

---

## **Uma proposta de análise de fenômenos musicais não consolidados como objetos de pesquisa.<sup>1</sup>**

Giulia Maria de Almeida Braggion

PPGCOM Espm São Paulo<sup>2</sup>  
GP CNPq Juvenália

São Paulo, SP

### **Resumo**

Este artigo se propõe a discorrer sobre as possibilidades de delimitação de objetos que se relacionam com fenômenos musicais não consolidados sob uma perspectiva comunicacional. A partir de uma revisão bibliográfica de gêneros musicais de Jeder Janotti Junior (2006 & 2018) e Simone Pereira de Sá (2018) e horizontes de expectativa de gêneros musicais de Thiago Soares (2005), dividindo-os em: a) aspectos técnicos b) aspectos de contexto c) a performática; e por último d) a negociação; iniciando assim uma discussão de delimitação de características de gêneros musicais para ajudar pesquisas que se dispõem a narrar e estudar gêneros musicais ainda não consolidados.

### **Palavras-chave**

Objeto de pesquisa; Fenômenos musicais; Gêneros musicais; Metodologias.

### **1. INTRODUÇÃO:**

O ponto de partida de uma pesquisa não é o método (FRANÇA, 2016, p. 154) e nem o problema de pesquisa. O início de qualquer pesquisa é a indagação, o questionamento e a curiosidade em relação a alguma coisa. Este objeto, seja objeto empírico ou objeto de conhecimento (FRANÇA, 2016, p. 156) deve então ser compreendido e analisado. Porém, como analisar algo sob uma perspectiva comunicacional e pragmática<sup>3</sup> (FRANÇA, 2016), se o objeto em questão não foi

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Comunicação e Cultura Digital, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

<sup>3</sup> “A perspectiva pragmatista nos orienta a buscar nas ações humanas (na dimensão empírica) o seu estímulo e ponto de partida; a tomar os objetos (produtos, situações, acontecimentos) em seu contexto mais amplo; a atentar para o encadeamento e desdobramento das ações, buscando apreender a realidade em seu permanente movimento.”(FRANÇA, 2016, p. 153)

---

consolidado? Neste caso, cabe ao pesquisador analisá-lo de forma crítica (MORIN, 2005) a fim de mapear e ao mesmo tempo negociar seus significados.

Me deparei com esta questão enquanto analisava um fenômeno musical. O trap brasileiro, durante o progresso da pesquisa, se mostrou não só multifacetado e complexo, mas também fluído e temporal, dotado muitas vezes de características efêmeras e paradoxos de definição entre produtores e público.

Dadas as perspectivas da comunicação segundo França (2016) de que esta é “a) uma prática, uma ação – é práxis humana” “b) produz experiência” “c) é uma ação com o outro, uma interação, marcada pela reflexividade” “d) a linguagem é o meio, a mediação, através do qual a interação se faz possível” é possível enxergar uma primeira solução: A delimitação do gênero musical através de seu contexto comunicacional.

Neste momento, é muito importante trazer as discussões de Boaventura de Sousa Santos (2010) sobre a averiguação além do pensamento abissal, que discorre sobre uma perspectiva que gera conhecimento a partir de conhecimentos multidisciplinares, conhecimento não-científico (inclusive aquele entregue pela vivência do “mundo real”), não delimitados por localizadores como ocidental e oriental (ou quaisquer que remontam perspectivas engessadas dos significantes contidos nessas definições) e até mesmo assumir a incompletude do saber fazendo perguntas constantes e se apoderando de respostas incompletas como parte intrínseca do conhecimento.

Quando discutimos este tipo de abordagem através dos gêneros musicais, podemos fazer um paralelo com o argumento de França (2016, p. 153) sobre o estudo dos objetos “em seu contexto mais amplo; a atentar para o encadeamento e desdobramento das ações, buscando apreender a realidade em seu permanente movimento”. Además “a comunicação tem uma dimensão sensível, é um fenômeno concreto, presente em nossa realidade [...] compreende objetos, ações, indivíduos – trata-se de prática, de uma ação humana” (FRANÇA, p. 155).

