

CONSIDERANDO ESTILO E GÊNERO MUSICAIS

CONSIDERING MUSICAL STYLE AND GENRE

Autor

Allan F. Moore¹

allanm024@gmail.com

Tradutores

David Ganc²

davidganc@gmail.com

Mário Sève³

marioseve@gmail.com

Martha Ulhôa⁴

mulhoa@unirio.br

Submetido em 13/12/2024

Aprovado em 27/03/2025

Resumo

“Considerando *estilo e gênero* musicais” é um ensaio que conjuga dois textos de Allan F. Moore publicados em décadas diferentes: “Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre” (*Music & Letters* 82/3, 2001) e “Style and Genre as a Mode of Aesthetics” (*Musurgia* XXV/3, 2018). Além de oferecer ao leitor lusófono uma revisão sobre estes dois conceitos centrais para a pesquisa em música, é inspirador observar as mudanças de perspectiva do musicólogo ao longo do tempo. Em 2001, com uma atitude mais “positivista”, em 2018 incluindo questões de estética musical, sem deixar de mencionar a comunicação recente, de 2024, onde é admitida a existência de certo grau de subjetividade por parte do analista musical. Importante ressaltar a interação dos tradutores com o autor, visto que a proposta da edição dos textos unificados, motivou Moore escrever alguns parágrafos especialmente para esta publicação, com o intuito de servir de elo entre a primeira e segunda parte do ensaio.

Palavras-chave: Estilo, Gênero musical, Idioleto, Estética.

Abstract

‘Considering musical *style* and *genre*’ is an essay that combines two texts by Allan F. Moore published in different decades: “Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre”⁵ (*Music & Letters* 82/3, 2001) and “Style and Genre as a Mode of Aesthetics”⁶ (*Musurgia* XXV/3, 2018). As well as offering the Portuguese-speaking reader a review of these two central concepts for music research, it is inspiring to observe the changes in the musicologist’s perspective over time. In 2001, with a more ‘positivist’ attitude, in 2018 including issues of musical aesthetics, without forgetting to mention the recent 2024 communication, where the existence of a certain degree of subjectivity on the part of the musical analyst is admitted. It is important to emphasise the interaction between the translators and the author, since the proposal to publish the texts together prompted Moore to write a few paragraphs especially for this publication, in order to serve as a link between the first and second parts of the essay.

Keywords: Style, Genre, Idiolect, Aesthetics.

NOTA DOS TRADUTORES

Da vasta produção do Prof. Allan F. Moore, destacamos seu livro *Song Means - analysing and interpreting Recorded Popular Song* (2012), onde examina as inter-relações constitutivas de um fonograma (*track*), sua produção, sua recepção e escrutina minuciosamente todos os detalhes de cada fase do processo.⁷ O Capítulo 5 do livro, intitulado exatamente de “Estilo”, desenvolve as ideias formuladas nos textos ora traduzidos, utilizando muitos exemplos musicais extraídos do universo do Rock (progressivo ou não).

Ao tentarmos descrever em palavras uma composição ou uma interpretação no âmbito da música popular, geralmente buscamos classificá-las em algum “gênero” ou “estilo”. Na literatura especializada, os dois termos são empregados, muitas vezes designando coisas semelhantes. A confusão aparece quando ambos os termos são usados no mesmo texto, como menciona Moore.

O ensaio compartilha a análise das interações e distinções entre os conceitos de “estilo” e “gênero” na música e como esses termos se relacionam com a estética e a compreensão da experiência musical. Presente em todo o texto a dificuldade em definir claramente os termos. Entre

¹ Allan F. Moore, musicólogo, pianista e compositor é atualmente Professor Emeritus do Departamento de Música & Mídia da Universidade de Surrey (UK). <https://orcid.org/0000-0002-1998-6362>

² David Ganc é Pós-doutorando na UNIRIO (bolsista FAPERJ), Doutor em Música – UNIRIO, Bacharel em Música (flauta) - UFRJ, e BA - Professional Music pela Berklee College of Music. Flautista, saxofonista e arranjador. Membro do Conselho Consultivo da ABRAF (Associação Brasileira de Flautistas). Co-autor dos livros *Choro Duets: Pixinguinha & Benedito Lacerda* (Vols. 1 e 2). Lançou 6 CDs solo. <https://orcid.org/0000-0002-4876-3862>.

³ Mário Sève é Pós-doutorando na UNIRIO (bolsista FAPERJ), Doutor e Mestre em Música – UNIRIO, Licenciado em Música – UNIRIO. Flautista, saxofonista e compositor. Integrante do grupo de Paulinho da Viola e dos quintetos Nó em Pingo D'água e Aquarela Carioca. Autor dos livros *Vocabulário do Choro* e *Fraseado do Choro*. Co-autor dos livros *Songbook Choro* (Vols. 1, 2 e 3) e *Choro Duets: Pixinguinha & Benedito Lacerda* (Vols. 1 e 2). Lançou 7 CDs solo e um DVD. <https://orcid.org/0000-0002-7670-0981>

⁴ Martha Ulhôa é docente do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO e pesquisadora do CNPq. PhD em musicologia (Cornell University), mestre em performance (University of Florida) e diplomada em piano (Conservatório Brasileiro de Música). É autora de *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas* e coeditora de *Música popular na América Latina: Pontos de Escuta, Made in Brazil: Studies in Popular Music e Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. <https://orcid.org/0000-0002-6886-1267>

⁵ Traduzido por Mário Sève (2022), com revisões de Martha Ulhôa (2023) e David Ganc (2024). No artigo original o autor menciona versões anteriores apresentadas em seminários nas Universidades de Bolonha, Cardiff, Durham e Thames Valley e agradece a leitura de seus colegas Chris Mark, Steve Downes e do leitor ad hoc da revista *Music & Letters*.

⁶ Traduzido por David Ganc (2024) e revisado por Martha Ulhôa (2024).

⁷ Uma lista das publicações e gravações das composições de Moore podem ser encontradas na sua página disponível em <http://www.allanfmoore.org.uk/>, assim como no site <http://www.researchgate.net/>.

as possibilidades, a distinção entre “o que” é permitido em uma obra de arte (gênero) e “como” ela é realizada (estilo).

Pensando em termos das práticas musicais brasileiras, poderíamos dizer que o gênero choro está associado a um “estilo chorado”, este definido por um conjunto de procedimentos técnico-musicais, padrões de recorrência e regras próprias. Considerando-se outro nível, é comum haver diferentes estilos para um mesmo gênero, como os estilos de Nazareth, de Pixinguinha e de Jacob do Bandolim para o gênero choro. Por outro lado, pode haver, também, diferentes gêneros compostos em um mesmo estilo. Tanto Pixinguinha quanto Jacob do Bandolim escreveram choros, sambas, valsas, frevos e baiões — cada um desses gêneros é marcado pelo estilo de cada um dos compositores (Sève, 2021, p. 39).

Moore questiona se os termos poderiam operar em níveis hierárquicos ou como categorias de organização. Por estarem profundamente enraizados em contextos sociais, culturais e estéticos, os conceitos de gênero e estilo extrapolam questões técnicas e formais. O autor aborda como músicos icônicos podem influenciar estilos, representar e modificar gêneros ou mesmo criar subgêneros e também discute a recepção e interpretação por parte do ouvinte. O ensaio é repleto de referências musicais, algumas amplamente difundidas pela mídia e outras mais localizadas. Consideramos que o leitor pode adaptar por analogia as várias análises relativas a gêneros musicais, subgêneros, estilos e subestilos, ao seu próprio contexto cultural/geográfico.

Segundo Moore, a ideia mais comum é que *gênero* engloba o *estilo*, que, por sua vez, engloba o *idioleto*. Entretanto, para o autor, a leitura sobre gênero e estilo deve ser matizada e passível de análise caso a caso, já que a fronteira que delimita a linha divisória desse binômio é permeável. Diante disso, músicos podem trafegar e inovar por entre essas fronteiras não estanques.

