
A música erótico-dançante e os receios sobre seus efeitos¹

Ledson CHAGAS²

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Neste artigo, busco articular contribuições de DeNora (2004) sobre a interação entre humanos e música, os significados e efeitos emergidos daí e sobre a constituição do Eu (Self) nesse processo ao tema dos receios e “pânicos morais” que se estendem sobre produções musicais *erótico-dançantes* e que versam sobre possíveis efeitos negativos imaginados como oriundos dessa produção ou de seu consumo.

PALAVRAS-CHAVE: Músicas Erótico-Dançantes; Interação Humanos-Música; Constituição do Self; Pagode Baiano.

Introdução

Na manhã da penúltima segunda-feira de dezembro de 2017, o cantor e compositor Lulu Santos fez um comentário em seu *twitter* que gerou ampla repercussão: “Caramba! É tanta bunda, polpa, bumbum granada e tabaca que a impressão que dá é que a MPB regrediu pra fase anal. Eu, hein?”. Nas redes sociais e sites sobre entretenimento, além de em programas televisivos deste gênero, especulou-se sobre o comentário ter sido uma indireta ao clipe *Vai Malandra*, da cantora Anitta, também lançado no mesmo 18 de dezembro, o que o carioca desmentiu, posteriormente³.

Embora, em um “senso comum” difundido em muitos grupos, essa discussão seja vista como um traço de nossa contemporaneidade brasileira, marcada por uma “decadência” no campo da produção musical, os receios e apreensões que circundam a esfera da sexualidade, de suas representações e de seus possíveis efeitos em outros domínios da experiência humana, há muito se estendem também sobre o campo da produção e do consumo de ritmos, melodias, cantos e danças. Que se observe, por exemplo, que, em texto de rastreamento das origens do Carnaval, o antropólogo espanhol Julio Caro Baroja já observava, em trecho em que se concentra sobre os séculos IV, V e

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, do XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense - PPGCOM/UFF. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPEs. E-mail: ledsonchagas@gmail.com.

³ Disponível em: <https://emais.estadao.com.br/noticias/gente.a-mpb-regrediu-pra-fase-anal-critica-lulu-santos-sobre-funk,70002124284>. Último acesso para todos os sites consultados neste artigo: 07/07/2018.

VI (d.C.), que “desde la época del obispo barcelonés, las fiestas de enero son objeto de constantes críticas y condenaciones. Casi no hay padre de la Iglesia que no se haya erigido en campeón adversario de ellas” (BAROJA, 2006, p. 182). É claro que entre autoridades eclesiásticas e compositores de pop sofisticado há muitas diferenças... Malgrado, o sagrado da arte e da religião...

Esse contexto de discussões, evidentemente, não se restringe ao Brasil. No documentário *Los Reyes Criollos de la Champeta*, sobre essa cena e gênero musical que, há décadas, vem proporcionando momentos de prazer (e de polêmicas) em cidades como Cartagena e Barranquilla (Colômbia), podemos ver um dos entrevistados, morador local, destacar que: “Me gusta es lo sonido. Lo sonido instrumental de la champeta es elegante, es sabroso. Pero eso... Es como que... ‘Dá-me el chiquito, nena! Dá-me el chiquito! El chiquito!’ Eso, que quiere decir?! Eso no es letra! Eso es vulgaridad!”⁴. Temos, aqui, um caso em que uma letra de duplo sentido aciona o *embaraço* (ELIAS, 1993, especialmente p. 245) em um homem que se põe como conhecedor, em algum grau, desta produção caribenha.

O intenso e muitas vezes agonístico contexto exemplificado por esses dois casos contemporâneos, em alguma medida, se relaciona com a centralidade com que cenas e gêneros musicais elaborados a partir de capitais culturais e corporais de populações, sobretudo, de bairros periféricos (subúrbios e favelas) vêm adquirindo ou reforçando desde a década de noventa (Século XX), a partir de seu maior acesso a bens de produção musical e de seu maior protagonismo no ambiente midiático-massivo. Como agentes principais nessas populações, em grande medida afro-descendente (negros e mestiços/pardos), se destacam os grupos juvenis.

Alguns pesquisadores propuseram termos que pudessem dar conta de um elemento central nessa produção e nessas polêmicas, como o adjetivo *erótico-dançante*, com o qual Rodrigues (2017) busca captar um registro de experiência desejado e proporcionado nestas cenas e gêneros musicais.