Apesar disso, é necessário entender e abraçar o fato de que não existe pesquisa desvestida de pressupostos (FRANÇA, p. 157), mas sim um olhar crítico e questionador da epistemologia (MORIN, 2005). O uso da pesquisa como verificadora de fatores, apesar de enriquecedora, pode trazer subjugação (MORIN, 2005, p. 16), sendo então

---

---

necessário ter em foco o “espírito vivo” da cultura e com isso todos os seus desdobramentos. Nesse sentido é necessário entender que a metodologia, a técnica, também permite a manipulação da informação, de forma que o pesquisador pode se proteger dos questionamentos e falhas (MORIN, 2005) (parte que se faz presente inclusive durante a aprendizagem) ao invés de reconhecê-las como parte intrínseca da pesquisa:

Aí se situa a zona cega da ciência que acredita ser a teoria reflexo do real. Não é próprio da cientificidade refletir o real, mas traduzi-lo em teorias mutáveis e refutáveis. (MORIN, 2005, p. 21)

Uma pesquisa, portanto, deve entender que pode ser refutada, principalmente em campos como a sociologia e a comunicação, nas quais as regras do jogo são mutáveis e difíceis de estabelecer (MORIN, 2005). A própria existência de objetos cibernéticos ou afetados por territórios cibernéticos demonstrou que os princípios clássicos da ciência não foram capazes de articular a organização necessária para o estudo destes (MORIN, 2005, p. 29).

Como dito anteriormente, não podemos ignorar que, como pesquisadores e seres humanos, somos dotados de pressupostos. Cabe então o questionamento crítico de cada um, de enxergar o outro e se enxergar, de questionar seus estranhamentos e mapear seus próprios contextos. O que entendemos acerca de um objeto pode não ser sua verdade, mas a partir de um mapeamento e a negociação com o leitor podemos estabelecer critérios para então arquitetar relações intrínsecas à pesquisa.

É importante também delimitar um fator espacial, compreendendo o próprio tempo como um tipo de espaço. Podemos considerar que a ação do homem no mundo se faz sempre num espaço-tempo. “Até mesmo o absurdo é temporal e espacial, porque nós somos tempo e espaço” (HELLER, 1993, p. 14). Quando falamos de fenômenos musicais de gêneros não consolidados esta colocação se torna ainda mais importante, já que nem a música popular foi capaz de manter suas características com o tempo (JUNIOR, 2004).

Desta forma, abordaremos a delimitação de um objeto - fenômeno musical não consolidado - como uma forma não teórica, de base analítica, mas sim como uma forma

de aplicar organização e clareza ao estudo<sup>4</sup>. Ou seja, usaremos aqui a delimitação e a negociação como método de forma a estabelecer uma relação de validade temporal efêmera, não de inverdade ou verdade. Também através das reflexões de Barbosa (2016, p. 196) - e também Santos (2010) - que pontuamos a multidisciplinaridade, reconhecendo campos de conhecimento que permeiam o estudo, neste caso, a música e o estudo musical através de aspectos técnico-sonoros. Fazendo alusão a Braga (2005) podemos argumentar que não fazê-lo reduz a pesquisa, pois há:

[...] Uma realidade mais complexa, que não deveria portanto estar sendo apreendida em termos de ou isso ou aquilo. E aí, qualquer que seja a alternativa resultante da investigação – sim ou não –, torna-se pobre ou claramente falseadora da situação. (BRAGA, 2005, p. 293)

Vamos então neste artigo apresentar formas de delimitar - não definir, porque definir carrega a finalização do processo - de gêneros musicais não consolidados através das discussões sobre gêneros musicais de Jeder Janotti Junior (2006 & 2018) e Simone Pereira de Sá (2018) e horizontes de expectativa de gêneros musicais de Thiago Soares (2005), dividindo-os em: Aspectos técnicos como a passionalização, a figuração, a captação e a reprodução; aspectos de contexto como as condições de produção e recepção e o local temporal; aspectos de performática como os artistas reconhecidos, os temas e performances estéticas; e por último, a negociação.