Em “*preprint*” recente, Moore (2024) afirma sua revisão de posição em relação a seus escritos da década de 1990, mais estática, até chegar em seu livro de 2012, *Song Means...* onde relativiza a natureza da análise, condicionando-a à subjetividade, à experiência e à “bagagem auditiva e memória do analista”. Para explicar este deslocamento, Moore relata uma visita que fez a um sítio onde havia antigamente um forte romano.⁸ Na entrada do descampado há um mapa detalhado do antigo assentamento. A visão geral do mapa (uma classificação) tem o sentido de orientar uma visitação amadora, específica (uma experiência). Contudo, ele observa que é

⁸ Calleva Atrebatum, assentamento fortificado da era da Idade do Ferro localizada no sul da Inglaterra. Atualmente vila de Silchester, Hampshire, Inglaterra.

improvável que um visitante recrie uma imagem mental precisa do local (do território) se não tiver uma memória do mesmo. Da mesma forma, no âmbito das classificações musicais (de gênero e estilo, por exemplo), Moore observa que a análise (“mapa”) — não sendo ela a música (“território”) — é incapaz de explicar exatamente para todos como determinada música funciona. Uma análise, que pode constatar “quebra de regras” e “violação de expectativas” (*friction*), se articula intrinsecamente com a própria experiência musical do analista. Em uma abordagem filosófica e psicológica, o musicólogo vê a questão de dentro para fora. Talvez, por isso, na parte final de seu artigo, recorra ao conceito bergsoniano do fluxo da duração, que se associa a um tempo qualitativo e se contrapõe à ideia de um tempo mensurado, quantitativo. Por fim, seguindo esse raciocínio, Moore comenta ainda que as palavras (o mapa), a linguagem verbal, no seu atributo de captar visões genéricas — destacando das coisas suas funções comuns —, não são suficientes para descrever o específico (o território), a nossa experiência afetiva na apreciação ou na criação artística. Ou seja, a vivência musical é única e irrepetível, sendo que a análise, as palavras, e a descrição do evento musical são insuficientes em relação à experiência em si.

Este exercício de observação da construção gradual do pensamento musical de Allan Moore nos lembra da necessidade de contextualização histórica constante. Na década de 1980, período da sua formação, a musicologia voltada para a música popular era incipiente e pouco respeitada. Havia pouquíssima produção relevante, como a tese de Philip Tagg e o livro de Richard Middleton. No último as primeiras críticas e re-contextualização do pensamento de Adorno e sua conhecida aversão à música popular, em especial ao *jazz* dos anos 1930, ou seja, uma música voltada para o entretenimento de massa, orientada para a dança, atraindo multidões para os *ballrooms*. Sujeito às oscilações que os gêneros musicais podem sofrer em seu processo diacrônico (Fabbri, 2012), o *jazz* hoje se restringe a pequenos clubes, e nos eventos maiores, o termo “Festival de Jazz” funciona como um rótulo abrangente, que inclui uma variedade de gêneros transnacionais e culturais — onde, curiosamente, o *jazz* norte-americano é frequentemente minoritário ou ausente.

Outro aspecto quase que cristalizado na sociologia musical diz respeito à tipologia dos ouvintes feita por Adorno (2011), com o destaque para o “Expert” - ouvinte plenamente consciente, observando que este autor pode ser classificado, segundo sua própria lógica, na categoria “Ressentido”, pois considerava sua preferência musical superior às demais. Independentemente disso, o círculo de ouvintes competentes imaginado por Adorno é extremamente restrito. Na prática, é utópico esperar que todos os ouvintes se tornem experts.

Enfim, a compilação dos dois textos traduzidos em um único ensaio contribui para problematizar os conceitos de gênero e estilo, que muitas vezes são alvo de interpretações equivocadas. Hoje, com a proliferação das plataformas de *streaming*, observamos uma pulverização nas taxonomias de gêneros e subgêneros, portanto, a discussão é atual e pertinente. Não é o gênero musical que deixa de existir, mas um sistema de avaliação estética único, com a música de concerto euro clássica no topo da pirâmide. A revisão crítica proposta por Moore é essencial para desafiar essa estrutura.

Parte 1 (2001) - CATEGORIAS CONVENCIONAIS NO DISCURSO SOBRE MÚSICA: ESTILO E GÊNERO⁹

A experiência da aparente exclusão de um discurso pode ser dolorosa e instrutiva. As distinções operacionais entre os termos “estilo” e “gênero” pareciam amplamente transparentes durante meus estudos de graduação e pós-graduação, uma transparência que parecia não ser de grande preocupação para os meus pares. Recentemente, porém, percebi que os fundamentos dessas aparentes certezas eram inseguros. Então, como resultado do meu positivismo duradouro (outro legado desses estudos), comecei a perceber que ou os termos deveriam ser empregados de forma tão vaga a ponto de serem inúteis (ou seja, realmente impedindo a comunicação porque a sobreposição entre suas esferas de referência era muito grande), ou poderiam ser suscetíveis a uma certa estabilização. É aqui que esta investigação começa.

A questão ficou mais clara quando fiz uma comparação informal de usos, particularmente do termo “gênero”, entre (o que eu considero) a musicologia convencional e os escritos de estudiosos da música popular, cujos conceitos normalmente derivam mais dos estudos cinematográficos, culturais e literários do que dos musicais. “Estilo” e “gênero” são ambos termos usados para construir distinções categóricas, de identificar semelhanças entre diferentes peças (músicas, objetos, *performances*, “textos”), mas a questão inicial não resolvida era se as semelhanças identificadas existiam no mesmo nível hierárquico ou se algumas eram subordinadas a outras. Por exemplo, diferentes escritores identificam *heavy metal* tanto como estilo quanto

⁹ No artigo original o autor menciona versões anteriores apresentadas em seminários nas Universidades de Bolonha, Cardiff, Durham e Thames Valley e agradece a leitura de seus colegas Chris Mark, Steve Downes e do leitor *ad hoc* da revista *Music & Letters*.

como gênero. Parece haver três maneiras de entender tal situação. Primeiro, querer dizer que, seja o que for *heavy metal*, ele tem algumas características que pertencem ao estilo e outras que pertencem ao gênero. Em segundo lugar, pode significar que é ao mesmo tempo estilo e gênero, caso em que um conceito é necessariamente subsidiário do outro. Em terceiro lugar, os termos podem ser idênticos (ou pelo menos representar epistemologias equivalentes). Considere tentar distinguir *heavy metal* de *white metal* em termos de estilo e gênero.¹⁰ As duas categorias compartilham as mesmas técnicas musicais, modos de vestir, performance, iconografia, etc. Elas diferem em letras e temas (a primeira é secular com tendência à misoginia e ao demoníaco, enquanto a última é geralmente evangélica), mas ambas têm um tom apocalíptico em comum. O compartilhamento de técnicas musicais talvez encoraje um musicólogo a declarar uma semelhança de estilo, enquanto a distinção no assunto chama a atenção para uma diferença de gênero. No entanto, a semelhança dos modos de vestir e *performance* pode sugerir para um teórico cultural uma semelhança de gênero, enquanto a diferença de assunto em tal discurso talvez indique uma diferença de estilo.

Em resumo, existem três tipos de relação que se estabelecem entre os dois termos. Primeiro, eles são empregados para cobrir o mesmo terreno, mas às vezes com *nuances* diferentes. Em segundo lugar, eles são novamente usados para cobrir o mesmo terreno, mas se relacionam de modo a estilo pertencer a apenas uma parte daquele campo. São estas relações desiguais que procuro abordar, sugerindo, em minha conclusão, que o terceiro tipo de relacionamento, onde os termos têm diferentes áreas de referência, é a relação que deve ser preferida. Minhas razões decorrem da necessidade, dentro do campo interdisciplinar que é o estudo da música popular (e que agora inclui musicólogos), de ser capaz de comunicar de forma inequívoca e igualmente fundamentada.

Nos estudos culturais e de mídia em geral, o gênero parece ter algum tipo de prioridade metodológica,¹¹ enquanto na musicologia a prioridade é frequentemente assumida para o estilo.¹² A comparação de duas discussões-chave ilustrará isso. Em um estudo muito citado do conceito de gênero na música popular, Franco Fabbri (1982, p. 52) oferece uma definição: gênero é “um

¹⁰ Exemplificados respectivamente por Iron Maiden (1982) e Vengeance Rising (1990).

¹¹ Por exemplo, Susan Hayward (1996), Stephen Neale (1983), Tom O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders & John Fiske (1983).