Chama a atenção também como diversos pesquisadores, observando cenas musicais particulares, viram na noção de *pânico moral* uma categoria capaz de dar conta de polêmicas como as acima mencionadas. Sanz, nesse sentido, destaca, sobre performances com referência sexual, integrantes da dança na champeta, que: “não são

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jdxmAAf8l4s&t=1202s>. O trecho mencionado se encontra entre 10:40 a 11:00. Para a mencionada canção *El chiquito*: <https://www.youtube.com/watch?v=H0zkFBr5I9A>.

somente vistos como de ‘mau gosto’ por apelar àquele corpo grotesco [*no sentido bakhtiniano*], senão também geram um pânico moral” (SANZ, 2014, p. 58; *a observação entre colchetes é minha*). Pinho, no início dos anos 2000, observava também que: “o pagode contemporâneo na Bahia (...) tem sido alvo de intensa polêmica e de um certo tipo de ‘pânico moral’ (...), anatemizado como vulgar, ‘pobre’, excessivamente sexual e, por fim, ‘comercial’ ” (PINHO, 2003, p. 284). Freire Filho e Herschmann (2003), por sua vez – e sem utilizar a noção apenas como termo, mas, sim, como conceito –, ressaltavam as ambiguidades a que este processo é suscetível:

Toda a campanha de estigmatização e a criação de uma onda de pânico moral em torno do funk carioca – nos noticiários de TV e nas páginas da grande imprensa – acabou, de certa forma, contribuindo para que o estilo de vida e a produção cultural dos jovens funkeiros tenham exercido enorme fascínio entre grupos sociais situados muito além dos morros e domínios da cidade do Rio de Janeiro (FREIRE FILHO E HERSCHMANN, 2003, p. 62).

Observando que o *pânico moral*, como proposto e trabalhado por correntes da sociologia britânica dos anos 70, diz respeito ao “processo mediante o qual uma condição, um episódio, um indivíduo ou um grupo de pessoas passa a ser encarado como ameaça para os valores e os interesses basilares de uma sociedade” (*idem*, p. 60), os autores destacam que:

Às vezes, o objeto de pânico é bastante recente; em outros casos, já existia há muito tempo, mas repentinamente recebe os holofotes da mídia e torna-se o cerne das preocupações públicas de agentes da lei, religiosos, intelectuais, políticos, entre outros atores sociais com credibilidade e moralidade reconhecida (*ibid.*).

É nesse ponto em que o contexto sobre o qual tenho me debruçado parece se apresentar de forma mais complexa (e desafiante), como busco apresentar na seção seguinte.

Medo e delírio sobre o pagode?

Na cena musical do pagode baiano, a qual venho acompanhando como pesquisador em formação, há cerca de dez anos (e, como público, de certa forma, desde que a mesma emergiu em meados dos anos 90...), uma série de modificações nas formas de representar discursivamente e acionar simbolizações da sexualidade, ocorridas, ao

menos, nos últimos 10 anos, vem gerando certa polêmica entre produtores e consumidores do gênero musical em questão. Sem que possamos esmiuçar aqui os complexos detalhes dessas modificações, que se centram no abandono, em algumas composições, do recurso do duplo sentido, substituído pelo uso de “tabuísmos” (“palavrões”) em letras, sobretudo na vertente *pagofunk*⁵ do pagode baiano, vejamos algumas reações que esse processo tem desencadeado entre agentes que ocupam lugar de protagonismo nessa cena e gênero musical.

O *Salvador Fest* é um festival realizado anualmente, desde 2005, pela empresa do ramo de eventos e entretenimento *Salvador Produções & Entretenimento*⁶ (com patrocínio de cervejarias, operadoras telefônicas, emissoras de rádio, etc.). Reunindo, de início, bandas de pagode baiano, pagode romântico do Sudeste e cantores de arrocha, o festival, a partir de 2010, foi agregando artistas de axé music, do funk carioca em suas variadas vertentes (com acesso aos diversos, e desiguais em *status*, palcos do evento) e, nos últimos cinco anos, do sertanejo universitário, desfazendo assim, de alguma forma, sua imagem de evento voltado, sobretudo, a jovens dos bairros periféricos da cidade. Com público variando entre 40 e 70 mil pessoas, a depender do menor ou maior sucesso de cada edição⁷, na de 2016 contou com transmissão ao vivo pelo canal de TV *Multishow*. E foi neste potente palco que o cantor Igor Kannário fez questão de, entre uma música e outra, deixar um recado para a multidão:

Falaram assim pra mim: ‘Kannário, você não tá cantando mais as músicas, as parada, por quê?’. Aí eu vou explicar o porquê, e vou deixar aqui a minha mensagem, para a galera que desenvolve o gênero chamado *pagode*... Eu gosto da *La Fúria*, gosto de *Robyssão*, eu gosto dessa putaria também, eu gosto! Mas hoje, quando a gente se torna porta-voz de todo um povo assim, que para pra dar moral de escutar nossa música no carro, a gente têm que pensar em nossos filhos! Como é que eu vou deixar minha filha ouvir ‘senta na pica’, porra?! Tá errado. [*e sugere:*] ‘Senta no colo!’ ‘Senta no chão!’... ‘Senta na pica’, tá foda! ‘Na pica’, tá foda! Eu tenho que falar, porque ninguém tem coragem de falar, porque pensa que os outros [*as outras bandas e públicos*] vai ficar *de ranço*!... Eu num devo nada aos outro não, eu tô falando uma ideia construtiva!⁸

⁵ Para saber mais sobre essa vertente e sobre as mencionadas modificações ocorridas, ver, nesse sentido, o item 3.2 – *A vertente de temática sexual* (p. 96-141), de minha dissertação de mestrado (CHAGAS, 2015).

⁶ A mesma que empresaria o grupo *Parangolé*, desde, ao menos, 2008.

