

# Afeto na análise dos grupamentos musicais

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho

## A NOÇÃO DE AFETO PROPOSTA POR GROSSBERG

Lawrence Grossberg é um dos pesquisadores que mais se dedicou ao estudo da cultura popular massiva nos Estados Unidos. Durante os últimos 20 anos, o autor escreveu diversos ensaios e artigos enfocando, entre outros temas, a relação entre os efeitos sociais do rock e a cultura juvenil, numa perspectiva similar à adotada por Dick Hebdige, em *Subculture: the meaning of style* ou, mais recentemente, por Andy Bennet, em *Popular music and youth culture*. O diálogo que o teórico estadunidense estabeleceu com Stuart Hall contribuiu decisivamente para a construção de seus argumentos sobre o entendimento do rock como uma prática discursiva que engloba não apenas a música, mas também hábitos de consumo e modos de apropriação do público.

Grossberg foi, também, um dos autores que inseriu, nas análises das práticas culturais dos grupamentos juvenis, a noção de afeto. Em 1992, em *We gotta get out of this place*, sugeriu que as experiências da vida mudam em relação ao estado afetivo do sujeito que as vive, e procurou demonstrar que o sentido produzido por determinado produto cultural está diretamente relacionado aos investimentos afetivos que o sujeito vincula àquele objeto. Para ele:

O afeto relaciona-se estreitamente ao que muitas vezes descrevemos como “sentimento” da vida, um domínio de influências culturais construído socialmente. Uma experiência muda drasticamente quando o envolvimento ou estado afetivo muda (...), os contextos afetivos determinam os diversos significados e prazeres. O afeto atua por meio de nossos sentidos e experiências, de todos os domínios de influências que constituem a vida cotidiana (Grossberg *apud* Shuker, 1999, p. 16).

Grossberg se dedicou, sobretudo, ao estudo das formas de como o *Rock* consegue produzir sentidos a partir da união entre a estrutura musical e o conteúdo das letras, a fim de estabelecer correspondências entre o gênero musical e a situação específica da audiência que o produz e consome. Assim, seu problema de pesquisa o conduziu para uma abordagem do *Rock* enquanto uma prática social e discursiva, sujeita a regras constitutivas que determinariam o que viria ou não a ser considerado *Rock*. Grossberg não se interessou em definir o que é o *Rock*, mas em saber qual a função que o *Rock* possui no interior de uma comunidade que o cultiva, como a seguir:

Eu focalizarei nas formas como o *rock and roll* produz os contextos materiais nos quais seus fãs se encontram, um contexto definido muito

mais por investimentos afetivos que por representações semânticas 1 (Grossberg, 1992, p. 31).

Essa concepção de “investimentos afetivos”, para o autor, é que é a chave para a compreensão do *Rock* enquanto uma prática discursiva e é desenvolvida em seus artigos subseqüentes. As bases sobre as quais esse desenvolvimento ocorre são, no entanto, de um ensaio de 1984 chamado *Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life*, no qual o autor apresenta cinco argumentos sobre os modos como o *Rock* consegue produzir sentido. Grossberg não perde tempo em esclarecer o que é esse “investimento afetivo” – não dá uma representação semântica, como ele mesma afirma – mas o toma como condição essencial para a compreensão do fenômeno estudado e prefere explicar como esses vínculos afetivos são construídos. A proposta desse artigo é revisar as hipóteses de Grossberg, examinando de que maneira os argumentos utilizados pelo autor podem contribuir para a construção de um operador analítico que permita demonstrar o que é o “investimento afetivo”, como e onde ele se manifesta.

Em primeiro lugar, Grossberg afirma que esse vínculo afetivo remonta ao contexto no qual a prática cultural do *Rock* se desenvolveu: o período pós-guerra. Nesse período, a juventude se encontrava em descrença com as grandes ideologias e narrativas e não possuía qualquer perspectiva política. O que o *Rock* oferecia era uma forma de prática de “energização” da vida cotidiana que os livrava do tédio e da chateação, uma alternativa de viver as experiências da juventude com extrema intensidade e ânsia do presente. Essa vontade de estar junto e partilhar, típica da juventude, contribuiria para o desenvolvimento do *Rock* enquanto uma prática iminentemente juvenil.