¹² Por exemplo, Richard L. Crocker (1986), Siegmund Levarie & Ernst Levy (1983) e até John Shepherd (1987). Shepherd, é claro, é explícito em sua oposição ao formalismo.

conjunto de eventos musicais [...] cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”. Gênero é o termo chave nesta discussão, embora Fabbri observe sua frequente intercambialidade com outros termos (ele menciona estilo e forma) no discurso comum. As “regras” de gênero sujeitas à aceitação social incluem as formais e técnicas, mas Fabbri também tem em mente regras que emanam das esferas semiótica, comportamental, social, ideológica, econômica e jurídica. Philip Tagg (1992, p. 376), seguindo Fabbri, situa o estilo claramente como um subsidiário do gênero, observando que “embora o som da *steel guitar* da música Country e da música ocidental atue frequentemente como um indicador do gênero “country”, começou sua vida dentro desse estilo [sic] como uma referência à guitarra havaiana, ou seja, como sinédoque de gênero para algo exótico” (Tagg, 1992, p. 376). O foco de Fabbri no gênero é situado tanto histórica quanto geograficamente (sua língua nativa é o italiano), e seu artigo é uma tentativa inicial de abordar precisamente os tipos de questões que me preocupam aqui.¹³ A sua presença naquele influente contexto teve, por si só, consequências importantes, entre elas o uso subsequente do termo “gênero” em vez de estilo como a categoria dominante nos estudos de música popular. A posição de Leonard Meyer [musicólogo especialista na música do período clássico], em sua tentativa de lidar com a noção de estilo musical, assim o define: “Estilo é uma replicação de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de algum conjunto de restrições” (Meyer, 1989, p. 3).¹⁴ Em sua definição, o gênero torna-se subsidiário ao estilo, pois os eventos regulados por regras de Fabbri parecem ser nada mais do que as restrições de Meyer.

Ambas as posições assumem uma relação hierárquica, seja com o gênero (estudo de música popular) ou o estilo (musicologia) sendo priorizado. Pode-se apenas argumentar que, de fato, os termos podem ser considerados aproximadamente intercambiáveis (ou seja, equivalentes, operando no âmbito de diferentes discursos) não fosse por ambos os termos aparecerem nas duas áreas, mesmo que autores individuais muitas vezes não o façam. Essa contradição apresenta três oportunidades: aceitação, rejeição e resolução. Podemos simplesmente aceitar que os significados para gênero e estilo são puramente interdisciplinares e que devem ser continuamente redefinidos

¹³ Em uma conversa em abril de 1998, Fabbri sugeriu que o gênero tende a ser utilizado de forma diferente em discussões anglófonas. Posteriormente, ele expandiu essa discussão em “Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind”, palestra na Third Triennial British Musicological Societies' Conference, University of Surrey, julho de 1999.

¹⁴ Para uma definição de estilo mais ligada à história da arte ver ESTILO. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3184/estilo>. Acesso em: 12 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia.

à medida que mudamos de disciplina. Ou podemos insistir que um conjunto de significados é mais produtivo do que outro. Alternativamente, podemos tentar encontrar um terreno sobre o qual essas diferenças possam ser acomodadas. É este último caminho que seguirei, mas um primeiro passo necessário é explorar a compreensão de algumas dessas diferenças básicas antes de tentar explicá-las e, em seguida, resolvê-las. Esse caminho vai exigir resumos muito breves de como os estudiosos representativos em uma série de disciplinas empregam “estilo” e “gênero” como termos não relacionados ou conceituam alguma relação entre eles. Um resultado potencial de tal exploração pode ser uma retomada do conceito de estilo, que nos permitirá fechar a lacuna entre análise e crítica.

Etimologicamente, em inglês, ambos os termos remontam ao século XIV. Lá, “estilo” se desenvolveu a partir do latim *stilus*, e foi usado para descrever uma “maneira de discurso”. “Gênero” [em inglês “GENRE”] se desenvolve em inglês a partir de *gênero* [GENDER, ou espécie] no século XIX, mas já no século XVIII os dois termos estavam sendo usados em diferentes disciplinas para cobrir essencialmente o mesmo terreno. Estilo, como forma de discurso, foi destaque na música do período Clássico, como foi demonstrado por Leonard Ratner (1980), onde estilos específicos (de canto, brilhante, estrito, culto) são identificados em grande parte por características rítmicas e texturais. Ratner os identifica também na escrita de uma música contemporânea (particularmente alemã). Até o final do século, a caracterização de Schlegel da arte romântica enfatiza a inadequação de teorizar os gêneros (épico, lírico, dramático) da literatura,¹⁵ uma visão sobre a qual a discussão de Dahlhaus (na qual falarei abaixo) é construída. No começo do século XX, a necessidade de destronar o gênio isolado apareceu no discurso em torno da música e da história da arte. O historiador da arte Alois Riegl (1858-1905), por exemplo, desenvolveu uma teoria do estilo que enfatizava o desenvolvimento histórico (pelo qual as obras de arte individuais garantiram a continuidade cambiante das formas de produção artística), a autonomia (apontando que estilo produzia mudança, em vez da habilidade dos indivíduos ou da finalidade a que se destinavam as obras, ou seja, seu “gênero”) e a teleologia (que estilo tendia a progredir na direção de uma ordem maior menos aleatória) (Podro, 1996, p. 369). Esta posição permaneceu até o século XX: o historiador de arte marxista Arnold Hauser segue uma linha semelhante ao postular o estilo como cumulativo, para além da intervenção do indivíduo, e, em certo sentido, autônomo.¹⁶

¹⁵ Ver John Daverio (1993).

¹⁶ “Um estilo nada mais é do que os resultados num determinado momento de produtos puramente individuais [...] Um estilo [...] não contempla a consciência dos indivíduos, de onde provém os produtos. A atitude coletiva que é

Essa ênfase no estilo está presente nos primórdios da musicologia, na obra de Guido Adler. Também aqui o estilo está sujeito ao seu próprio desenvolvimento e acima do controle individual.¹⁷ Em seu estudo de Mahler, Adler argumenta que os maneirismos físicos de Mahler (manifestados como maestro) encontram seus análogos sonoros em sua música (Adler, 1982, p. 46), mas também que o mundo exterior (no caso de Mahler, formas e melodias intrínsecas à Áustria) contribui para o estilo. As tendências autônomas de estilo em estudos contemporâneos são cruciais para a teoria do significado musical desenvolvida por Lucy Green (1988); eles também estão presentes no gigantesco estudo de Crocker¹⁸ e em escritores tão variados quanto Cope e LaRue, como veremos. Há duas características principais do debate sobre estilo: a primeira é se o estilo opera como uma qualidade inata (natural) e, portanto, totalmente autônoma, ou como uma convenção (cultural) a ser adotada, portanto, apenas parcialmente autônoma. (Acredito que podemos observar uma mudança geral do primeiro para o segundo, à medida que os relatos formalistas dão lugar a mais relatos culturalmente informados.) O segundo diz respeito à sua conceituação como um sistema hierárquico e se opera da mesma maneira em diferentes níveis.

Fora da musicologia, estilo é amplamente visto como uma qualidade apropriável.¹⁹ Para Vic Gammon, por exemplo, escrevendo a partir de estudos sobre folclore, o estilo é um sistema de códigos e convenções, em que a percepção envolve decifrar o que já foi codificado. Isso pode ser chamado de modelo padrão de “comunicação” (Gammon, 1982, p. 16-31).²⁰ Gammon (1982, p. 20) argumenta que isso permite que a compreensão ilusória (mal-entendida) ocorra através do etno ou classe-centrismo. Pela perspectiva dos estudos de comunicação, e com referência explícita a um vídeo de Madonna, John Fiske (1987, p. 250) identifica estilo com modos de vestir e atividade, uma noção intimamente ligada ao “estilo de vida”, indicando uma identidade a ser assumida, de certa forma, à vontade. Este é também o significado de estilo empregado pelo teórico cultural Dick Hebdige (1979), particularmente com referência à cultura punk. Ao invés de ser inato em um indivíduo, o

expressa num estilo artístico realiza algo que ninguém “desejou” e realiza mais do que qualquer indivíduo poderia desejar”. (Hauser, 1982, p. 68).

¹⁷ “O estilo de uma época, de uma escola, de um compositor, de uma obra, não surge por acaso, como resultado casual e com manifestação de vontade artística. É, ao contrário, baseado em leis do devir [...]” (Ian Bent, 1987, p. 43).

¹⁸ “Buscando as razões para a mudança estilística dentro da própria história do estilo (e não na história dos homens ou das ideias) [...]” Crocker (1986, p. vi).

