valores, gostos dentro deste contexto para entender de que forma nos engajamos em cada prática musical. Para Frith (1996), a partir do século XX a música *pop* tornou-se uma das mais importantes ferramentas para entender “nós mesmos de forma histórica, étnica, classe social, gêneros e temas nacionais” (FRITH, 1996, p. 276).

Ao mesmo tempo em que a música fala tão forte sobre nossa identidade, nos interessa tensionar as observações propostas por Regev de como a música pop se naturaliza de forma mundial nas mais diferentes nações e afiliações étnicas. Regev propõe novas e importantes questões sobre a música como um singularidade nacional:

A presença quase trivial da música pop-rok como forte arte global e local ao mesmo tempo, como fenômeno cosmopolita estético, se apresenta como um agudo contraste da opinião tradicional essencialista sobre o papel julgado pela música como maior significante da singularidade cultural nacional. (REGEV, 2006, pg. 3).

Na sua leitura, Regev propõe o conceito de culturas estéticas para entender como uma série de círculo concêntricos (sem fronteiras rígidas, nem barreiras) - formado por círculos menores de experts e fãs e círculos mais amplos com fãs ocasionais e conhecimento superficial - tem distintos tipos de implicação em uma cultura estética. Ao se associar ao pop rock, o arrocha busca prestígio em um determinado campo mais global do que local, ou seja um cultura que parece muito mais familiar do que estranha, uma música que parece naturalizada. Para Regev a influência do pop rock nesta estética cosmopolita inspira artistas das mais diversas práticas musicais em uma espécie de resistência simbólica ao lugar periférico que essas práticas culturais estariam submetidas no campo de produção cultural.

Quanto vale um gosto?

Parte do prazer, do sentido e do compartilhamento da cultura pop está no julgamento de valores. Ao argumentar o valor de um determinado produto cultural, compartilhamos gostos e conhecimentos, posicionamo-nos socialmente e ideologicamente a partir dos nossos julgamentos culturais. Entretanto, para que funcione a argumentação cultural, é preciso ter conhecimento sobre aquele determinado produto, no caso da música popular, é preciso saber aprender as formas de escutar determinadas práticas musicais. O julgamento de valor pressupõe uma autoridade para saber o que é bom ou ruim, como a que é dada aos fãs, críticos e músicos que têm conhecimento e experiência e estão habilitados a julgar uma música. Para a música pop, o julgamento de valores é uma das argumentações mais poderosas para a compreensão de como acontecem as configurações das redes sociais em torno da música (FRITH, 1996), por isso entendemos que a valoração é parte de um sistema complexo de produção de sentidos que envolve produção e circulação e a compreensão que a audiência tem de cada gênero, de cada canção, de cada artista. Para Frith (1996, p. 18), “estas relações entre julgamentos estéticos e a formação de grupos sociais são obviamente cruciais para a prática da cultura popular, para gêneros, culturas e subculturas”.

Ao falarmos de valoração na música, estamos também argumentando sobre gostar e não gostar de determinada canção, o que significa ter (ou não) afinidade com determinada banda, artista ou gênero, o que implica conflitos, posições e tensões. Stuart Hall (2003) coloca que a cultura popular, da qual a música é parte, é um espaço de luta e resistência, de conter e resistir, mas também de apropriação e expropriação. A cultura é, portanto, um campo de disputa permanente, de contenção, resistência, distorção, incorporação, negociação e recuperação, ela é parte de várias forças determinantes. Os usos e as experiências das audiências em relação a cada prática musical passa por entender as estratégias musicais e se identificar com elas (ou não), com os valores ao redor delas, e esse julgamento de valores possibilita um entendimento de como cada som é assimilado e ressignificado. Para Frith (2006, p. 26):

Disputas musicais não são sobre a música “em si” mas sobre como localizá-la, sobre o que é a música e como ela deve ser avaliada. Afinal, nós só podemos ouvir a música como valiosa quando nós sabemos o que ouvir e como ouvi-la.