O segundo argumento, decorrente deste primeiro, diz respeito ao fato do poder do *Rock* residir nos efeitos que ele produz em determinados contextos, no sentido de romper a hegemonia de desejo e prazer que um grupo exerce sobre outro – no caso do *Rock*, a contraposição é entre juventude e a vida adulta. O *Rock* abriga fragmentos das práticas da juventude nas suas estratégias de produção de sentido que demarcam uma ruptura contínua entre juventude e vida adulta. Ao abrigar essas práticas no seu aparato, o *Rock* explicita de maneira mais clara suas alianças afetivas, mostra para quem é feito e com que objetivo. A importância que Grossberg concede ao contexto no qual o *Rock* se desenvolve é sintoma de sua preferência por uma abordagem pragmática do fenômeno analisado, na qual o autor privilegia a condição de sucesso da energização oferecida pela música.

Sua terceira hipótese é a de que existem ambigüidades no interior do aparato do *Rock*, pois as músicas podem ganhar significados diferentes, inclusive no interior das comunidades de ouvintes. Ou seja, uma música que é considerada *Rock* por uma audiência

que comunga dessa experiência frente aquela obra pode, no entanto, ser rechaçada por outra comunidade como música pop. Decorrente dessa afirmação, o autor insere a diversidade característica do *Rock*, seus subgêneros, variações temáticas, pressões da indústria fonográfica, pressões dos consumidores etc. como uma forma de apontar todos os agentes envolvidos nas ambigüidades típicas do *Rock*. Esses agentes disputam sentidos e significados atribuídos aos produtos do *Rock* a fim de legitimar determinadas posturas e posicionamentos. O teor dessa afirmação de Grossberg possui uma forte raiz pragmatista e permite uma discussão, inclusive no âmbito da própria comunidade de “roqueiros”, sujeita a revisões constantes e novas articulações.

Finalmente, Grossberg argumenta que o problema da cooptação e do discurso pela autenticidade, característica da prática dos “roqueiros”, permite avaliar o que seria o *Rock* – música necessariamente autêntica – enquanto que as outras seriam cooptadas. Esses cinco elementos contribuiriam para a formação dos vínculos afetivos do *Rock*. São algumas das condições necessárias para que o *Rock* produza sentido sob seus ouvintes. Dito de outro modo, são suas condições de produção e reconhecimento, as condições de comunicação do *Rock*.

Com esses argumentos, o autor concede ao afeto uma característica ativa, bem diferente das formas como o conceito foi tratado tradicionalmente. O afeto, afirma Grossberg, é articulado e estruturado de maneira complexa, produzindo configurações não só de prazer e desejo, mas também de vontade, de disposições e de paixões. Ou seja, o afeto perde sua tradicional posição de “efeito”, de “afeição” e ganha um *status* de estrutura que possibilita a compreensão de determinada prática.

Justamente pelo forte teor pragmatista as afirmações do autor deixam algumas brechas para críticas. Se, por um lado, os dois primeiros argumentos consistem em apontar, de maneira muito lúcida, os elementos importantes para a compreensão das formas como o *Rock* produz seus sentidos, suas três últimas hipóteses restringem a compreensão do *Rock* à determinados sujeitos que partilham valores, desejos e prazeres frente aquela manifestação cultural. Ou seja, se levada a cabo, a constatação de Grossberg impossibilita que um investigador estabeleça um juízo de valor sobre uma peça de *Rock*, uma vez que seu juízo pode ser diferente da comunidade maior de ouvintes. Se o investigador não compartilhar qualquer prática do *Rock*, ainda pior, pois ele sequer poderia descrever com seu relato as experiências proporcionadas pela música.

## UM CONTRAPONTO ÀS TESES DE GROSSBERG

Para fazer as devidas correções nos argumentos desenvolvidos por Grossberg pode-se recorrer a Richard Shusterman, herdeiro da perspectiva pragmatista de John Dewey, que desenvolveu argumentos acerca da validade estética da música

popular massiva e críticas sensatas às concepções que inspiraram teóricos da cultura que se debruçaram sobre os produtos da cultura contemporânea. Ao revisar o projeto da estética pragmatista elaborado por Dewey, Shusterman analisa o gênero musical *Rap* e as relações com a cultura juvenil, demonstrando suas repercussões sociopolíticas e estéticas na contemporaneidade.

Shusterman considera como uma “embalagem” qualquer tipo de teoria ou discurso que proponha a constituição de um artefato ou prática como algo que um ou vários grupos de pessoas conferem a um determinado estatuto – arte, *Rock*, *Rap*. Muito embora esse tipo de abordagem seja bastante aceita atualmente devido a sua elasticidade, o autor a critica afirmando que ela não contribui para formulação de juízos de valor. Mesmo quando a necessidade de determinadas estruturas e contextos interpretativos são inseridos para a legitimação da prática ou artefato como arte, por exemplo, Shusterman a repudia na medida em que ao considerar um fenômeno (*Rock*) ou artefato (um CD) como mero produto sociocultural motivado por narrativas históricas, todas as decisões são tomadas internamente pela prática que as constrói. Ou seja, a análise especulativa sobre as possibilidades de uma prática ou fenômeno – sua beleza, perfeição, sucesso – torna-se impossível, senão indesejável.