¹⁹ Se esta é uma posição que escritores de campos contemporâneos, como mídia e estudos culturais, teriam mantido anteriormente ao advento do pós-modernismo não é, com certeza, determinável, e a intrigante possibilidade deve ser deixada de lado aqui.

²⁰ Uma discussão não problematizada desse modelo aparece em John Fiske (1982). Como modelo para a criação de sentido musical, pelo menos nos domínios da música erudita, foi refutada por Jean-Jacques Nattiez (1990, p. 16-19), entre outros.

estilo aqui é algo a ser apropriado. Embora não haja referência nestes exemplos ao estilo como musicalmente constituído, esta suposição em relação ao seu *status* será útil. No discurso da música, a imagem é bastante diferente. David Cope (1991, p. 30), por exemplo, recusa-se a problematizar o termo, encarando-o simplesmente como a utilização de padrões particulares. A obra de Cope não é um tratado teórico: para os propósitos de modelagem computacional, ele encontra uma definição sem nenhum componente cultural adequado: “estilo musical’ significa as características identificáveis da música de um compositor que são reconhecidamente semelhantes de uma obra para outra” (Cope, 1991, p. 30). Isso traz a implicação de estilo como fator de personalidade, encapsulado no comentário do compositor Roberto Gerhard de que “se o estilo é o homem, nenhum homem pode ter dois” (Orga, 1973, p. 92). O grau de autonomia no discurso musical é destacado por Lucy Green, para quem estilo é o fundamento da experiência musical,²¹ enquanto Jean-Jacques Nattiez (1990, p. 144 n. 8) dá conta de sua intenção de teorizar o “anti-reducionismo notável” encontrado em Meyer (1967).

A discussão posterior de Meyer (1989) insiste que as definições de estilo têm características culturais fundamentais, nas quais esse estilo postula uma série de escolhas a serem feitas dentro de um conjunto específico de restrições.²² Essas restrições são aprendidas, em grande parte, por processos culturais. Ele oferece uma organização hierárquica. O nível superior consiste em leis, ou “restrições transculturais físicas ou fisiológicas”.²³ Essas “leis” quase psicológicas vão ser familiares para qualquer leitor familiarizado com o trabalho de Meyer.²⁴ Abaixo disso ele encontra regras. São restrições intraculturais, como aquelas que distinguem as normas da música europeia medieval daquelas do Renascimento, ou aquelas que ligam os períodos Clássico e Romântico. O terceiro nível de sua hierarquia ele chama de estratégias, que representam as escolhas feitas dentro de regras estabelecidas (Meyer, 1989, p. 17, 20) e são de três tipos. Primeiro, ele identifica o dialeto,

²¹ “Estilo é o meio pelo qual experimentamos a música, e sem ele não poderíamos ter música alguma. Nenhuma peça musical é estilisticamente autônoma sempre. Se determinados indivíduos ouvem todas as músicas ao mesmo tempo em termos de *pop* ou estilo clássico, ou se eles fazem distinções mais sutis entre o final de Haydn e o início de Beethoven, Tamlamotown e Disco, seja essa atividade autoconsciente ou intuitiva, não pode evitar ... *devemos ter algum conhecimento do estilo de uma peça de música a fim de experimentar a distinção entre significados não musicais e, em absoluto*” (Green, 1988, p. 33-4).

²² Essa dimensão sociocultural está notavelmente ausente em Jan LaRue (1970).

²³ “A proximidade entre estímulos de eventos tende a produzir conexão, a disjunção geralmente cria segregação; uma vez iniciado, um processo regular geralmente implica a continuação até um ponto de relativa estabilidade; um retorno aos padrões anteriores apresentado tende a melhorar o fechamento; os padrões regulares são, via de regra, mais facilmente compreendidos do que os irregulares; devido às exigências da memória, as estruturas musicais geralmente envolvem uma repetição considerável e são frequentemente hierárquicas” (Meyer, p. 13).

²⁴ Particularmente *Emotion and Meaning in Music* e *Explaining Music*.

argumentando que vizinhos geográficos ou contemporâneos compartilharão estratégias semelhantes. A música resultante pode ser definida por classe social ou função, por exemplo, música folclórica ou música artística, música militar ou música de dança. Em segundo lugar, ele identifica o idioma, que representa a voz pessoal do compositor. A implicação aqui é que o estilo pessoal é inato, ao invés de aberto à apropriação. Em terceiro lugar, ele identifica o estilo *intra-opus*. Isso se refere ao tipo de restrição feita a uma recapitulação após uma exposição [na forma sonata] (Meyer, 1989, p. 23, 24). Para Meyer, as mudanças de estilo “parecem principalmente ocorrer não por meio da transformação gradual de entidades complexas, mas por meio da permutação e da recombinação de traços mais ou menos discretos, com características separáveis ou em grupos de características. E os traços envolvidos podem vir [...] de diferenças de proveniência estilística e cultural” (Meyer, 1989, p. 148). Além disso, é o presente que escolhe seu passado (suas influências) ao invés do passado que causa mudança de estilo no presente (Meyer, 1989, p. 149).²⁵ A hierarquização semelhante de níveis de estilo é desenvolvida por Levarie e Levy. Eles definem três: a material (a partir do qual o trabalho é formado, ou seja, escala, ritmo etc.); a histórico-geográfica (uma fusão do segundo e terceiro níveis de Meyer) e a individual. Eles discordam de Meyer, no entanto, ao defender o que poderíamos chamar de a visão dos “estudos culturais”. Embora o estilo seja “mais profundo” do que a moda, ambos os termos [p. 437] identificam uma forma particular de articulação: “Estilo [...] diz respeito ao modo de trabalho, não à essência” (Levarie; Levy, 1983, p. 264).

Há, portanto, algum desacordo sobre se o estilo é inato ou convencional, havendo uma tendência da musicologia a tratá-lo como o primeiro caso, e uma tendência menor para fazê-lo em níveis hierárquicos superiores. Se haveria desacordo interdisciplinar sobre sua hierarquização não é claro, uma vez que a questão parece não surgir fora da musicologia. Esses usos de estilo têm uma forte tendência a enfatizar o poético. As discussões de gênero, no entanto, tendem a enfatizar a estética,²⁶ embora pareça não haver nenhuma razão necessária para eles fazerem isso. Novamente, o gênero pode funcionar como sistema organizador ou como posicionamento de convenções.

Até recentemente, o termo “gênero” era pouco teorizado na musicologia. A posição de Lewis Rowell (1983, p. 114, 192, 122) parece normativa. Para ele, a questão claramente não era

²⁵ Ver também Allan F. Moore (1994).

²⁶ Os termos são de Nattiez (1990, p. 11-12): a dimensão poética é a da criação da obra ou situação da arte (a “forma simbólica”); a dimensão estética é a da criação de sentido na presença dessa forma simbólica. A distinção não é simplesmente entre concepção e recepção.

problemática: ele se refere a “multimovimentos de gêneros como a sinfonia, concerto, sonata e quarteto”, pelo fato de que “muitos gêneros vocais japoneses são estilos narrativos [sic]” e à mudança qualitativa marcada pela era romântica, em que “a classificação da música em um conjunto de tipos e gêneros claros foi substituída pela ideia da música como um processo unificado, amorfo, transcendental, manifestado por um vasto número de obras individuais, cada uma contendo suas próprias regras”. Observe que, embora Rowell pareça ver gênero e estilo como de alguma forma equivalentes, esta última citação aponta para uma diferença fundamental: enquanto o estilo pode ser postulado para todas as músicas, não importa qual seja origem histórica ou geográfica,²⁷ a categoria gênero tem estado sob crescente ataque quando se trata de textos sobre os períodos Romântico e moderno. Este é o cerne das preocupações de Carl Dahlhaus. Antes do século XVII, ele declara que gênero foi definido principalmente pelas funções de uma peça musical, seu texto (se presente) e suas texturas.²⁸ Posteriormente, as definições vieram para estabilizar-se em questões de notação e forma. Os fatores determinantes eram mais sociais (“externos”) do que técnicos (“internos”), embora “circunstâncias externas . . . eram . . . assimiladas como fatores determinantes internos”. Os desenvolvimentos no século XX desafiaram a centralidade do conceito, resultando na predominância de uma obra como entidade individual, e não em relação a um suposto gênero (Dahlhaus, 1988, p. 33, 35, 38). Um ponto semelhante é levantado por Nicholas Cook (1990, p. 147, 37), que sugere que para a tradição clássica contemporânea, o gênero tornou-se um fato musicológico ao invés de musical, com o que ele quer dizer que nós ouvimos obras individuais em vez de abstrações de um tipo (e sua lista oferecida inclui *courante*, *valsa*, *charleston* e *reggae*). O foco no século XVIII sobre gênero sugeriu que um item individual era efêmero, e que o estilo de cada uma era necessariamente derivado. É nessa oposição entre efemeridade e autonomia que encontramos as raízes da preocupação dos teóricos da cultura de massa com o gênero, de obras como exemplos de tipos, pois basta uma competência não específica para reconhecer convenções de gênero, em oposição à competência especializada necessária para reconhecer o que individualiza obras [musicais] específicas. Isso é confirmado por práticas contemporâneas. Por exemplo, quando uma banda de baile é requisitada para tocar um Charleston, geralmente não importa qual música é escolhida.²⁹ Alternativamente, com a cultura de clube