Gostar ou não gostar de certas musicalidades e julgá-las boas ou ruins são valorações recorrentes ao discurso da música, porque para saber quanto valiosa é cada canção é preciso saber como ouvir aquela canção. Um fã de *heavy metal*, assim como um fã de *axé music*, faz suas afirmações sobre o que é bom ou ruim a partir de uma certa sintonia de valores. Para Frith (2006), o exercício do gosto e a discriminação estética são fundamentais e muito importantes para a cultura pop, principalmente para música, quando sabemos que não importa apenas ouvir, mas falar sobre o que se está ouvindo, discutir as preferências e discriminar ou se identificar com quem gosta ou não gosta do seu julgamento estético, isto exige um conhecimento e uma afetividade das audiências em relação a cada prática musical.

O que significa que o julgamento de valores sobre música, em boa parte, é construído a partir da forma como comentamos, lemos e discutimos sobre cantores, compositores, bandas e álbuns, tanto daqueles que gostamos e nos identificamos, como também o que não gostamos e não nos identificamos. Ou seja, também sobre o tempo que dedicamos a atividades que podem ser caracterizadas como entorno das práticas de escuta. Se pensarmos nos processos classificatórios da música a partir de elementos que se relacionam com certas musicalidades, mas não se restringem somente aos aspectos melódicos e harmônicos, mas também a circulação e consumo, os argumentos para julgar uma canção envolvem “uma sintonia de valores que alia aspectos éticos, estéticos e sociais à circulação midiática da música” (JANOTTI JÚNIOR, 2010, p. 4).

Quando o sociólogo Pierre Bourdieu argumenta sobre a vida cultural em *Anatomia do gosto* (1976) e em *A distinção – crítica social do julgamento* (1979) temos uma análise crítica e complexa sobre a questão do gosto cultural. Para Bourdieu o gosto é um jogo de poder de uma sociedade hierarquizada cujas variações culturais refletem segmentos sociais e econômicos e a hierarquia do gosto se define pela “alta e baixa cultura”. Para o estudo da música pop, as reflexões de Bourdieu são esclarecedoras porque mostram como o gosto é produzido e como ele está ligado às nossas condições materiais e simbólicas. Frith atualiza esse pensamento de Bourdieu e coloca que o acúmulo de conhecimento também funciona como uma habilidade discriminatória e de efeitos hierárquicos na chamada “baixa cultura” (pag. 9, 1996). Como nesta pesquisa não trabalhamos com a ideia de alta e baixa cultura, utilizaremos o termo cultura pop para pensar a cultura surgida no século XX (Janotti Júnior, 2006), que se ambienta em um espaço midiático em uma lógica mercadológica, mas temos

clareza que, assim como Frith, essa hierarquia de gostos perpassa a cultura pop, que tem suas formas de classificação de distinções de gosto.

O julgamento de valor e a questão do gosto são caminhos para entender o fenômeno social contemporâneo no qual culturas locais e nacionais, mesmo com suas singularidades, se tornam próximas e compartilham valorações globais. Para Regev, o que se percebe é uma distinção baseada no consumo cultural da a busca por uma cultura mundial que está em processo:

A formação em curso de uma cultura mundial como um entidade complexa e interconectada, na qual os grupos sociais de todos os tipos compartilham amplas bases comuns em suas percepções estéticas, em suas formas expressivas e em suas práticas culturais (REGEV, 2006, pag. 3).

A música cria um reconhecimento que possibilita determinadas experiências, ao classificar uma sonoridade como *pop* estamos nos envolvendo em um processo de valoração e de identificação que vai estabelecer posições e estratégias para julgamentos de cada categoria e buscar uma legitimidade. O valor depende do lugar que cada prática musical passa a ocupar e a forma como são elaboradas estratégias de construção dentro da música pop global, afinal o gosto é entendido a partir de uma organização social de padrões que definem o estilo de vida de cada pessoa.