Assim, para instaurar um critério que abarque o julgamento de valor dessas práticas e produtos culturais, respeitando suas características mais particulares e possibilitando a análise especulativa, Shusterman propõe que se desloque o foco da análise do artefato para a experiência proporcionada por esse artefato, que se analise o fenômeno como uma relação estabelecida entre o artefato midiático e o ouvinte de música popular massiva. É dessa relação que surge a experiência estética, que serve de contraponto ao terceiro argumento de Grossberg para o modo como o *Rock* produz seus sentidos.

Na verdade, não se trata, como pensava Grossberg, de uma ambigüidade do aparato do *Rock* que permite uma diversidade de posicionamentos sobre as músicas e artefatos desse gênero musical. O *Rock*, como afirma Baugh (1994), possui critérios particulares que permitem avaliar sua excelência e sucesso e que devem ser utilizados como parâmetros para o julgamento das suas peças. Evidentemente, tanto os ouvintes quanto os músicos (todos os membros da comunidade de roqueiros) estão cientes dessas convenções e estabelecem seus juízos legitimados pelas mesmas. Quando há discordância no que diz respeito a uma peça ou trabalho musical, na verdade, o que está se colocando em xeque é a força da experiência proporcionada pelo artefato ou fenômeno e não o artefato ou fenômeno em si mesmos.

Aqui está o ponto no qual Grossberg faz uma verdadeira confusão na sua tese sobre o “investimento afetivo” e o *Rock*. Ao iniciar a argumentação valendo-se de pressupostos pragmatistas o autor, coerentemente, concede importância ao contexto no

qual o fenômeno é produzido e reconhecido, às suas regras constitutivas, aos elementos que permitem identificar o artefato (como um CD ou DVD) como pertencente ao fenômeno mais genérico (como o *Rock* ou o *Rap*). Contudo, ao identificar as ambigüidades dos julgamentos acerca do *Rock*, Grossberg tratou de associá-las rapidamente a uma característica específica do fenômeno e não a uma postura pragmática pessoal de um determinado ouvinte ou grupos de ouvintes, situados num contexto específico, posição que deveria naturalmente ser tomada pelo autor, devido a natureza das suas duas primeiras afirmações. Como os dois últimos argumentos de Grossberg possuem seus fundamentos nesse equívoco são, portanto, também incompletos. A pergunta que se torna fundamental nesse ponto é saber por que o autor que vinha conduzindo de maneira tão coerente seu raciocínio muda de posicionamento e adota uma perspectiva semântica nos seus três últimos argumentos, justamente aquela perspectiva que ele julgava sensato repudiar.

A hipótese com a qual esse artigo trabalha é a de que Grossberg considerou que um pouco de pragmatismo iria fornecer subsídio suficiente para interpretar as práticas juvenis vinculadas ao *Rock*, mas que muito pragmatismo comprometeria sua análise e, por isso, o autor preferiu transitar de uma perspectiva para outra durante seu artigo (da pragmática para a semântica).

A fim de não cometer a mesma incoerência argumentativa de Grossberg é necessário assumir que o viés adotado por esse artigo coloca semântica e pragmática como dimensões fundamentais para a compreensão do *Rock*. Além disso, através desse viés a noção de afeto torna-se um operador analítico capaz de ser melhor definido, identificado e interpretado no interior dos artefatos do *Rock*. Esse viés se associa com o método de análise da música que vem sendo desenvolvido por Janotti Júnior (2003) e (2004) e, em âmbito mais geral, com as perspectivas adotadas por Richard Shusterman e Herman Parret.

### **UMA PERSPECTIVA PRAGMÁTICO-SEMÂNTICA DO AFETO**

Os dois primeiros argumentos de Grossberg são interessantes para se compreender a noção de afeto vinculado aos grupamentos juvenis. Tanto o contexto no qual o *Rock* se desenvolveu quanto o tipo de experiência proporcionada pelas músicas são pontos importantes para a construção da postura afetiva dos ouvintes frente ao *Rock*. Isso porque ouvir esse gênero musical implica a aceitação de determinadas convenções, de normas estabelecidas por atores da comunidade de ouvintes e da música popular massiva. Ou seja, não se constitui como *Rock* qualquer grupo com bateria, baixo e guitarra tocando pelos bares de uma cidade – as atitudes do grupo contam muito para ser considerado como uma banda de *Rock*. Os membros da comunidade roqueira e os agentes envolvidos na produção de bens de consumo da

música popular massiva fundamentam seus juízos e gostos nessas convenções, o que aponta para o fato de que para analisar os produtos vinculados ao *Rock* é preciso levar em consideração o desejo da comunidade de ouvintes em exprimir seus sentimentos e suas paixões. Para ser mais claro, seu afeto.