²⁷ Isso é verdade mesmo que possa ser postulado apenas negativamente, como fonte de apropriação, como em muitas obras pós-modernistas. Esse emprego de estilo na construção de obras musicais tem, é claro, sido uma percepção estética comum em séculos.

²⁸NT: música sacra, profana ou teatral.

²⁹ Esta é a situação na década de 1990, embora possa não ter sido na década de 1920.

contemporâneo, é o DJ e o gênero (*trance, garage* etc.) definido pelo *groove* que atrai os clientes, mais do que as gravações específicas a serem reproduzidas. E mesmo entre obras isoladas, o processo não ocorre de forma consistente: ainda faz sentido discutir convenções operísticas em Tippett, ou convenções sinfônicas em Lutoslawski. As mudanças históricas na esfera de referência do gênero na música europeia são assim fundamentais. Dahlhaus vai mais longe, insistindo em um grau de “concordância da comunidade”, de modo que a noção de obra-prima emerge a partir das convenções de gênero. A programação e a composição contemporâneas negam assim o gênero ao negar o padronizado e mediano (Cook, 1990, p. 43).³⁰ Essa ideia de gênero como convenção social é crucial para a teoria do cinema.

O texto relevante na teoria do cinema é de Stephen Neale (1983). Ele se refere a uma definição chave de Tom Ryall, onde “gêneros podem ser definidos como padrões/ formas/ estilos/ estruturas que transcendem os filmes individuais, e que direcionam tanto as suas construções pelo cineasta como suas leituras por um público”,³¹ nas quais gênero é elevado sem problemas acima do estilo. Neale oferece uma extensa crítica a essa posição chave, principalmente o fato de que nenhum mecanismo está envolvido na supervisão do significado. Ele resume sua posição nestes termos: “gêneros constituem variações da interação de códigos, estruturas discursivas e impulsos envolvidos em todo cinema do *mainstream*”, mas ele insiste que não existem “essências” genéricas — gêneros são lugares de repetição e diferença, que ele fundamenta no desejo (especificamente o desejo de repetir uma experiência com precisão, mesmo com a impossibilidade de fazê-lo de fato), no prazer (encontrando-se tanto na repetição do(s) significante(s) quanto nas diferenças que separam instâncias de repetição) e no gozo [jouissance]. Em seu resumo final, ele observa que “tanto [gênero e autoria] fornecem variedade limitada (contida e coerente), ambos envolvem economias semelhantes de repetição e diferença, e ambos regulam a exibição cinematográfica, seu potencial excesso, seja por um lado como sistema genérico ou, por outro, como estilo pessoal”, no qual o gênero atua tanto como um corpo de textos ou roteiros quanto como um sistema organizacional de expectativas (Neale, 1983, p. 7-17, 48, 54-5). O estudo de Robert Walser sobre *heavy metal* representa uma intrusão no discurso musical dessa tradição de investigação. Para ele, “o propósito de um gênero é organizar a reprodução de uma determinada ideologia e a coesão

³⁰ Esse ponto não é universalmente aceito: para Covach (1991, p. 21-25) o gênero é uma questão [historicista], induzindo escritores a escrever para inclusão em um museu. O desenvolvimento histórico dos gêneros também foi, é claro, um assunto de preocupação para Adorno. Ver Max Paddison (1993).

³¹ Tom Ryall, 'Teaching through Genre', *Screen Education*, xvii (1975-6), citado em Neale (1983, p. 28).

genérica do *heavy metal* até meados da década de 1980 dependia do desejo de jovens músicos brancos e fãs ouvirem e acreditarem em certas histórias sobre a natureza da masculinidade” (Walser, 1993, p. 109). Em um viés semelhante, John Fiske define gênero como “uma prática cultural que tenta estruturar alguma ordem na ampla gama de textos e significados que circulam em nossa cultura” (Fiske, 1987, p. 109). Ele argumenta que a função do gênero é criar uma expectativa na audiência para que a gama de prazer oferecida ative a memória de textos semelhantes, uma posição surpreendentemente semelhante à de Neale. Essa conceituação de gênero como a organização de um sistema de expectativas, embora com um nível variável de especificidade, tem sido atualmente majoritária dentro da musicologia, segundo Jeffrey Kallberg. Argumentando contra a falta de precisão na consideração de Dahlhaus sobre “função social” (uma crítica que repete a de Ryall e de Neale), ele argumenta que o gênero “guia” o ouvinte através de um “‘tipo de contrato genérico’ [...] o compositor concorda em usar algumas das convenções, padrões, e gestos de um gênero, e o ouvinte consente em interpretar alguns aspectos da peça de uma forma condicionada por este gênero” (Kallberg, 1987-8, p. 243). Aqui, as regras do jogo são conscientemente celebradas por ambas as partes, mesmo que elas não estejam em primeiro plano. *Como* [destaque do autor] um(a) determinado(a) compositor(a) cumpre sua parte do contrato parece ser uma questão separada.

A conceituação de um *sistema de gênero* segue um caminho diferente daquele da hierarquização de estilos. Embora Dahlhaus discuta o gênero como um sistema hierárquico, este não é um conjunto (aninhado) de níveis *dentro* do conceito, mas uma hierarquia de valores incorporados a gêneros discretos. Como esses gêneros se inter-relacionam não é frequentemente discutido (por exemplo, Fiske oferece uma lista específica de gêneros, mas sem nenhum mecanismo para relacioná-los). Fredric Jameson desenvolveu para o cinema de Hollywood um sistema diferente, não hierárquico, para relacionar gêneros, um sistema tomado emprestado por Krims para dar sentido aos diferentes gêneros habitados pelo *rap*. A ideia-chave aqui é que uma série de gêneros organiza um campo inteiro através de uma série de contrastes.³² Assim, Krims encontra quatro gêneros distintos de *rap*, que ele define em termos de fluxo (em grande parte um caso de densidade rítmica), tópicos e estilos musicais mais prováveis de aparecer em cada um. Esses gêneros então cobrem todo o campo, de modo que o novo material aparece dentro de um deles, ou estende os limites do campo como um todo. Assim, enquanto um sistema de estilo (a hierarquia

³² Ver Adam Krims (2000, p. 80).

de estilos) pode ser considerado como algo que vai do geral (toda a música de uma época ou região) até níveis cada vez maiores de especificidade, o aspecto mais importante deste sistema de gênero teorizado é que ele cobre um campo sincronicamente, através de gêneros que abrangem áreas adjacentes.

Um problema para o meu esforço de descobrir as diferenças entre esses dois termos é que, fora da musicologia convencional, pouquíssimos estudiosos têm espaço tanto para “estilo” quanto para “gênero” no âmbito de suas terminologias. Nos estudos de cinema em geral, como nos estudos literários, estilo especifica o trabalho de autores individuais, aproximadamente equivalente ao idioma de Meyer.³³ Parece haver aí pouca necessidade de estilo como um conceito mais amplo e teorizado. Tal posição é apoiada pelo dicionário de Susan Hayward (1996, p. 160), que contém um extenso verbete para gênero, mas nenhum para estilo. Além de suas afirmações incontestáveis de que os gêneros não são puros nem divisíveis, ela observa que uma das características definidoras de um gênero particular resulta [...] da especulação do ouvinte quanto a seu desfecho. Este é, obviamente, um ponto importante pois, antes de sua dissolução sob o modernismo, todos os gêneros de música, exceto a ópera, compartilhavam o mesmo desfecho (ou seja, não há dúvida quanto ao retorno à tônica, ou o fechamento da linha fundamental). A predominância do gênero também é apoiada no texto equivalente para a música popular (Shuker, 1998), e pelo dicionário “centrado na comunicação” de Bauman, onde gênero é visto como socialmente fundamentado, e sua importância atribuída particularmente ao estudo sobre a classificação dos contos de fadas de Vladimir Propp (1968) e à obra sobre linguística de Bakhtin (Bauman, 1992, p. 53-60).