Música pop

A história da música *pop* começa a ser marcada, segundo Frith (2001), a partir da comercialização do microfone nos anos 1930, trazendo uma mudança substancial para a forma de cantar, que passa a ser mais suave. Essa mudança tecnológica faz surgir um dos primeiros cantores de música *pop*, Frank Sinatra, The Voice, que arregimenta fãs adolescentes durante suas apresentações e inaugura um novo estilo vocal, associado com naturalidade, mais do que com virtuosismo, com senso sobre a canção, acentuando certas palavras e dando para a música uma pulsação emocional. “Frank Sinatra tornou-se uma estrela, o cantor *pop* das massas” (FRITH, 2001, p. 141). O uso do microfone possibilitou aos cantores o toque mais intimista na interpretação das canções, trazendo para a música *pop* uma das suas principais marcas, o sentimentalismo. Frank Sinatra e o microfone estabelecem um padrão para os anos 1930 com uma música voltada para discos vocais, e com os cantores dominando o cenário.

Este novo tipo de estrela *pop* vocal precisava de canções emotivas, diretas e simples que eram nutridas pelo repertório do *jazz* (...). Os cantores também recorriam aos repertórios da música *folk*, da música *country* e do *rhythm and blues* (FRITH, 2001, p. 142).

O *pop*, em geral, construía o som ao redor de uma voz líder sedutora, sustentada por coros e acompanhamentos. Este padrão passou a dominar a lista de vendas, acabou sendo adotado “pelo selo Motown, que o aperfeiçoou nos anos 1960 com outros artistas” (FRITH, 2001, p. 144).

Ao longo da sua história, o *pop* foi se firmando com canções que tinham como principal impacto o amor, o sentimentalismo. Podemos ter como exemplo duas canções bastante populares: “Fernando”, do ABBA⁴, e “Good Bye Yellow Brick Road”, de Elton John. As carreiras do grupo sueco e de Elton John se dão em grande parte a partir da divulgação das suas canções na televisão, quando as músicas entraram nas nossas vidas, e mesmo quem não falasse inglês e não compreendesse o sentido das palavras tinha familiaridade com a sonoridade. Isto acontece porque o *pop* tem uma capacidade de expressar nosso lado mais sentimental, uma espécie de magnetismo que transforma essas canções em clássicos do *pop*. Para Frith, podemos definir o *pop* como a “música que escutamos sem querer, aquelas canções que conhecemos sem realmente saber como” (FRITH, 2001, p. 149). A música *pop* nos absorve nos rádios, nas televisões porque ela é acessível, musicalmente é melódica, harmoniosa, tranquila e nos toca diretamente, de forma rápida, familiar.

A busca de uma definição sobre música pop é um desafio constante aos estudiosos da questão. Mas, como coloca Shuker, “música pop é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais”. (SHUKER, pág.7). O autor também acrescenta a força da música pop como um produto econômico que abrange muitos gêneros e estilos. Shuker estabelece em seu livro, Vocabulário da Música Pop, uma definição, com reticências, para o termo:

São os principais gêneros musicais produzidos comercialmente e lançados no mercado, especialmente o ocidental. Estou consciente de que esse recorte poderá ignorar muitas formas significativas da música popular situadas em cenários não-ocidentais, mas foi necessário delimitar fronteiras para viabilizar este projeto. Além disso, a música popular ocidental domina o mercado mundial apropriando-se das produções locais

4 Grupo sueco formado em 1972. Nos anos de 1975 a 1978, colocou 18 músicas na lista das dez mais vendidas.

ou sendo absorvida por elas. A ênfase, portanto, recai sobre as formas tradicionais de rock e pop, e seus diversos estilos e gêneros, e os gêneros mais novos, como reggae, rap, world music e as diversas vertentes da dance music. O jazz, o blues e o gospel são abordados como estilos que influenciaram a música popular contemporânea. (SHUKER, 1999, pág. 8)

Percebemos que estamos diante de um campo extenso, de tensões entre o local e o global, mas nosso interesse é exatamente tensionar esse conceito na busca de respostas que nos faça entender fenômenos contemporâneos que fazem com que uma música local como o arrocha busque identificações e diálogos com o pop globalizado.