Não está correto, portanto, afirmar que o *Rock* pode adquirir significados diferentes a depender do grupo que o experimenta. Ele até pode ganhar alguns significados alternativos, mas sempre vinculados às convenções estabelecidas anteriormente – sob pena de não ser considerado mais *Rock* (quantas bandas foram tomadas como cooptadas pela indústria musical por modificar seu som ou atitude?). Até mesmo os outros agentes envolvidos na indústria musical, que são citados por Grossberg no seu quarto argumento, utilizam como parâmetro as convenções de gênero do *Rock* para lançamento de novos artistas, gravadoras aos quais estarão vinculados etc. Logo, a disputa de sentidos e significados não ocorre no âmbito da comunidade de ouvintes e dos agentes de produção isoladamente, mas respeitando as regras de gênero musical.

De fato, como apontado por Grossberg no seu argumento final, um dos elementos constituintes do gênero *Rock* é exigir que suas músicas sejam autênticas, não sujeitas às pressões das grandes gravadoras. Mas esse é apenas um dos aspectos que o *Rock* privilegia, outros são o apelo à altura do som, ao ritmo e à performance, como afirma Baugh (1994). O par semântico autêntico (*Rock*) e cooptado, colocado por Grossberg, deve ser preenchido de significado dependendo do contexto musical da cidade ou região no qual os produtos são consumidos – em Salvador, por exemplo, o cooptado é o *axé-music*, no Rio, talvez o *Funk*.

Para que o conceito de afeto ganhe contornos mais nítidos e possa ser utilizado para compreensão dos fenômenos relacionados aos grupamentos juvenis ele precisa ser entendido como um conceito dotado de dimensões pragmáticas e semânticas. Isso implica dizer que não basta demonstrar a importância do afeto no *Rock* mas definir o que é esse afeto, como ele se manifesta e onde é possível encontrá-lo.

A sugestão que se desenvolve aqui é que se trate o afeto como uma *disposição* (que depende de uma atitude pragmática) para a *interpretação e experiência* de artefatos e fenômenos relacionados ao *Rock* de determinada maneira (que se associa à dimensão semântica). O conceito de afeto, desse modo, fica relacionado ao conceito de gênero musical e adquire uma maior força analítica no estudo dos grupamentos musicais juvenis. Este modo de tratamento do afeto preenche as lacunas deixadas por Grossberg e possibilita que os teóricos da cultura produzam análises que respeitem as convenções estabelecidas pela comunidade de ouvintes, sem cair no risco detectado por Shusterman – o de apenas reproduzir a história da música. Robert Walser, outro culturalista norte-americano que se debruçou sobre o estudo

do gênero musical *Heavy Metal*, afirma que essa interdefinição “permite especificar não apenas certas formas características do gênero, como também um punhado de entendimentos partilhados pelos músicos e pelos fãs sobre a interpretação dessas características” (Walser, 1993, p. 28).

O afeto – essa disposição pragmático-semântica – não se manifesta exclusivamente como matéria cognitiva, mas também como matéria sensível, como matéria estética. Por isso mesmo é que se destaca as noções de interpretação e experiência no *Rock*. Tratar o afeto dessa forma permite não só avaliar os significados partilhados pela comunidade que dizem respeito as genealogias e cânones do gênero musical como também as experiências proporcionadas pela música e seus efeitos estéticos, permite se referir a comunidade de ouvintes como uma comunidade afetiva que tanto entra em acordo como disputa seus juízos, gostos e valores, exatamente, pelo e por meio do afeto.

Para identificar esses afetos pode-se recorrer ao par semântico euforia/disforia. A euforia se relaciona com qualquer tipo de efeito positivo que a ação, personagem ou expressão do *Rock* produza sobre o ouvinte. Por consequência, o julgamento no que se refere a esse produto será sempre “bom” ou “belo”. Na disforia, por outro lado, a ação, personagem ou expressão produz um efeito negativo sobre o sujeito que percebe e a atitude deste passa a ser de reprovação. Seria um produto, ação ou personagem cujas qualidades são, obviamente, “ruins” ou “fracassadas”.