⁷ Para se ter uma ideia das dimensões desse festival, de acordo com seus produtores, nesta edição de 2016, que contou com um público mais modesto de 40 mil pessoas..., entre 2.500 a três mil pessoas estiveram envolvidas em alguma etapa da produção e realização, sem contar com o trabalho do mercado informal. Foram 12 horas diretas de música, com mais de 20 atrações, com ingressos mais baratos pelo valor de R\$ 50,00 (pista). Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/holofote/entrevista/260-apos-salvador-fest-2016-produtor-admite-mudanca-no-publico-039insercao-da-classe-a039.html>. Em sua edição de 2014, por exemplo, um contingente de 650 policiais militares atuou na festa: <https://www.bocaonews.com.br/noticias/principal/geral/95682.salvador-fest-650-policiais-militares-atuam-na-festa.html>.

⁸ *Kannário detona La Fúria e Robyssão no Salvador fest 2016*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wvbUBe0R3HU>.

Já neste ano de 2018, em entrevista a um programa da emissora de rádio *Itapoan FM* (de alta audiência entre as classes populares soteropolitanas), o cantor retomou o tema:

A nossa música num precisa disso. Os caras têm o talento, têm o dom, e eles invés de botar uma, uma... desculpe os termos... uma xereca, um xibiu... Coloca outra coisa! [*e sugere:*] Uma uva, uma pêra... Eu já cantei *Surubão*⁹, pô! *Surubão* é orgia! É o sexo com três, quatro pessoas! Então, pô, eu não tô aqui pra poder atirar em ninguém. Eu tô aqui pra ser *pelo certo*! Eu comecei assim. (...) Naquele tempo eu pensava assim. Tem que falar a verdade. Beleza... Mas a gente tem criança. A gente tem idosos que gostam do nosso som. Na realidade, a gente nem imagina quem é que tá ouvindo a gente do outro lado. Pode ser o Papa, pode ser o presidente... enfim! Então eu acho que isso mancha um pouco, mais ainda do que já tá manchada, a música da Bahia lá fora.¹⁰

O cantor ressaltou ainda, tanto no palco do evento quanto na entrevista de dois anos depois, que também já cantou conteúdos considerados reprováveis por muitos grupos sociais, e destacou que quer que as bandas (do *pagofunk*) entendam que “um torto num pode falar do aleijado, mas eu posso, porque eu mudei!”¹¹.

Vários aspectos chamam a atenção nas palavras de Igor Kannário, e podem disparar diversas interpretações. Primeiro, que sua linha de repertório que mais gerou polêmica esteve associada ao tema da “apologia às drogas e à violência urbana”¹², como o mesmo ressalta nesses dois vídeos. A temática sexual, dominante no pagode baiano (sem, necessariamente, ser no “nível” do *pagofunk*), nunca ocupou papel central em sua produção, sendo, talvez por isso, mais fácil para ele dar menos atenção ao evidente prazer que amplos contingentes do público expressam no consumo do *pagofunk*. Um aspecto que, possivelmente, trai, no discurso do cantor, a facilidade com que ele trata a opção das bandas por “por escanteio” os apelos sexuais nas letras, está indicado quando o mesmo fala sobre a falta de união na cena do pagode baiano e sobre a necessidade de que os artistas dêem bons conselhos uns aos outros: “Eu só tô falando o que não falaram pra mim. (...) Porra, se tá vendo você no caminho errado, velho... (...) Neguinho ao invés de chegar pra você, falar assim, te dar um conselho, fazer: ‘Ô, pai!...

⁹ Para vídeo com performance da banda e fãs, no evento *Pagodão Elétrico* (2009), ver:

<https://www.youtube.com/watch?v=owNimX37Lu4>.

¹⁰ KANNARIO DETONA PAGO DE BAIANO ATUAL & FALA SOBRE DVD E CLIPE 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKEXWdx5ocY>.

¹¹ Kannário detona *La Furia e Robysson* no *Salvador fest 2016*.

¹² O trabalho musical de Igor Kannário (então, junto à banda *A Bronkka*) despontou em Salvador entre 2008 e 2009, algo próximo do que a banda *Fantasmão*, do mesmo gênero, denominou como *groove arrastado*, e que interpretei, em relação às letras, como sendo uma vertente de “temática social”, surgida no gênero em uma conjuntura indicativa de aumento da violência urbana na cidade. Ver CHAGAS, 2015, p. 141-161.

Cante isso aqui que você vai... prosperar rapidamente!’ Não! Tem o cara como concorrência!”¹³. A maneira como ele titubeia antes de dizer qual seria o resultado (“prosperar rapidamente!”) para quem seguisse seu conselho, pode indicar que ele sabe o quão mais complexas as coisas são, e que não é fácil, para uma banda, abandonar uma linha de trabalho que, em alguma medida, lhe está sendo frutífera e que proporciona algum prazer tanto a seus produtores quanto a seu público. O mesmo Kannário já havia abordado algo nesse sentido, em relação à linha de trabalho que caracterizou seu repertório em fase inicial: “Quando comecei, a gente gravava nossa molequeira, coisa que a gente falava entre a gente. Quando a gente percebeu que seria espelho para uma nação, passamos a não brincar”¹⁴. A infame questão que me ocorre, entretanto, é sobre o quanto um gênero musical, que tem na “brincadeira”¹⁵ um elemento central, conseguiria sobreviver estando restrito a “não brincar”... E este artigo, bem como os melhores esforços envolvidos na questão, objetivam, entretanto, contribuir para a melhor resposta para esse dilema, que dê conta tanto de necessários limites quanto, também, da gostosa brincadeira.