Regev coloca que o pop e o rock formam uma única categoria musical e cultural que pode ser chamada de música *pop rock* global e estabelece uma ligação entre as duas práticas musicais por conta de texturas sonoras, instrumentos e histórias culturais. Como características do pop rock ele cita termos estéticos, tecnológicos e musicais:

(...) ser produzida e criada utilizando amplificação, instrumentos elétricos e eletrônicos, equipamentos de gravação sofisticados, e o emprego de técnicas de interpretação vocais supostamente não ensaiadas, sobre todos aqueles que implicam imediatez na expressão e espontaneidade, e tudo filtrado pela edição, modificação e manipulação dos sons. (REGEV, 2006, pág. 8)

A partir de uma pesquisa feita por ele em países como Israel e Argentina, chama a atenção para as narrativas históricas⁵ do processo do pop rock nesses dois países. Uma delas é a adoção da estética rock – eletrificação, amplificação – por gêneros e músicos que trabalhavam previamente com uma linguagem tradicional de instrumentos acústicos de cordas. Regev vê nesse momento “um apagamento das diferenças entre música folclórica local e o rock, entre a música popular tradicional e o rock”. (REGEV, 2006, pág. 8). Dessa forma entendemos que a análise de Regev nos ajuda na tentativa de compreender a complexidade da música pop contemporânea que perpassa fronteiras geográficas, ideológicas e sociais, ao mesmo tempo em que se posiciona como uma identidade cultural local.

⁵ Uma pré-história nos anos 1960; um começo místico nos anos 1970; uma consolidação e ascensão no predomínio nacional nos anos 1980; uma diversificação e implantação no campo global no final do século XX.

Arrocha: pop periférico global

O arrocha começa a ser produzido e consumido na cidade de Candeias, Região Metropolitana de Salvador (RMS), no final dos anos 1990. O nome “arrocha”, que batiza o gênero, é uma alusão à forma de dançar “arrochado”, ou, em outras palavras, “agarradinho”, como diz uma das precursoras do estilo, a cantora Nara Costa⁶. Embora de consumo massivo, o arrocha sempre esteve às margens da indústria fonográfica, forçando os atores sociais a criarem novas formas de distribuição e produção proporcionadas pelo acesso mais barato às tecnologias. No ano de 2001, o arrocha dominou o mercado informal de vendas de CDs na RMS. Nomes como Nara Costa, Nira Guerreira, Márcio Moreno, Silvano Salles saíram em excursão pela Bahia fazendo shows em praças públicas lotadas de pessoas que queriam dançar ao som das batidas do teclado programável.

Herdeiro do bolero⁷ e das serestas⁸, a base rítmica do arrocha é suportada, inicialmente, por um teclado-arranjador (que contém ferramentas específicas para a criação de arranjos) e uma guitarra. As letras têm como assunto principal o sofrimento, sempre de amor, tema constante nas canções do gênero. A experiência musical evocada nos shows de Pablo⁹, por exemplo, é direcionada para a “sofrência” (um neologismo para falar “sofrimento”) do espectador. Adotar a sentimentalidade como temática de suas músicas falando dos devaneios vividos por uma grande parcela do público consumidor foi um fator importante para a projeção do arrocha. A intensa paixão abordada nas letras faz do gênero um representante genuíno da latinidade brasileira e provoca identificação com boa parte do público.

⁶ Nara Costa era cantora de MPB e começou a cantar arrocha em Candeias. Foi uma das precursoras e um dos principais nomes do gênero.

⁷ “(...) dança e canção espanhola, em andamento moderado e compasso ternário, popular no final do século XVIII e todo decorrer do século XIX. O bolero cubano, que sobrepujou o espanhol na América Latina, é em compasso binário”. (SADIE, 1988, p. 138).