## 2.1 ASPECTOS TÉCNICOS

Quando falamos de gêneros musicais, o primeiro sentido evocado é o da plasticidade sonora. As melodias, os instrumentos, o ritmo são analisados por J. Junior (2006) como aspectos de formatação. A passionalização, como a ampliação melódica e a figuração, a entoação, compõem papel importante na configuração das músicas (JUNIOR, 2006, p.5). A ampliação melódica se manifesta em diferentes gêneros como o samba e o sertanejo, ao mesmo tempo que não é um aspecto importante de outros gêneros ou até mesmo uma negativa, como é o caso do boombap e outras vertentes do

---

<sup>4</sup> Com base nas reflexões de Barbosa; “há duas opções básicas ao se considerar a questão metodológica: ou perceber o método como uma atitude teórica diante do objeto de pesquisa, sendo dela derivada a escolha do ferramental de análise; ou visualizá-lo como ferramenta passível de possibilitar a organização da pesquisa.” (BARBOSA, 2016, p. 195)

---

hip-hop. No caso da figuração, entoação, apesar de ser um aspecto também performático, pode caracterizar gêneros musicais, usando novamente o exemplo do boombap em relação ao trap, além de outras características técnicas, a entoação no boombap marca a batida junto ao compasso 4/4 enquanto a do trap costuma quebrar ou alongar a entoação dentro de um compasso.

Cada gênero musical, carrega “indicações de determinadas dicções e estratégias midiáticas de direcionamento mercadológico da música” (JUNIOR, 2006, p. 6). O consumidor é então capaz de reconhecer um gênero musical independente de seu intérprete (JUNIOR, 2006, p.6). É o caso do funk brasileiro e do samba enredo, tão consolidados como gêneros musicais, que pode ser reconhecido facilmente através de seu instrumental característico. Outros gêneros recorrem a marcadores de intérpretes, mas falaremos mais sobre isso depois.

É importante destacar que o aspecto técnico midiático carrega marcadores comerciais, que possibilitam associações facilitadas, com a estratégia de maior captação de público (JUNIOR, 2006, p. 6). Tais marcadores podem implicar aspectos técnicos como a presença de refrões marcantes, para facilitação da memorização e reprodução, os chamados *drops*, pausa na voz precedida por um aumento de bpm<sup>5</sup> - *build* - para a introdução de uma sequência eletrônica instrumental e assim abrindo espaço para uma experiência mais dançante.

Aspectos da indústria fonográfica também podem ser levados em conta, os formatos de captação e reprodução, a exemplo: “o surgimento do primeiro gênero da canção popular brasileira, o samba, está diretamente relacionado ao aparecimento do gramofone, já que foram as primeiras gravações que colocaram a necessidade de repetição da letra, de uma estruturação precisa da peça musical e o reconhecimento da importância de autores e/ou intérpretes destas peças musicais” (JUNIOR, 2006, p.4). Outro exemplo, muito parecido, foi a ascensão do uso do sample, e a democratização de hardwares e softwares que possibilitaram o nascimento de novos gêneros musicais decorrentes de experimentos de gravação como o lo-fi<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> *beats per minute*.

<sup>6</sup> O termo vem do inglês *low fidelity*, ou seja, baixa fidelidade. Quando um artista não tem grana para bancar grandes produções e acaba fazendo tudo no seu home studio, ele fica, geralmente, limitado à qualidade da gravação. Muitas vezes, recorre a truques que deixam a obra mais interessante, como o uso de gravadores de fita cassete, instrumentos musicais "de

Sim, a indústria fonográfica massiva pressupõe uma certa qualidade técnica de gravação e reprodução que leva em conta características como “timbres eletrônicos ou acústicos, a ambivalência de sons graves ou agudos, a reverberação, a sensação de extensão sonora” (JUNIOR, 2006, p.6), de “parâmetros estéticos, [como] índice de reverberação, controle de canais, fazendo-se sobressair um ou outro, de acordo com a convenção estética [...] ou do artista” (VALENTE, 2003, p. 101). Mas, não se deve confundir a negação destes como um aspecto de baixa qualidade técnica, como no caso dos paredões de “grave estourado” nos quais a potência do baixo grave ultrapassa a compressão dos softwares de edição ou das caixas de som nas quais a música é reproduzida, aspecto que foi absorvido pelo funk de paredão e é, neste caso, uma escolha estética. Este fator também não foi fator limitante para a popularização do gênero musical, apesar de extrapolar os limites de compressão, isso nunca foi problema para o consumo massivo, pelo contrário, características como o “grave estourado” também são indicadores de gênero musical:

Diferentes canções e gêneros musicais apresentam timbragens, mixagens e dicções características; antes de se reconhecer quem ou o que se canta, a canção é endereçada ao ouvinte através de “modos de cantar e tocar”. (JUNIOR, 2006, p. 11)

De acordo com Jeder Janotti Junior (2006, p. 6) “elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas” de acordo com o gênero musical, aspectos identificadores e diferenciadores de gêneros como o rock clássico e o heavy metal, nos quais os instrumentos seguem um padrão familiar entre os dois, mas a intensidade das vozes - como no caso do *vocal fry*<sup>7</sup> e outras técnicas<sup>8</sup> - e as distorções de guitarra são as responsáveis pela diferenciação.

---

brinquedo”, por vezes até meio desafinados (como se fossem tocados de vitrolas antigas e descalibradas) e geradores de efeitos, chiados e simuladores de agulha de toca-discos. (ZARAMELA, 2020)

<sup>7</sup> “[No caso do *vocal fry*] periodicidade de vibração das pregas vocais produz um som com um tom reconhecível, mas também um quantidade considerável de ruído branco [...] O *vocal fry* é geralmente associado ao intervalo de tom mais baixo da voz humana”. (RIBALDINI, 2019, p. 49)

<sup>8</sup> Vide Ribaldine (2019).

---

Por fim, vale lembrar que algumas expressões musicais se utilizam da negação de índices hegemônicos comerciais para se consolidar como gênero (JUNIOR, 2006, p. 6). É o caso de algumas vertentes da música eletrônica como o trance que não utilizam vocais ou as músicas de taiko japonês que trazem timbres e ritmos, mas possuem apenas o taiko como instrumento.

Essa negação - ou adaptação - também caracteriza alguns gêneros musicais que se consolidam através de estratégias midiáticas e econômicas diferentes (JUNIOR, 2006, p. 6). Um exemplo de uso desta estratégia é o indie rock, ou rock independente, associado a estratégias não hegemônicas. É importante lembrar que, no caso do indie rock e muitos outros gêneros *indies*, a adoção desta estratégia não significa que o artista ou banda circulem fora do circuito principal, muito pelo contrário, são gêneros midiaticamente e economicamente consolidados, bases de grandes festivais como o Lollapalooza, Coachella e Coala Festival.

## 2.2 PERFORMANCE

Intrinsecamente conectada ao contexto, seus símbolos, signos, significados e até mesmo aspectos técnicos, a performance também pode evocar segmentações de gêneros musicais, segundo Junior (2006):

[O] modo como as estratégias discursivas que demarcam os gêneros musicais ou as marcas estilísticas de determinados músicos são forjados não só nos aspectos técnicos da execução musical, bem como nos aspectos midiáticos configurados nas técnicas de gravação, nos arranjos, nas performances e no endereçamento a um público específico. (JUNIOR, 2006, p. 2)

Neste sentido, os valores são concebidos através da relação público e música, que engloba “aspectos históricos e contextuais do processo de recepção, bem como aos seus elementos semióticos” (JUNIOR, 2006, p. 8). O campo da performance é materializador dos sentidos através dos atributos dos intérpretes em relação às músicas e os dispositivos de divulgação destes produtos culturais (JUNIOR, 2006, p. 9). O comportamento performático dentro dos palcos, mas também fora dos holofotes, as marcas dos instrumentos, as marcas de roupas até a biografia dos artistas denotam características desses universos de gênero musical.