Outro ponto a ser destacado sobre as citadas declarações do cantor, e também de complexa avaliação, diz respeito ao fato de Igor Kannário ter sido eleito vereador¹⁶, por Salvador, em outubro de 2016 (um mês após a apresentação no citado evento), e sua posição política talvez ter exercido algum efeito em suas motivações para fazer tais declarações. E devemos destacar que todo o processo de chegada a essa posição tem dimensões tanto “políticas”, no sentido de afiliações partidárias e compatibilização de interesses (pessoais), quanto, possivelmente, também dimensões subjetivas e de incremento do senso de cidadania¹⁷, algo possivelmente não acompanhado no mesmo grau por alguns outros artistas e públicos de seu gênero musical, que continuam nas práticas que, de alguma forma, se supõe, se lhes reverteria em prejuízo.

¹³ KANNARIO DETONA PAGODE BAIANO ATUAL & FALA SOBRE DVD E CLIPE 2018.

¹⁴ A declaração foi dada no evento *Pós-Lida*, um sarau poético realizado no bairro de elite da Barra, em 24/10/2013, para o qual ele foi convidado. O cantor respondia pergunta sobre suas composições iniciais, que incitavam a “dar um tiro na farinha” (cheirar cocaína).

¹⁵ Mistura de “brincadeira com libidinagem”, assim o falecido antropólogo baiano Roberto Albergaria caracterizava as letras do pagode, em início dos anos 2000 (conforme SANTOS, 2006, p.82).

¹⁶ Eleito pelo PHS (Partido Humanista da Solidariedade), com 11.432 votos. Na mesma eleição, o citado cantor do *pagofunk*, Robysson, também se candidatou. Mesmo tendo uma carreira artística iniciada anos antes da de Igor, entretanto, alcançou apenas 396 votos, pelo PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). O que indica que visibilidade não gera, automaticamente, capital político, e que a população, em alguns casos ao menos, avalia as trajetórias de posicionamentos dos candidatos famosos.

Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/eleicoes/2016/noticia/2016/10/dos-sete-famosos-candidatos-vereador-em-salvador-um-se-elege.html>.

¹⁷ E as mudanças a que o repertório do cantor e compositor passou, ao longo dos anos, bem apontam nesse sentido.

Na fala do cantor, é perceptível alguma preocupação com a imagem do pagode baiano, o que, ao menos como uma de suas motivações, tem também alguns receios de abalo mercadológico ao gênero (receio legítimo, aliás, visto que essa produção é fonte de lucro para alguns, mas, também, é “ganha-pão” para outros tantos). Entretanto, podemos perceber também um receio sobre o que essa música (sobretudo, naquelas canções com os citados “tabuísmos”) possa “fazer com as pessoas”. As crianças são vistas como um alvo prioritário a ser salvaguardado da parte tida como problemática desta produção.

Sem que possamos concluir se o cantor incorporou o “pânico moral” que acompanhou esse gênero ao longo de sua trajetória – sobretudo, a partir de agentes que não o produzem nem o consomem – ou se as modificações que nele ocorreram indicam que uma noção que tem foco na reação negativa de agentes “de fora” já não tem tanta potência assim para dar conta do quadro, nos parece, na verdade, que os receios expressos apelam por reflexões mais aprofundadas sobre “o que a música pode fazer com as pessoas”. Contribuição que os estudos de comunicação podem tentar dar ao debate em questão.

Possíveis aportes de DeNora ao tema dos “efeitos das canções erótico-dançantes”

Tendo como uma de suas questões centrais investigar empiricamente como a “música é um recurso sobre o qual os atores podem ser vistos se voltando para o projeto de constituição do eu (self)” (DENORA, 2004, p. 45; *todas as traduções são minhas*), a socióloga Tia DeNora apresenta uma série de considerações que podem ter alguma valia ao melhor entendimento da problemática acima esboçada. A partir da apresentação de uma série de informações obtidas através da observação de pessoas *interagindo* com a música e de entrevistas nas quais as pessoas descrevem seus hábitos e experiências com a música, DeNora chega a algumas conclusões sobre os processos de produção de significado e de efeitos através dessa interação.