⁸ Segundo Luciano Gallet, a seresta é o choro, com a mesma formação instrumental, ou diversa - acompanhando um cantor solista popular. As serestas, hoje em dia em decadência nos grandes centros, foram o regalo da geração passada, e realizavam-se nas ruas, nas praias, especialmente em noite de luar. (www.dicionariompb.com.br).

⁹ Pablo é considerado o “criador” do termo arrocha. De tanto usá-lo em seus shows virou o nome do gênero musical. Com 13 anos de carreira, Pablo é o maior fenômeno do arrocha. Em 2013, lançou DVD e CD pela gravadora Som Livre.

O arrocha surge como movimento pop periférico e, assim como o tecnobrega¹⁰ do Pará, tem como referência artistas distantes das gravadoras e de canais de comunicação de massa; o uso de novas tecnologias para barateamento da produção; consumo nas periferias das capitais e cidades do interior. O arrocha herda das serestas um público consumidor e amplia o mercado quando apresenta um bolero com uma marcação mais rápida e cria uma dança sensual aliada às performances dos músicos. A maioria das bandas grava seus discos em estúdios desvinculados da chamada indústria fonográfica. Ao contrário da produção *mainstream* que tenta combater a pirataria, o mundo do arrocha incentiva a distribuição de suas canções através dos camelôs e ambulantes pelas cidades afora. De forma rápida, essa música começa a circular, distribuída em feiras populares, camelôs e outros centros comerciais, vendida a preços compatíveis ao bolso de seu público. A principal intenção em produzir os discos é divulgar a série de canções que estão na pauta dos shows. O que mais importa ao arrocha é a “experiência musical do shows e a atmosfera festiva”. (TROTТА, 2009).

A forma barata e fácil de circulação proporcionou a expansão do arrocha para além da periferia de Salvador, e se posicionou em diferentes espaços geográficos e sociais a partir de determinadas negociações estéticas. Um dos principais nomes dessa nova cara do arrocha é a banda Kart Love, liderada pelo músico Lucas Karr. A banda é formada por instrumentos como guitarra, baixo, bateria, sanfona e, claro, o teclado, em uma aproximação ao pop rock. As típicas batidas do teclado foram substituídas por uma bateria mais marcada e presente. Kart Love se aproveita do andamento do arrocha, e inclui bateria e guitarra, elementos característicos do pop rock, que permitem um diálogo mais próximo com o público jovem urbano. Podemos observar, como coloca Felipe Trotta ao analisar a banda cearense de forró eletrônico Aviões do Forró, que também Kart Love vai lançar mão de uma previsibilidade sonora, o que significa:

(...) uma escuta confortável e confortante, na qual os padrões técnicos (modelos de equalização sonora, utilização de filtros, reverb, volume, compressores) e musicais (clichês harmônicos e melódicos, estruturas rítmicas recorrentes) repetidos e conhecidos estimulam o ouvinte a relacionar essa experiência com sua bagagem musical e afetiva anterior, devidamente catalogada e associada a símbolos e sentidos continuamente construídos. Acionam, assim, uma memória musical na qual a

¹⁰ “O tecnobrega nasceu do brega tradicional, produzido nas décadas de 1970 e 1980, quando se formou o movimento do gênero no Pará. Na década de 1990, incorporando novos elementos à sua tradição, os artistas do estado começaram a produzir novos gêneros musicais, como o brega calypso, influenciados pelo estilo caribenho. No início dos anos 2000, por volta de 2002, surgiu o tecnobrega” . (LEMOS & CASTRO, 2008, p.21)

identificação de modelos no repertório desencadeia complexos processos de compartilhamento afetivo. (TROTТА, 2009, pag. 7)

Esse reconhecimento possibilita que o arrocha forjado por Kart Love estabeleça um compartilhamento de afetividades que se aproxima da canção pop nacional.