---

Quanto à corporalidades das performances, “toda expressão musical da cultura popular massiva indica modos específicos de participação corporal diante da música” (JUNIOR, 2006, p.11). O ritmo sugere a corporalidade e diferentes corporalidades podem evocar gêneros musicais. A exemplo disso, algumas vertentes de heavy metal regem momentos de corporalidade como o *moshpit* ou “bate-cabeça” em português. Alguns destes momentos corporais se relacionam intrinsecamente com os aspectos contextuais de um gênero musical, como a pichação e o vandalismo, mas também os saraus de roda e batalhas de rima.

A semiótica das estratégias de produção inscritas nos produtos musicais (JUNIOR, 2006) entrega também “convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são incorporados e excorporados)” (JUNIOR, 2006, p. 9). Desta forma, o pesquisador pode partir destas, as “relações que vão do texto ao seu entorno midiático, dos músicos à audiência, do gênero aos relatos críticos, dos intérpretes ao mercado” (JUNIOR, 2006, p. 9) para construir suas perspectivas em relação ao gênero musical.

### 2.3 CONTEXTO

Permeando os aspectos anteriores está o contexto. Mesmo alguns aspectos plásticos das músicas, suas performances e condições de produção são influenciadas por aspectos contextuais (JUNIOR, 2006, p. 2). Gêneros musicais de produções periféricas como o funk ostentação ou o trap brasileiro estão ligados à produção amadora, e raramente captados por grandes *labels* com operação nacional, ao contrário, pequenos selos independentes dominam a cena musical. Isso acarreta não só em uma diferenciação de plataformas de divulgação, mas também em aspectos técnicos musicais como a qualidade de captação de som e masterização das músicas, que podem ou não ser percebidas como aspectos ligados ao gênero musical.

O reconhecimento dos gêneros musicais também é afetados pelo contexto, os pressupostos do ouvinte “nas diversas expressões do formato canção” (JUNIOR,



---

2006, p. 2), de forma que o gênero musical adentra a *psique* humana de jeitos diferentes, o que explicaria a inconsistência de algumas definições de gênero musical entre produtores, artistas e consumidores.

O contexto mercadológico - já comentado anteriormente - afeta e é afetado pelos contextos de consumo (JUNIOR, 2006, p. 2). É afetado pois suas estratégias de divulgação e captação para conversão em consumo englobam pesquisas contextuais para máximo engajamento, mas também afeta na medida - que este engajamento gera um reflexo de consumo dentro dos contextos. Até mesmo as condições de reconhecimento da música são afetadas (JUNIOR, 2006, p. 2), no sentido de que músicas podem ser tagueadas, denominadas como estilo musical “x” sem corresponder a este para captação de engajamento e maior reconhecimento musical, porém o consumo desta música a partir deste gênero “x” influencia como o consumidor enxerga gênero “x”, e assim por diante.

Os discursos - e suas condições de produção como território de produção e reprodução e recortes geracionais - “são gerados sob determinadas condições, que produzem seus efeitos sob condições também determinadas” (VERÓN, 1996: 127). Um exemplo é o K-pop, materializado a partir de características do pop americano topo dos *charts*, mas que se torna K-pop a partir de características territoriais como a linguagem e símbolos da cultura nacional. Outro exemplo é a Nova MPB, com aspectos técnicos materializados a partir da MPB, mas que se constrói como Nova MPB a partir de um recorte geracional de seus intérpretes. Estes recortes carregam contextos que se diferem e por tanto signos, significados e significantes diferentes, e portanto caracterizam outros gêneros musicais.

O território de recepção, mesmo que situacional, também entrega contextos importantes. Um exemplo são as músicas de natal. Álbuns inteiros produzidos com a intenção de serem consumidos situacionalmente, neste caso, durante a época do natal. Sejam estas músicas caracterizadas tecnicamente como pop, rock, rap, dentro de suas propostas de recepção elas se tornam "músicas de natal" e terão tagueamentos que expressam este momento em plataformas de comunicação.