Um primeiro ponto que nos interessa diz respeito a um tema central aos estudos de comunicação: sobre se o significado de uma obra (ou produto) “reside” na obra ou se depende apenas do receptor. O primeiro caso considera que o significado “correto” da obra se impõe universalmente aos receptores e, dentre esses, quem não o acessa é porque não a interpretou corretamente. No segundo, cada receptor produz “seus”

significados a partir de uma obra que é encarada como totalmente aberta a quaisquer “leituras” possíveis. Sobre essa “divisão ator-artefato” (*idem*, p. 38), a autora conclui que o “significado, ou força semiótica, não é uma propriedade inerente aos materiais culturais, sejam esses materiais linguísticos, tecnológicos ou estéticos. Ao mesmo tempo, os materiais não são de forma alguma espaços vazios semioticamente” (*ibid.*). Trabalhando de forma análoga o tema da produção de significados e o da produção de efeitos (em quem interage com ou usa determinada música; em quem a ouve), ela reitera essa conclusão quando observa que:

embora (...) talvez seja esperado que algumas associações, em algum grau previsíveis, entre músicas e ações, tenham sido estabelecidas e mantidas, em variados graus (...) Por si só, a música não tem mais poder de fazer coisas acontecerem do que têm os gravetos de produzir combustão. Em ambos os casos, certos processos catalisadores precisam ocorrer. E teorizar sobre esses processos, que conjugam música e humanos, entretanto, não é uma tarefa fácil (*idem*, p. 160).

Tendo a autora mesma explicitado, acima, o grau de complexidade desse processo, devo aqui destacar em qual sentido sua discussão interessa ao contexto de debates sobre possíveis problemas oriundos do ou relacionados ao consumo das canções erótico-dançantes. Um primeiro ponto diz respeito ao tão angustiante para alguns agentes e, ao que parece, tão desleixado por outros, tema do consumo infantil dessa produção. Se o significado das produções culturais não reside em seus elementos ou estruturas materiais, devemos levar em consideração que composições que falam sobre sexo, que usam palavras, termos, expressões referentes à relação sexual não necessariamente serão interpretadas nesse sentido por uma criança ainda sem entendimento sobre o que é uma relação sexual. Ainda nesse sentido, para aquelas que já têm esse entendimento – e saltamos aqui da questão do significado para a do efeito –, devemos levar em consideração também que a “interação”, ouvindo, dançando, alguma canção com essas características, não necessariamente levará essas crianças a ter vontade de fazer sexo e a fazer sexo. Não nos parece irrelevante, entretanto, a possibilidade de que esse consumo possa despertar a criança para essa temática mais cedo do que os “consensos sociais” indicam que ela deveria ser despertada (se não tanto ao nível da informação, ao menos, ao nível do desejo).

Embora, neste artigo, o (já não pequeno) desafio seja apenas o de articular uma potente reflexão teórica (produzida por DeNora, a partir de trabalho empírico) a um

polêmico e igualmente complexo tema que atravessa de pesquisas acadêmicas a acaloradas discussões cotidianas, se torna tentadora também a articulação com temas correlatos, como o de uma espécie de “medo sobre o sexo”, ou o tema da justeza ou não da interdição de acesso, às crianças, a representações sobre o sexo (a interdição ao ato sexual, nos parece, é um consenso bastante consolidado). É necessário, entretanto, não ampliarmos demais, neste artigo, o recorte dessa discussão, cujos vetores se (nos) insinuam para diversas direções.

Se, com DeNora, podemos estabilizar nossa reflexão no ponto que indica que o significado não “mora” nas produções culturais (músicas/canções, em nosso caso) e que essas não determinam efeitos que ocorrerão em seus receptores, nos cabe, então, acompanhar como ocorre o processo de interação entre humanos e música, de acordo com a autora. Já tendo explicitado que os materiais que compõem um determinado produto de forma alguma são irrelevantes no processo de produção de significado/efeito via interação com receptores/usuários, a socióloga apresenta então o processo em toda a sua complexidade:

os “efeitos” da música provêm das maneiras pelas quais os indivíduos a ela se orientam, como a interpretam e como a inserem em seus mapas musicais pessoais, dentro da rede semiótica de associações musicais e extra-musicais; Além disso, (...) o conceito de “obra” musical, a obra total como uma ou, na verdade, a unidade significativa, é praticamente irrelevante. Uma música encontra seu significado a partir de muitas coisas além de sua relação intertextual com outras obras musicais (e com a história dessas obras). Embora os aspectos estilísticos e históricos de uma música possam ser relevantes para a configuração de seu significado em alguns casos (especialmente em relação a materiais significantes convencionais da música, como gênero, instrumentação, estilo e gesto), igualmente importante para o tema dos efeitos sociais da música é a questão sobre como os materiais musicais se relacionam com “coisas” extra-musicais, como as ocasiões e circunstâncias de uso, as associações pessoais, nas quais/quanto às quais a unidade semiótica mais provável de ser relevante são fragmentos, frases ou algum aspecto específico da música, como a orquestração ou o andamento (*idem*, p. 61).