A discussão de Robert Walser sobre heavy metal aceita uma distinção clara entre as maneiras que estilo e gênero são constituídos: gênero é socialmente constituído, enquanto os “traços estilísticos” são autônomos. Apesar disso, Walser vê o estilo subordinado ao gênero, particularmente devido à importância para a indústria da música das rígidas definições de gênero e de sua coerência, definições impossíveis de se sustentar na prática (Walser, 1993, p. xiv, 28, 4-5, 27). Uma relação semelhante entre os dois pode ser obtida em Johan Fornäs, escrevendo a partir dos estudos da cultura nórdica, e na teoria estética de Edward Lippmann. Fornäs (1995, p. 111 e 124) sugere que “um gênero é um conjunto de regras que oferecem subsídios para gerar obras musicais”, enquanto “um estilo é uma formação particular de relações formais em uma única obra,

³³ Para os cineastas, ao contrário da indústria e dos críticos de cinema, “estilo” pode ter um impacto maior do que “gênero”. Agradeço ao meu ex-colega, cineasta Lezli-An Barrett, por esta observação.

na obra total de um artista, ou em um grupo de obras que perpassam muitos gêneros”.³⁴ Embora o gênero aqui pareça estar subordinado ao estilo, devemos vislumbrar alguma relação mais igualitária e complementar entre eles. Lippmann (1977, p. 335) observa, talvez de forma confusa, que o gênero

[...] carrega consigo não apenas um grupo de conceitos subordinados — tema, meio, idioma harmônico, forma, caráter emocional, e assim por diante — mas também um grupo de concepções mais gerais, que são essencialmente compreendidas pela noção de estilo. Esta não é a ideia de um estilo subordinado ao gênero [...] juntamente com a adoção do conceito de gênero [...] o compositor também implicitamente aceita o compromisso de pensar e criar dentro de um estilo de época, e muitas vezes também com um idioma local, nacional e pessoal; o gênero se torna o ponto focal desses estilos mais gerais [...]

Tanto Lippmann quanto Fornäs parecem conceber o estilo como abstrato, exigindo a adoção de um gênero específico para tornar o pensamento musical concreto. Nesse sentido, pode-se dizer que uma obra musical surge da intersecção desses dois conceitos, que assim mantêm um grau de flexibilidade entre si. O princípio da organização poética/estésica também é aparente em outras discussões. Escrevendo de uma posição dentro musicologia histórica (especificamente estudando o período elizabetano), David Wulstan (1986, p. 2, 47) sugere que o estilo é o reordenamento da experiência para se adequar ao ponto de vista do artista, enquanto gênero consiste nos elementos que unem os itens (explicitamente, aqui, os gritos de vendedores ambulantes elisabetanos, o equivalente então das vitrines de hoje ou anúncios de televisão). Isso equivale à noção de estilo como uma forma de discurso, embora escolhido para um fim específico, enquanto o gênero continua sendo um conjunto de convenções que permitem a comunicação.

Outros escritores, no entanto, não seguem essa distinção. A partir da perspectiva dos estudos de folclore e antropológicos e, Philip Bohlman define o estilo musical como “um aspecto do compartilhamento de repertórios por grupos de indivíduos formado com base na coesão social”, uma definição que levanta questões sobre o reconhecimento de tal estilo por um ouvinte não familiarizado com ele. Visto como gênero, por outro lado, “música folclórica” seria vista como um gênero da “folclórica”, ou como um gênero de “música nacional”, onde a semelhança de origens é necessária para a identificação de um item musical dentro de um gênero específico. Essa semelhança não é um requisito para a identificação de um estilo em um repertório. Bohlman também aceita gêneros separados de música folclórica, como narrativa, lírica, balada, épico e blues. Gênero musical é aqui identificável através da gramática melódica e da sintaxe (Bohlman, 1988, p.

³⁴ Suas definições refletem sua apropriação para a música de categorias desenvolvidas por Paul Ricoeur.

4-12, 18, 38). Escrevendo a partir da semiótica, Nattiez (1990, p. 136) argumenta (assim como Meyer) por “níveis” de análise de estilo, mas um deles é o “estilo de um gênero [por exemplo, o estilo concertante]”. Nattiez parece não achar problemática a noção de estilo, embora esse tipo de categoria seja declarado por Fabbri como não tendo mais nenhum valor explicativo, pois Fabbri insiste que a forma, também, é subserviente a gênero, e talvez esteja totalmente incluída nele: “[...] cada gênero tem suas formas típicas, mesmo que [...] uma forma não seja suficiente para definir um gênero”. Fabbri (1982, p. 64) sugere que novos gêneros nascem por transgressões às convenções aceitas, mas ele também fala de uma série de gêneros baseados na forma *canzone* (canção), que põe em dúvida sua inclusão de forma dentro de gênero. Eu incluo essas referências para deixar claro que não há uma compreensão única desses termos que possa ser imposta a todas as instâncias; no entanto, uma compreensão normativa continua valendo a pena ser pesquisada.

Minha investigação teve como impulso a necessidade de evitar um sentimento de pânico na inclinação “de cometer o erro de ouvir uma palavra e supor que várias coisas para as quais ela se refere são similares” (Stokes, 1992, p. 7). Embora Stokes esteja certo, precisamos explicitar as diferenças entre as coisas para as quais uma palavra aponta, especialmente na arena interdisciplinar dos estudos da música popular. Existe um conjunto de oposições em que gênero e estilo podem ser usados de forma útil para estruturar. Essas oposições não são hierarquicamente, mas ortogonalmente relacionadas. Cada uma nos diz algo diferente sobre como organizamos a sequência de sons emitidos por instrumentos ou alto-falantes, e acho que é aqui que a ênfase precisa estar. Há uma tendência inevitável de conceber essas categorias (e de outros termos descritivos) como residentes na música que escutamos. Elas só estão lá na medida em que, como ouvintes competentes, aprendemos a colocá-las ali, como uma ajuda para a nossa organização dessa sequência de sons. Qualquer organização que impusermos a esses sons é literalmente isso – é uma organização que nós, individualmente e socialmente, impomos. No entanto, é também uma organização que *devemos* impor se quisermos compreender os sons como música.

A discussão de Lucy Green implica na prioridade do estilo, na sua declaração de que, sem ele, não há sentido a ser feito. Mas, se não podemos fazer sentido sem estilo, podemos fazer sentido sem gênero? A implicação da discussão de Alan Durant sobre a música *Fashion* de David Bowie é que não podemos.³⁵ Entender *Fashion* depende de captar sua ironia, que por sua vez depende da compreensão das convenções de gênero da música dance de andamento acelerado (como *Loco-*

³⁵ Jason Toynbee (2000, p. 103) cita Derrida afirmando a mesma coisa.

motion) (Eva, 1962), contra a qual *Fashion* funciona (Durant, 1984, p. 188-90). Podemos argumentar se as categorias de gênero são menos cruciais do que a ênfase de Green em estilo, mas claramente uma compreensão rica depende em ambos conjuntos de convenções. Como vimos, a música do alto modernismo tenta evitar as convenções de gênero, mas pode ser que, ao fazê-lo, a música se torne esteticamente (em oposição à estruturalmente) mais pobre.