Ainda dentro dos territórios de recepção, mas sob uma lógica diferente, temos o consumo de axé, consumido em muitos estados brasileiros como música popular e

---

cotidiana, mas também consumida de forma mais situacional, como por exemplo durante o carnaval, em outros. Neste caso, o axé nunca deixa de ser axé de forma técnica, mas os signos, significados e significantes e portanto o contexto é afetado.

Os gêneros seriam, então, gramáticas de produção do formato canção que envolvem estratégias produtivas e o sistema de recepção, os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e reconhecimento. (JUNIOR, 2006, p. 7)

Os termos então, não devem ser abordados a partir de semântica ou sintaxe, mas sim de forma pragmática que possa entregar seus símbolos, significantes e significados em uma comunidade - contexto - cultural (BARBERO, 1997, p. 302). Segundo Jeder Janotti Junior (2006, p.7) “boa parte daquilo que é consumido como rock ou MPB, por exemplo, pressupõe valorações que nem sempre estão ligadas diretamente aos aspectos musicais de uma determinada canção”.

Elementos textuais, sociológicos e ideológicos compõem as lógicas de gênero musical (JUNIOR, 2006, p. 8). A temática neste sentido, pode ser um aspecto importante de caracterização de gêneros musicais, elas podem ajudar a reconhecer gêneros musicais, mas também compor gêneros musicais. As “músicas românticas” ou “*love songs*” compõem um exemplo interessante. Axés, por exemplo, podem possuir temática romântica, mas a denominação de “música romântica” evoca contextos e aspectos técnicos diferentes.

Contextos econômicos, direcionamentos e apropriações culturais também têm seu papel nas definições. Gêneros musicais podem afetar e sofrer mudanças em relação a um contexto econômico. Trocar de definição de gênero musical para que este possa permear o mercado musical com mais facilidade - como já discutido anteriormente - o que pode ou não influenciar seu processo de reconhecimento.

É preciso pontuar aqui um cuidado com a busca pela genealogia de um gênero musical, principalmente advindo de um fenômeno musical não consolidado, já que este envolve “localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve)” (JUNIOR, 2006, p. 8) muitas vezes fragmentado e difícil de localizar, mas que também pode ajudar no mapeamento do gênero musical.

## 2.4 NEGOCIAÇÃO

Por fim, o aspecto o qual considero o mais importante para o estudo de gêneros musicais não consolidados: a negociação. Esta negociação se efetiva não na flexibilização das definições de gênero musical, mas no reconhecimento de que estas serão insuficientes e inacabadas e a negociação deste fato com o receptor da pesquisa.

O primeiro passo então seria convocar o leitor a perceber o contexto como algo não consolidado e em constante mudança, não é um objeto histórico que se encontra no passado, mas algo em movimento e constante negociação. Isto é feito não de forma a isentar de si a responsabilidade de estar errado, mas a afirmação de que a pesquisa pode ser refutada a qualquer momento, e tudo bem.

Designar temporalidades também é uma boa forma de construir esta definição. Estabelecer um recorte de tempo para suas características de gênero musical pode ajudar a tornar o objeto mais claro, desta forma, se os aspectos técnicos do gênero mudarem ao longo da pesquisa, podem se manter relevantes para o estudo em sua temporalidade.

Definir um recorte de território também pode ajudar. Como já discutido anteriormente, gêneros musicais são intensamente afetados por seus contextos, trabalhar com um recorte específico pode então acolher variações de aspectos técnicos que possam ser adaptações regionais.

Analisar o fenômeno a partir de casos seria outra opção, desta forma, pode se descrever a partir de analogias contidas em um objeto específico como uma música, playlist, videoclipe, álbum, etc. Um objeto específico neste caso pode e vai tornar a análise do fenômeno como um todo limitada. Neste momento pode-se abraçar este limite, ou analisar mais de um objeto dentro de um fenômeno, apostando em uma pluralidade localizada.

Todas as propostas anteriores implicam, de uma forma ou outra, limitação. Recortes facilitam análises ao mesmo tempo que as limitam. É neste momento que se instala a negociação. Abrir mão de uma pesquisa abrangente - principalmente quando falamos de pesquisas que trazem consigo algum tipo de ineditismo - não é fácil. A sensação de incompletude, de não fazer jus a um fenômeno notavelmente mais complexo pode perdurar. Entretanto, perdurando o respeito ao objeto e aos seus

---

contextos, estes trabalhos, mesmo que dadas as limitações, ajudam a trazer estas discussões à pauta e somar informações.