Um dos pontos desta citação que interessa bastante ao caso que estamos abordando neste artigo é o da relevância da ocasião/circunstância de uso das produções dos gêneros musicais em questão, a que poderíamos chamar, parcialmente, de *erótico-dançantes*. Possivelmente temendo um processo de sexualização que restrinja as pessoas (nesse caso, não só as crianças) apenas ou sobretudo a essa dimensão da vida, as discussões e expressões do “pânico moral” acerca desses gêneros tendem a enquadrar canções que brincam em relação a algum aspecto da sexualidade como se fossem verdadeiras instruções sobre “o que fazer” e “como ser”. Não raro, enquadram também

as gaiatas recepções que comumente se constroem em torno delas como se essas levassem a sério letras que, dentre o próprio público, muitos grupos também consideram “mal-feitas”, risíveis e capazes apenas de incitar à dança, através de seus refrões repetitivos. Não se deve fechar os olhos à possibilidade de efetivação de pedagogias que não se concebem, nem se intencionam, mas que atuam (ou podem atuar) como tal. Mas também não resulta em eficaz análise do fenômeno desleixar das características pragmáticas que marcam seu espaço-tempo de recepção mais recorrente (o espaço de festas é o principal deles) e que exercem efeito nos significados e efeitos produzidos junto a esse consumo.

Nesse sentido, é importante também se atentar para a insistência com que a autora demarca que aspectos *específicos* de uma música podem ser muito mais relevantes, nos processos de produção de significado e de efeito junto à recepção, do que a música como um todo. Podemos pensar, quanto a isso, a preponderância rítmica das canções que se enquadram ao tema aqui tratado e a função muito mais acessória de suas letras – e, principalmente, de seus refrões –, em relação às finalidades rítmicas da canção (fazer dançar), do que como elemento com função autônoma de mensagem verbal, que convoque recepção orientada à interpretação e à reflexão (proposicional). Nada disso, entretanto, indica que as letras, que se englobam em temáticas, não têm importância alguma em relação ao tipo de experiência buscado e proporcionado pelo consumo e pela produção desses gêneros. Mesmo o aumento do uso de “tabuísmos” encontra aí alguma função. E impõe, também, reflexões, portanto.

Embora devamos ressaltar, contra interpretações que estigmatizam produções culturais como as em questões¹⁸, que os efeitos e significados das produções culturais são suscetíveis a variação e imprevisibilidade, ainda com DeNora nós devemos observar também que a “música pode, em outras palavras, ser invocada como uma aliada para variadas atividades de ‘criação de mundo’, é uma base para atividade semiótica, um recurso para fazer, ser e nomear os aspectos da realidade social, incluindo as realidades da subjetividade e do eu (self)” (*idem*, p. 40). Essa invocação pode ocorrer de forma voluntária, deliberada, mas também pode tomar o indivíduo de sobressalto. E, ainda nesse segundo caso, entretanto, não deveríamos considerar – apesar dos pânicos morais

¹⁸ Que, não raro, são tidas, por essas interpretações, como produções humanas que “não são culturais”..., como músicas que “não são músicas”..., pelo desespero ilógico dos que são movidos pelo etnocentrismo (nos quais, aliás, as marcas de sua formação cultural-subjetiva se expressam nos efeitos geralmente gerados no encontro entre suas corporeidades e as propostas dançantes da produção musical aqui em questão: efeitos envergonhadamente paralisantes).

– que os efeitos proporcionados sejam apenas aqueles caracterizáveis como negativos. Se devemos levar em consideração a autonomia dos grupos e indivíduos, aliás, a complexa avaliação desse contexto nos impõe a consideração, também, de efeitos caracterizáveis como positivos.

O fato de que o consumo musical contribui e influi na produção do Eu (self) e da subjetividade ganha relevo para o tema que tratamos aqui – e para alguns de seus aspectos desconcertantes – quando observamos que DeNora também aciona a ideia de que a música também “desenha uma gama de posições de sujeito” (*ibid*, p. 93; também, p. 105 e p. 133). O que nos direciona a considerar aqueles problemas que algumas abordagens feministas mais dão ênfase, sobre as possibilidades de reforço, a partir dessa produção, a estruturas de produção de subjetividades femininas que se concebem como objeto de troca e de subjetividades masculinas que se concebem como consumidores das mulheres enquanto, apenas, objetos. Trata-se de outro complexo tema correlato, cuja articulação plena, entretanto, não tem como ser feita satisfatoriamente neste artigo.

Portanto, com a autora, podemos concluir que as produções culturais (música, em nosso caso) não são um critério de verdade em relação às interpretações, sentidos e significados que emergem em todo e qualquer processo de comunicação, nem sobre os efeitos que podem emergir daí. De acordo com DeNora, os poderes das músicas são constituídos pelo receptor, e derivam da forma como este interage com a música, um processo que envolve: as conotações convencionais do estilo daquela música (ou canção, o que inclui as letras), sua estrutura física sonora, conotações mais específicas à biografia do receptor e a história de uso daquela canção (ou do seu gênero) (*ibid*, p. 41). O receptor “é parceiro na construção da força semiótica da música” (*ibid*, p. 43). E quanto a uma função que a música pode desempenhar, como recurso de construção da percepção e do entendimento da realidade, “assim como o significado da música pode ser construído em relação a coisas fora dela, também as coisas fora da música podem ser construídas em relação à música” (*ibid*, p. 44). Sendo uma dessas “coisas”, em constante processo, o próprio Eu do receptor, como observa DeNora sobre o processo de consumo cultural e formação do gosto de uma de suas entrevistadas:

a música é apropriada como aliada de Lucy, como um elemento facilitador da articulação da auto-identidade – para o seu desenrolar, como narrativa, para si e para os outros. Simultaneamente, esse conto de identidade leva Lucy a valorizar e a se voltar especialmente para alguns materiais musicais. Através deste processo reflexivo estético, Lucy reforça a segurança ontológica em sua auto-identidade, ao aproveitar e reunir artefatos musicais dentro de um habitat.