Dessa forma, vamos entender a partir da valoração, dos gostos, do gênero cultural, das territorialidades, como se estabelece o conceito de cosmopolitismo estético em que práticas sonoras periféricas que surgem de forma local como um forte significante cultural toma uma direção na busca de uma estética pop global. Nossa tentativa é entender como os artistas do arrocha (em comparação a outras práticas de pop periférico), ao se apoderarem de determinadas estéticas do pop global (amplificação, instrumentos elétricos e eletrônicos, equipamentos de gravação sofisticados, e o emprego de técnicas de interpretação vocais) criam estratégias na direção de um senso estético global. Uma negociação que o arrocha faz com a seresta e o boleros, que são marcadamente do interior do nordeste em diálogo com uma estética mais urbana, mais global.

Acreditamos que a utilização do conceito de Regev pode nos ajudar a entender esse fenômeno social contemporâneo no qual culturas locais e nacionais se estabelecem e se fortalecem a partir de um compartilhamento global de valorações. E acreditamos que a música permite responder várias questões sobre consumo cultural, gostos, valorações, identidades culturais e a busca de legitimação de determinados grupos sociais periféricos a partir da diversificação e da internacionalização. Quando falamos de pop periférico estamos dialogando com a ideia de música pop que segundo Thiago Soares pode ser compreendida como:

(...) as expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia; tendo como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas indústrias (rock, sertanejo, pop, dance music, entre outros). (SOARES, , 2015, pág. 23).

A partir da valoração, dos gostos, do gênero cultural, das territorialidades, vamos tentar entender como se estabelece o conceito de cosmopolitismo estético em que práticas sonoras periféricas, que surgem de forma local como um forte significante cultural, toma uma direção na busca de uma estética pop global.

Referências bibliográficas

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of popular Music**. Massachusetts: Cambridge. Harvard University Press, 1996.

FRITH, Simon. **Popular Music: music and identity**. USA/Canadá: Routledge. 2004.

HALL, Stuart. **Quem precisa da Identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas**. Recife: Laboratório de Papel Finíssimo Editora, 2014.

_____. Simon Frith: **Sobre o valor da música popular midiática**. Inédito. 2010.

_____. **Mídia, Música Popular Massiva e Gêneros Musicais: a produção de sentido no formato canção a partir das suas condições de produção e reconhecimento**. Trabalho apresentado no XV Encontro da Compós, na UNESP, Bauru, SP, em junho de 2006.

LEMOS, Ronaldo & CASTRO, Oana. **Tecnobrega: o Pará reinventando negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MARSIGLIA, Ivan. **O abacaxi da cultura**. São Paulo: 11/02/2013, Estado de S. Paulo.

THÉBERGE, Paul. “Conectados”: la tecnologia e la música popular. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John (Orgs.). **La Otra História de Rock**. Barcelona: Ma Non Troppo, 2001.

REGEV, Motti. Pop/Rock Music, Cultural Uniqueness ans Aesthetic Cosmopolitanism. In: GIDE, Alex; STAHL, Geoff. **Practising Popular Music**. IASPM, Montreal, 2003.

_____. **Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity**. Cambridge: Polity Press. 2013.

_____. Agunas notas acerca del surgimento del campo global de pop rock: los casos de Argentina e Israel. (Israel, 2006)

Em: https://www.academia.edu/1273581/ALGUNAS_NOTAS_ACERCA_DEL_SURGIMIENTO_DEL_CAMPO_GLOBAL_DE_MUSICA_POPROCK_LOS_CASOS_DE_ARGENTINA_E_ISRAEL. Acessado em 18 de maio de 2015.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SOARES, Thiago. Percursos para Estudos sobre Música Pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: Edufba/Compós, 2015.

TROTTA, Felipe. **O Forró de aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do entretenimento**. Trabalho no XVII Encontro da Compós, na UNIP, SP, em junho de 2008.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.