A negociação se faz presente também entre os autores. Estes devem reconhecer as limitações de cada pesquisa e somar - ou refutar - livremente, de forma que ambas as situações agregam à materialidade de conhecimento disponível sobre o assunto.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música é poderosa, pode entreter, inspirar e até mesmo ressignificar imaginários de países inteiros (JUNIOR & SÁ, 2018, Online). Desta forma estudar seus entremeios torna-se “uma produtiva porta de entrada para a abordagem das dinâmicas de sociabilidade, afeto e gregarismo que envolvem a música nos espaços urbanos” (JUNIOR & SÁ, 2018, Online). Analisar as mediações entre música, gêneros musicais e público através de suas subjeções que “apontam para formas específicas de capital sub-cultural ligado a cenas *underground*” (JUNIOR & SÁ, 2018, Online) tornam evidentes suas “negociações, disputas e tensões inerentes aos processos de rotulação musical” (JUNIOR & SÁ, 2018, Online).

Num mundo governado pela comunicação em que, como diagnostica Francisco Rüdiger, “redes e conexões” são mais eficientes “para dar conta das relações entre seres humanos”, do que o arcaico conceito de sociedade (2007); em que, como enfatiza Muniz Sodré (2011), as “práticas socioculturais ditas comunicacionais ou midiáticas vêm se instituindo como um campo de ação social correspondente a uma nova forma de vida” (bios midiático); (BARBOSA, 2016 p.200)

O método de pesquisa é uma forma de organizar procedimentos para cumprir objetivos (BARBOSA, 2016 p.205). Encaro este processo de delimitação de gêneros musicais não consolidados como parte crucial da pesquisa destes. Apesar deste método depender de uma perspectiva comunicacional e de suas teorias adjacentes, este tem como objetivo organizar os pensamentos do autor e do leitor para que estes mantenham-se em mesma página ao decorrer da pesquisa: o autor para que permaneça focado em um objeto em movimento; o leitor para que não perca de vista o que isto significa.

---

É importante que esta delimitação respeite os contextos de produção e recepção e de voz às vozes “altas e baixas, grandes e pequenas” (BARBOSA, 2016 p.207), traga diversidade, porém unidade. Citando Barbosa (2016 p.207): “As sínteses teóricas são decorrentes das articulações possíveis entre os métodos disponíveis”.

O saber está “deixando de ser pensado, meditado, refletido e discutido por seres humanos, integrado na investigação individual de conhecimento e de sabedoria” (MORIN, 2005, p.17), trazer pesquisas de cunho pessoal como a pesquisa participativa podem e devem ser aplicadas como parte do conhecimento - desde que, mais uma vez, aplicadas com respeito, principalmente à diversidade. Segundo Morin (2005, p.20): “tudo aquilo que é antropossocial tem uma origem, um enraizamento e um componente biofísico”, não podemos esquecer que a ciência é humana e portanto constantemente em movimento e que “o retorno reflexivo do sujeito científico sobre si mesmo é cientificamente impossível” (MORIN, 2005, p.21) e portanto viável para a construção de conhecimento.

Estas pesquisas serão sempre reflexo do real (MORIN, 2005, p.21), mesmo que este seja incompleto, entendendo que pode ser “verdadeira nos seus dados (verificados, verificáveis), sem que por isso suas teorias sejam verdadeiras” (MORIN, 2005, p.22). Ainda segundo Morin (2005, p.32): “Na palavra investigador há algo mais do que o sentido corporativo ou profissional, algo que concerne à aventura do conhecimento e a seus problemas fundamentais” e que “a palavra investigação significa: exploração, questionamento, risco, aventura” (MORIN, 2005, p.32), há sempre o risco de que estejamos errados, mas isso jamais deve ser motivo para não fazê-lo.