Através desses artefatos ela pode vir a “conhecer” a si mesma (e, assim, projetar-se em ações futuras – gerar-se como agente) (*ibid*, p. 69).

Por fim, devo fazer duas ressalvas em relação a chamar em causa o texto de DeNora para pensar a conflituosa conjuntura aqui trabalhada (que é muito diferente do “contexto tranquilo” que marca a maioria das entrevistas feitas pela autora e as temáticas nelas abordadas). Embora, em algumas das interpretações sobre as entrevistas, a autora chegue a refletir sobre efeitos que emergem da recepção de canções de bandas como o Oasis ou da cantora Enya, o livro não tem um foco específico no papel/função das *letras* das canções, e esse aspecto, de um formato tão consolidado em nossas sociedades, não é abordado no mesmo grau em que são pensados outros aspectos, nesse tão amplo livro, sobre as relações entre os humanos e a música no cotidiano. Para o tema de que trato, entretanto, pensar as letras é fundamental. A segunda observação diz respeito justamente à acertada abordagem dos usos da música *no cotidiano*, a que o livro segue, e que nos impõe desafios metodológicos.

Denora observa que: “os conceitos de auto-identidade, personalidade e biografia passaram por grande reformulação. Não mais concebida como uma entidade fixa ou unitária – como algo que é uma expressão da ‘essência’ interior –, a identidade foi remodelada conceitualmente como um produto do ‘trabalho’ social” (*ibid*, p. 62). Manter em destaque a “essência” processual e re-configurável dos sujeitos, do Self (afinal, ser é tempo...), além de fundamental ao entendimento do que é o ser humano, tem valia também para o caso discutido neste artigo, sendo uma concepção que nos permite problematizar o exagero apocalíptico com que muitos detratores dos gêneros musicais em questão concebem os efeitos desse consumo cultural nas pessoas, como se fosse algo determinante e que as vidas dessas pessoas se tornassem, então, um reflexo paralisado desse consumo (e como se ele não fosse apenas um, dentre inúmeros outros consumos).

Entretanto, muitas das entrevistas e observações feitas por DeNora – que são a base de suas reflexões teóricas – têm foco na “constituição de estados” (*ibid*, p. 88) apresentados pelas pessoas na ocasião de interação com alguma música, ocasião na qual significados e efeitos emergem. Se “os indivíduos se envolvem em uma variedade de trabalho, principalmente tácito, para construir, reforçar e reparar a linha da auto-

identidade” (*ibid*, p. 62), essa *linha* (narrativa), entretanto, não se torna muito visível¹⁹ a partir de exemplos empíricos que focam apenas ou principalmente na “constituição de estados”, em pessoas, em ocasiões específicas e isoladas em que a “música está em ação” (*ibid*, p. 46). Os efeitos de um dado consumo cultural num seguinte, como um repertório disposicional, não se tornam muito visíveis. Os efeitos “diferidos e difusos”²⁰ de uma dada interação com a música (ou de uma série de interações) não ganham muito relevo através dessa metodologia, com ênfase na observação de efeitos pontuais, circunscritos ao momento da recepção.

Em trabalhos nos quais, dentre outros objetivos, se quer também problematizar o simplismo das concepções apocalípticas acima mencionadas, permanecer na descrição de *um* ato de recepção em festa, por exemplo, dá pouco ou nenhum acesso a como esse consumo cultural é agregado ao e formativo do (narrativo, re-configurável) Self de seus agentes consumidores. E assim se torna mais difícil também refutar os sempre negativos efeitos que imaginam (e, performaticamente, impõem enquanto narrativa) as citadas concepções e seus pânicos morais. Quanto aos aportes de DeNora ao tipo de problema pensado neste artigo, portanto, nesse ponto, o que encontramos são desafios metodológicos.

Considerações Finais

Este trabalho não tem como esgotar nem as inúmeras questões suscitadas pelo polêmico caso de que trata, nem, evidentemente, o complexo tema da relação consumo cultural e formação do Self, ao qual DeNora se dedica. Para finalizarmos, cabe ainda

¹⁹ Quanto a termos acesso, nesse livro, a informações com maior ênfase nessa linha narrativa do Self, um dos trechos em que DeNora mais se aproxima de abordar “a experiência que vem a ser alojada e é ‘recuperável’ dentro da memória autobiográfica” (*ibid*, p. 66) é quando trata dos efeitos de se lembrar, através da música, de uma experiência marcante vivida no passado: “Tal reviver, na medida em que é experimentado como uma identificação com ou ‘do’ passado, é parte do trabalho de produzir a si mesmo (o eu/self) como um ser coerente ao longo do tempo, parte do trabalho de produzir uma retrospectiva que é, por sua vez, um recurso para a projeção no futuro, uma pista sobre como proceder. Nesse sentido, o passado, musicalmente conjurado, é um recurso para o movimento reflexivo do presente para o futuro, a produção momento a momento da agência em tempo real. Serve também como um meio de colocar os atores em contato com capacidades, lembrando-os de suas identidades efetuadas, o que, por sua vez, alimenta a projeção contínua da identidade do passado para o futuro. Memórias provocadas musicalmente, assim, produzem trajetórias passadas que contêm momento” (*ibid*, p. 66). Obs: pelo que entendi, a autora usa, nesse trecho, a palavra “momento” fazendo menção ao seu significado na mecânica clássica, da física, de acordo com o dicionário Houaiss.