Há, então, quatro maneiras de distinguir entre os domínios de referência dos dois termos. Primeiro, o estilo refere-se ao modo de articulação dos gestos musicais e é melhor considerado como algo imposto a eles, em vez de ser intrínseco. Gênero se refere à identidade e o contexto desses gestos. Essa distinção pode ser caracterizada em termos de “o que” uma obra de arte se propõe a fazer (gênero) e “como” ela é (estilo). Em segundo lugar, o gênero, ao enfatizar o contexto dos gestos, relaciona-se com o estésico, enquanto o estilo, ao destacar o modo de articulação, pertence ao poiético. Terceiro, em sua concentração em como o significado é constituído, normalmente gênero é tanto explicitamente tematizado quanto socialmente restrito (Kallberg, Neale, Krims). Estilo, por outro lado, em sua ênfase em nas características técnicas e na capacidade de apropriação e muitas vezes simplesmente exclui o social (Cope, Crocker) ou pelo menos considera ~~ve~~ este domínio como minimamente determinante, onde opera com um grau negociável de autonomia (Green, Hebdige). Em quarto lugar, ao considerar os modos de articulação, o próprio estilo opera em vários níveis hierárquicos, desde o global³⁶ ao mais local.³⁷ Em níveis globais, geralmente é considerado socialmente constituído, enquanto pode operar com maior grau de autonomia em níveis mais locais [a criatividade individual]. De fato, se o estilo em seu nível inferior é algo que pode ser apropriado, como teóricos culturais argumentam, então ele deve operar de forma autônoma neste caso. Tenho sérias dúvidas se essa hierarquia realmente se estende até o nível do idioleto - à luz da apropriação dos níveis mais globais de estilo, muitos músicos envolvidos na esfera popular são hábeis em alternar de um para outro, à vontade. Gênero como sistema também opera de forma hierárquica, mas com a distinção de que os “subgêneros” cobrem todo um território de gênero de uma forma que “sub-estilos” não o fazem.

Finalmente, para prosseguir um pensamento inicialmente expresso em outro lugar, onde sugeri que grande parte do interesse pela música vem da percepção da fricção entre a consciência de convenções estilísticas que parecem ser relevantes para uma determinada peça musical e a

³⁶ O que Bradley (1992, p. 32), seguindo uma linha de semioticistas, chama de código.

³⁷ O que Middleton (1990, p. 174), seguindo uma linha semelhante, chama de *idioleto*.

própria experiência sonora (Moore, 1993, p. 170): como resultado das investigações aqui resumidas, agora parece-me que tal fricção pode existir entre essa peça e as convenções de gênero também. Gammon (1992) aceita essa posição, mas vê a fricção como criada pelo compositor, ou improvisador, ou seja, que a obra/performance é o local de residência dessas convenções, por excelência. Parece-me, no entanto, que este local pertence ao ato da escuta.

INTERLÚDIO (2024)

Leitores de escritos acadêmicos e de não-ficção séria (que eu imagino ser o gênero em que a parte mais conhecida do meu trabalho criativo³⁸ se encaixaria) costumam identificar as palavras de um artigo ou livro acadêmico com os pensamentos do autor, como se esses pensamentos tivessem a continuidade de existência que investimos nas palavras. Assim, quando lemos uma frase como “a discussão de Robert Walser sobre heavy metal...”, presumimos que estamos corretos em interpretar cada elemento de forma metafórica. Não há uma “discussão” real; é apenas um monólogo que parece ter algumas características de um intercâmbio de interlocução; não existe “heavy metal”, é apenas um rótulo onde podemos colocar qualquer tipo de “coisas”, de acordo com nossa predileção e nossa leitura do livro de Walser; a “discussão” está apenas oculta sob as palavras daquele livro, e a referência é ao resultado de pensamentos que ele teve antes de 1993, como os percebemos. Robert permanece em silêncio. Quanto ao que ele pensa agora, em 2024, ou em qualquer momento nas três décadas seguintes, até esse momento, não temos acesso.

O texto que você acabou de ler foi escrito no final do século passado. Apesar das minhas hesitações e esforço em prol da clareza, ele representou, e ainda representa, adequadamente meus pensamentos daquela época. Mas eu ainda estava em um estágio inicial de desenvolvimento da minha própria metafísica. As palavras na página permanecem no lugar com o passar do tempo. Os pensamentos, e os sistemas que eles geram e dos quais são gerados, estão sempre em fluxo contínuo. Naquela época, eu não havia levado em consideração a metáfora predominante pela qual

³⁸ Neste contexto, tenho a tendência a preferir o termo “pesquisar”, uma vez que, na linguagem cotidiana, pesquisar tende a significar “procurar” ou “encontrar informações que outros produziram”. Além disso, antes de começar a escrever, não há nada para além dos meus pensamentos, ao passo que depois de tê-los escritos, há alguma coisa.

“nós” tendemos a entender o conceito de comunicação, como o que ficou conhecido como “metáfora do canal ou conduíte”, por meio da qual estruturamos a linguagem sobre a linguagem (Lakoff; Johnson, 1980). E as metáforas escondem tanto quanto revelam; elas atuam um pouco como um mapa para os nossos pensamentos, mas o mapa nunca é equivalente ao território que mapeia.³⁹ Assim, embora as palavras que se seguem sejam uma continuação discursiva daquelas que as precederam, o sistema organizador mudou um pouco. Em 2001, eu ainda sentia que palavras individuais poderiam ser fixadas com sucesso, “entendidas”, de uma forma parecida com o que os dicionários tentam traçar, podendo ser estudadas sob um microscópio, por assim dizer, e as palavras pelo menos permaneceriam paradas enquanto as olhávamos. Em 2006, eu havia perdido parte daquela fé. Portanto, o significado desses textos era volátil, e talvez ainda o seja, mas eles são documentos históricos. Os pensamentos de Moore permanecem silenciosos mesmo aqui. Acredite em mim.

PARTE 2 (2018) - ESTILO E GÊNERO COMO UM MODO DE ESTÉTICA⁴⁰

Eis uma passagem notória de Fredric Jameson (1991):

[...] o expressionismo abstrato na pintura, o existencialismo na filosofia, as formas definitivas de representação no romance, os filmes dos grandes autores ou a escola modernista de poesia [...] todos são vistos agora como o florescimento final e extraordinário de um impulso da modernidade [que] se esgota com eles. A enumeração do que vem a seguir, então, torna-se ao mesmo tempo empírica, caótica e heterogênea: [...] o momento, na música, de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássico e "popular" encontrados em compositores como Phil Glass e Terry Riley, assim como o punk e o rock *new wave* (os Beatles e os Stones agora considerados representantes desse momento do alto modernismo, tradição recente, que se encontra em rápida evolução) [...] ⁴¹

Tirando os Beatles e Rolling Stones como hipérbole do alto modernismo, o que isso significa? (Gloag, 2001, p. 80-84). ⁴² O binômio da oposição de Jameson (compreensivelmente) é o modernismo e o pós-modernismo, e o campo de referência aparentemente é a estética da síntese estilística. E, como demonstra a linguística, os pares de oposição nunca são simétricos — o modernismo aqui pressupõe o pós-modernismo. E, no entanto, outros pares de oposição são

³⁹ A menos que talvez você seja [Jorge Luis] Borges.

⁴⁰ Tradução da versão original em inglês de “Le style et le genre comme mode esthétique” (*Musurgia* XXV/3, 2018). Traduzido por David Ganc (2024) e revisado por Martha Ulhôa (2024).

⁴¹ Da introdução de *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*.

⁴² Ken Gloag criticou essa identificação, argumentando que os Beatles são melhor vistos como pós-modernistas, mas o que me interessa aqui são os termos da descrição, e não sua precisão.

concebíveis neste ponto: considere o alto modernismo como o campo e a dupla de oposição como músicas de elite e músicas acessíveis (populares, se preferir). Na música, o alto modernismo de elite pode ser definido por sua supressão de categorias, literalmente categorias de gênero musical. A partir de 1950, obras rotuladas como “sinfonia”, “sonata” ou “quarteto de cordas” aparecem cada vez menos; obras como *Gruppen* ou *Le marteau* não simbolizam qualquer gênero.⁴³ Ah, dirá você, mas certamente o fator diferenciador nessas categorias é a formação instrumental por meio da qual a música é realizada, e não o “gênero” — a orquestra, o instrumento solista, o conjunto de câmara homogêneo. De fato, mas a presença da própria instrumentação condiciona um público competente em seu comportamento (graus de intimidade, sutileza de expressão, maneira de admissão) e, portanto, o meio de produção do som é, também, articulador do gênero musical. E, no entanto, o alto modernismo acessível (exemplos de Jameson) não está relacionado a nenhum desafio ao gênero — nem mesmo para os Beatles — a nenhum desafio à mídia de reprodução, à canção cuja forma se alterna em verso/refrão, ou à voz acompanhada por (literalmente, no sentido de ser subserviente) por instrumentos. Mas será que nessas e em outras faixas, os Beatles estariam tocando de uma maneira diferente de outros músicos? De fato, sim, mas ao apontar essas diferenças, começamos a discutir não o gênero, mas o estilo. Então, como distinguir essas metacategorias?