É possível identificar os afetos em seus desdobramentos posteriores, ou seja, na interdefinição efetuada pelo par euforia/disforia. Logo, o percurso do investimento afetivo pode ser entrevisto nos juízos de valor e na manifestação dos gostos (Janotti Júnior, 2002, p. 119).

Para identificar os afetos nos produtos do *Rock* é necessário, em primeiro lugar, reconhecer que a comunidade que consome e produz deixa vestígios desses afetos nos seus produtos, textos que permitem inferir os valores, sentidos e julgamentos privilegiados pelo gênero musical. Robert Walser afirma que esse é o “horizonte de expectativas” no qual os julgamentos de valor irão se legitimar. Nesse ponto, a relação entre gênero musical e afeto fica ainda mais evidente, pois é o gênero musical a manifestação material desse “horizonte de expectativas” no qual os afetos são identificados.

Os afetos e seus correlatos, as paixões, manifestam-se através de percursos narrativos, posicionamentos hierárquicos que podem ser reconhecidos através da repetição de traços presentes não só nas estruturas mais profundas das modalizações das práticas discursivas, como em seus traços mais visíveis, ou seja, na superfície, nos vestígios dos valores, na manifestação dos gostos, enfim, nos processos de produção de sentido que caracterizam suas práticas discursivas (Janotti Júnior, 2002, p. 117).

Dessa forma, é possível identificar, através do conceito de afeto, quais tipos de sentido e experiência determinadas repetições musicais (como a estrutura ponte/refrão e solo/refrão) e estratégias discursivas típicas do *Rock* (temas das músicas, figuras das capas e formas de cantar) adquirem numa composição. Esse modo de identificação do afeto respeita as convenções do gênero musical de maneira ampla e possibilita uma análise especulativa do fenômeno analisado – o que corrige a limitação conseqüente do argumento de Grossberg.

Tratar o conceito de afeto dessa forma, portanto, contribui de maneira mais concreta para a compreensão das práticas do *Rock* e do grupamento juvenil na medida em que demonstra tanto o que o fenômeno é quanto as condições necessárias para a seu sucesso. A partir da análise do afeto, como sugerido nesse artigo, os processos de identificação estabelecidos no grupamento de roqueiros, suas práticas e padrões de consumo cultural podem ser identificados e interpretados de maneira mais eficaz.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de tratamento da noção de “investimento afetivo”, aqui apresentada, é fruto de um diálogo com as argumentações de Lawrence Grossberg, que se conformou como um parâmetro nas análises dos grupamentos juvenis associados a música. Fazendo algumas ressalvas às considerações iniciais do autor, o artigo procurou apresentar um modo de compreensão do conceito que abarcasse tanto as dimensões pragmáticas quanto os aspectos semânticos do *Rock* a fim de atribuir ao conceito força analítica suficiente para ser aplicado em estudos sobre artefatos do *Rock* (como CDs, performances ao vivo, videoclipes etc.). Dessa maneira, pesquisadores que desenvolvem análises de produtos midiáticos relacionados a música e aos grupamentos juvenis poderão usufruir de um operador analítico mais consistente para a formulação de seus métodos de investigação e poderão tratar das valorações, posições e juízos estabelecidos pelos grupamento juvenis frente a determinados objetos e situações típicas do *Rock*.

JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da FACOM/UFBA.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma Estética do Rock. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo: CEBRAP, n.38, 1994.

BENNET, Andy. *Popular music and youth culture: music, identity and place*. London: McMillian Press, 2000.

FABBRI, Paolo. *El giro semiotico*. Barcelona: Gedisa, 2000.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Harvard University Press, 1998.

GROSSBERG, Lawrence. *We Gotta Get out of this Place: popular conservatism and postmodern culture*. London/New York: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*. Durham/London: Duke University Press, 1997.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. New York: Routledge, 1979.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Aumenta que isso aí é Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003a.

\_\_\_\_\_. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro: UFRJ, v.6, n. 2, 2003b.

\_\_\_\_\_. Afeto, Autenticidade e Socialidade: uma abordagem do Rock como fenômeno cultural. *Media & Cultura*. GOMES, Itania Maria; SOUZA, Maria Carmem (org). Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2003c.

\_\_\_\_\_. *Heavy Metal e Mídias: das comunidades de sentido aos grupamentos urbanos*. 2002. 367 f. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul.

PARRET, Herman. *A Estética da Comunicação: para além da pragmática*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

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

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

WALSER, Robert. *Running with the devil: power, gender and madness in Heavy Metal music*. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.