Ter em mente as características aqui propostas não é de nenhuma forma um método definitivo e inflexível, pelo contrário, espero que este possa ajudar a mapear e delimitar de acordo com as necessidades de cada estudo, a fim de que esses possam dar um passo adiante em suas metodologias e questões.

### **Referências bibliográficas**

BARBERO, Jesus M (1997). *Dos Meios às Mediações : comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1997.

BARBOSA, Marialva (2016). A pluralidade de modelos interpretativos nas ciências humanas e o lugar da Comunicação. In: MOURA, Claudia Peixoto; LOPES, Maria Immacolata Vassalo (orgs). *Pesquisa em Comunicação: Metodologia e práticas*

---

acadêmicas. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2016, p. 195-211. Disponível em:  
<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Pdf/978-85-397-0803-1.pdf>

BRAGA, José Luiz (2005). Para começar um projeto de pesquisa. *Comunicação & Educação*, vol. 10, n. 3, set/dez 2005, p. 288-296. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37542/40256>.

\_\_\_\_\_ (2011) A prática da pesquisa em Comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões. *E-compós*, vol. 11, n. 1, jan/abr 2011. Disponível em:  
<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/665/503>.

FRANÇA, Vera (2016). O objeto e a pesquisa em Comunicação: uma abordagem relacional. In: MOURA, Claudia Peixoto; LOPES, Maria Immacolata Vassalo (orgs). *Pesquisa em Comunicação: Metodologia e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2016, p. 153-174. Disponível em:  
<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Pdf/978-85-397-0803-1.pdf>.

HELLER, Agnes (1993). *Uma teoria da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

JANOTTI, Jeder e Sá, Simone Pereira de (2019). Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital 1 Versão modificada do paper apresentado no XXVII Encontro Anual da Compós, PUC-MG – Belo Horizonte, 2018. O trabalho apresenta resultados de pesquisas apoiadas pelo edital PROCAD/CAPES e pelo CNPq (PQ). *Galáxia* (São Paulo) [online]. 2019, n. 41 [Acessado 10 Junho 2021], pp. 128-139. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-25542019239963>>. Epub 23 Maio 2019. ISSN 1982-2553. <https://doi.org/10.1590/1982-25542019239963>.

JUNIOR, Jeder Janotti (2004). Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Contemporanea*, vol.2, no 2 p 189-204 Dez 2004. Disponível em:  
<<http://dx.doi.org/10.9771/contemporanea.v2i2.3418>>

\_\_\_\_\_ (2006). Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *E-Compós*, 6. <https://doi.org/10.30962/ec.84>

SOARES, T. (2005). O videoclipe no horizonte de expectativas do gênero musical. *E-Compós*, 4. <https://doi.org/10.30962/ec.52>

MORIN, Edgar (2005). *Para a Ciência*. In: MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 15-36.

RIBALDINI, Paolo (2019). *Heavy Metal Vocal Technique Terminology Compendium: A Poietic Perspective*. University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Philosophy, Arts and Society, April 2019. Licentiate Thesis. Disponível em:  
<<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/308794/Paolo%20Ribaldini%20-%20Heavy%20Metal%20Vocals%20Terminology%20Compendium%2C%20PhL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 10 de junho de 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2010). Para Além do Pensamento Abissal: Das Linhas Globais a uma Ecologia dos Saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs). Epistemologias do Sul. Coimbra: Edições Almedina, 2010, p. 23-72.

VALENTE, Heloísa (2003). As Vozes da Canção na Mídia. São Paulo: Via Lettera, 2003

VERÓN, Eliseo (1996). La Semiosis Social: fragmentos de una teoría de la discursividade. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.

ZARAMELA, Luciana (2020). Especial | O que é música lo-fi e por que ela explodiu durante a pandemia? Canaltech. Entretenimento. Música. Online, 30 de Abril de 2020 às 15h39. Disponível em:  
<<https://canaltech.com.br/musica/especial-o-que-e-musica-lo-fi-e-por-que-ela-explodiu-durante-a-pandemia-163834/>> Acesso em: 10 de junho de 2021.