²⁰ Tratando das diferenças entre retornos de mensagens do receptor ao emissor de modo direto e pontual (“interatividade estrita”) e de modo com acesso posterior e com escopo e abrangência ampla (“interatividade social ampla”), Braga (2006, p. 22-23) caracteriza essa segunda modalidade como de respostas diferidas (demoradas, delongadas) e difusas. Estamos pensando, para o nosso caso, em efeitos diferidos e difusos (na narrativa do Self) de várias interações, ligadas, não isoladas, com músicas (ou seja, um consumo cultural, por exemplo, de músicas de um mesmo gênero musical).

trazer, entretanto, mais duas observações dessa potente pesquisadora, e que são aportes também muito importantes ao tema aqui discutido.

Para pensarmos a narrativa elaborada pelos receios acerca do consumo da produção musical que poderíamos nomear, parcialmente, como *erótico-dançante*, um dos pontos destacados pela autora tem especial ressonância: “A música é apenas um tipo de material cultural; volumes também poderiam ser escritos sobre o papel de muitos outros tipos de materiais estéticos – visuais, até mesmo olfativos – em relação à agência humana. E os ‘poderes’ da música vacilam; em alguns contextos e para algumas pessoas, a música é um meio neutro” (*ibid*, p. 151). Se considerarmos a possibilidade de que parte desse receio se deva à projeção do incômodo com os resultados de outros processos sociais como se esses fossem gerados pelo (ou sobretudo pelo) consumo musical, cabe à pesquisa desenvolver maneiras de avançar na identificação de como se relacionam, quais limites e conexões existem entre o consumo musical e a agência humana em outros âmbitos da existência que não sejam apenas aqueles limitados aos momentos pontuais de audição de uma determinada música, da presença e ação em uma determinada festa. Dito isso, e sem sugerirmos aqui que o contexto em questão tem mais receios do que, de fato, problemas a abordar e a se preocupar, cabe também não esquecer que:

Falar de música apenas como uma espécie de exemplar [*para ações*] é permanecer comprometido com uma concepção cognitivista da agência, organizada em torno das noções de habilidade mental e prática interpretativa. Tal concepção fica aquém dos níveis mais profundos nos quais a música também opera, os níveis nos quais nós não nos voltamos para a música como um recurso, mas somos tomados por ela, nos encontramos no meio dela, somos despertados por ela (*ibid*, p. 159).

Assim, se fecharmos os olhos aos indícios de prazer e de alegria com que amplos contingentes populacionais fazem uso dessas produções (e as produzem), contribuiremos ao não reconhecimento dessas pessoas, das valorações (TROTТА, 2007; LÓPEZ CANO, 2011) que elas “aplicam” às suas produções culturais. Enfim, contribuiremos para invisibilizar aspectos possivelmente importantes de suas vidas.

REFERÊNCIAS

BAROJA, J. C. **El Carnaval** (Análisis histórico-cultural). Madrid: Ed. Taurus, 1965.

BRAGA, J. L. **A Sociedade enfrenta sua Mídia: Dispositivos sociais de crítica midiática.** São Paulo: Paulus, 2006.

CHAGAS, L. **Corpo, dança e letras: Um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia/UFBA, 2015.

DENORA, T. **Music in Everyday Life.** Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

ELIAS, N. **O Processo Civilizador.** Volume 2: Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. Funk Carioca: entre a condenação e a aclamação da mídia. **Eco-Pós** (UFRJ), UFRJ – Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 60-72, 2003.

LÓPEZ CANO, R. Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de Latinoamérica. In: SANZ, J. F.; LÓPEZ CANO, R. **Músicas popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina.** Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos, 2011.

PINHO, O. **“O mundo negro”. Sócio-anthropologia da reafrikanização em Salvador.** Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP, 2003.

RODRIGUES, F. J.; SOUZA, L. Erotismo dançante e as distâncias sociais entre homens e mulheres no Brasil. **Latitude** (UFAL), v. 11, n. 1, p. 73-120, 2017.

SANTOS, M. J. M. **Estereótipos, preconceitos, axé music e pagode.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal da Bahia/UFBA, 2006.

SANZ, M. A. **Funk Carioca e Champeta Cartageneira: Corporalidades, Transgressões e Negociações em músicas e bailes de periferia.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, 2014.

TROTTA, F. C. Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba. **Galáxia** (PUC-SP) v. 13, p. 115-128, 2007.