Estilo e gênero. Em um estudo interdisciplinar anterior sobre esses dois termos (Moore, 2001),⁴⁴ identifiquei quatro maneiras contrastantes nas quais a interação entre eles é vista. Na primeira, “estilo refere-se ao modo de articulação dos gestos musicais [...] gênero refere-se à identidade e ao contexto desses gestos”. Nesse entendimento, ambos os termos se referem explicitamente à música, sejam detalhes, sejam decisões pontuais por parte dos artistas (incluindo também o produtor musical). Aqui, *gênero* identifica a intenção de criar um tipo específico de experiência (musical) — um “o quê” — e estilo identifica os meios pelos quais isso deve ser alcançado — um “como”⁴⁵. Na segunda, “gênero, em sua ênfase no contexto dos gestos, é mais útil para o estético [recepção], enquanto o estilo, em sua ênfase na maneira de articulação, é mais útil

⁴³ NDT: A não ser de uma maneira muito vaga, como “música contemporânea”. *Gruppen*, de Karlheinz Stockhausen para 3 orquestras e *Le Marteau sans maître*, de Pierre Boulez vão contra qualquer noção de gênero musical tradicional.

⁴⁴ O estudo, apresentado na parte 1 deste texto, analisou a esfera de referência dos termos usados por acadêmicos de uma ampla gama de disciplinas que interferem, ainda que levemente, no estudo da música popular.

⁴⁵ Coloco os termos entre aspas aqui para indicar a natureza transdisciplinar da discussão original — omito os destaques posteriormente para facilitar a leitura.

para ao poético [produção]”. A distinção aqui é se a experiência musical é vista como resultado de um ato criativo (*estilo*) ou se o que está em questão é a criação de significado na presença dessa experiência (*gênero*). Na terceira forma, “gênero musical é normalmente e explicitamente tematizado como socialmente restrito [enquanto] o estilo [considera o social como] minimamente determinante [...], operando com um grau de autonomia relativa”. Aqui, *gênero* é escolhido pelo músico em virtude das circunstâncias sociais em que ele/ela se encontra, enquanto *estilo* é escolhido pelo músico a partir da variedade disponível, de acordo com sua capacidade técnica. Na quarta forma, “estilo ... opera em vários níveis hierárquicos, desde o global [onde pode ser socialmente constituído] até o mais local [...] Gênero como um sistema também opera hierarquicamente, mas com a distinção de que os ‘subgêneros’ cobrem todo território do gênero de uma forma que os ‘subestilos’ não fazem”. Aqui, *gênero* organiza a experiência de forma prescritiva e o estilo de forma descritiva. Tentar listar gêneros ou estilos de forma abrangente é, portanto, um tanto inútil. Então, qual é a importância de tais listas padronizadas? Veja as categorias de “gênero” do iTunes.⁴⁶ “Blues” indica uma maneira de cantar e compor, seu possível conteúdo melódico/harmônico, sua provável instrumentação, e possivelmente, uma forma concebível de *performance* (imaginada). Portanto, poderia ser considerado tanto estilo (no primeiro e segundo sentidos acima) quanto gênero (no primeiro e provavelmente no terceiro sentido). “Dance” pode, para um ouvinte contemporâneo ingênuo, indicar estilo (pelo menos nos três primeiros sentidos), mas para um número maior de ouvintes, indica função, e isso abrange uma variedade de gêneros (*big bands* dos anos 1930, discotecas dos anos 1960, música balinesa contemporânea para turistas — gênero novamente no primeiro e no terceiro sentidos). “Holiday” indica função, mas, novamente, para um determinado grupo de ouvintes, pode indicar a música que eles encontraram em Goa (ou em outro lugar) — um enfraquecido segundo sentido de gênero. “Rock”, no entanto, é uma categoria de estilo dominante (operante em todos esses sentidos) — uma banda *country* tocando em um local de apresentação de rock é bem possível, pois as características do gênero “rock” são igualmente identificáveis (operando provavelmente em todos os sentidos, exceto no terceiro). E assim por diante (não é preciso dizer que o iTunes não reconhece uma experiência como rock religioso, que a música infantil nunca aparece em uma trilha sonora etc.). O que se ganha com

⁴⁶ Lista completa: none (nenhum); custom (personalizado); alternative (alternative); blues/R&B (blues e Rhythn’ Blues); books & spoken (livros & áudiobooks); children’s music (música infantil); classical (música clássica); country; dance; easy listening (muzak); electronic; folk; hip hop/rap; holiday; house; industrial; jazz; new age; pop; religious; rock; soundtrack; techno; trance; unclassifiable (inclassificável); world.

essa análise? Certamente, não a resignação de desconsiderar qualquer tentativa de categorização, mas provavelmente a percepção de que a categoria não é inerente à experiência (e, paradoxalmente, que uma perspectiva alto-modernista modela com mais precisão grande parte da prática contemporânea).

A música celta é um exemplo interessante aqui. Por mais marginalizada que a cultura galesa e escocesa tenha sido na Grã-Bretanha dos anos 1960, a situação da cultura bretã na França foi mais extrema. O cantor e harpista bretão Alan Stivell projetou sua individualidade com o lançamento, em 1971, de seu segundo álbum *Renaissance of the Celtic harp* (Renascimento da harpa celta),⁴⁷ que incluía três músicas bretãs, junto com algum material galês do século XVII e um extenso *medley* de músicas irlandesas, escocesas e manx.⁴⁸ No ano seguinte, o álbum de estreia da igualmente duradoura banda bretã Tri Yann⁴⁹ incorporou material irlandês e escocês. Por meio dessa estratégia de apropriação e, particularmente, do uso de material reconhecidamente escocês e irlandês, esses músicos estavam reivindicando sua própria etnicidade: não apenas se alinhando com a periferização de culturas geograficamente extremas, mas também implicando a presença de um todo maior do qual estas melodias, individualmente identificadas em termos de origem geográfica, faziam parte. O nascimento do selo Keltia em Kemper, no sudoeste da Bretanha, em 1978 (e seu subsequente sucesso comercial), atesta o êxito parcial desta primeira iniciativa. Na época do lançamento de um álbum mais recente *Au-delà des mots* [em 2002], já não era mais necessário defender um repertório celta identificável: as notas do encarte de Stivell declaram que “Alguns aspectos do álbum parecem ter algumas influências de *jazz-blues*, espanholas, africanas ou asiáticas. Pessoalmente, penso que existe uma linha tênue entre ‘influência’ e ‘semelhança natural’”. A música celta atravessa as fronteiras entre o mundo não europeu e o ‘mundo ocidental’”. A *celticidade* aqui é simplesmente assumida. Há, portanto, uma concepção de música “celta” que existe entre (alguns) músicos e a indústria musical. Ela também existe claramente entre os consumidores, após o sucesso da estratégia de marketing da “*world music*” a partir do final dos anos 1980 no Reino Unido, parte do qual foi direcionado para a construção da identidade “celta”

⁴⁷ De acordo com o site <http://www.ceolas.org/artists/Stivell.html> (atualizado em 1994 e acessado em 8 out. 2024), antes de *Renaissance of the Celtic harp*, Alan Stivell já havia feito oito gravações de discos em 45 rpm, a mais antiga em 1958 — todo esse material inicial parece ser “francês” em vez de “bretão”.

⁴⁸ NT: manx é uma língua de origem Viking falada na Ilha de Man, entre a Inglaterra, Escócia e Irlanda do Norte.

⁴⁹ Tri Yann: *An Naoned*; Phonogram, 1972.

na mente dos consumidores.⁵⁰ No entanto, seguindo a sugestão de Stivell, está aberto à apropriação. Como tal, é um estilo (em todos os sentidos acima referidos) marcado por características particulares de articulação rítmica e textural, além do uso de material identificado como escocês, irlandês, galês ou bretão, pela tradição. Entretanto, é também um gênero, pelo menos no primeiro e segundo sentidos acima referidos. E, no entanto, como sugere sua (suposta) origem (acima), ele também tem uma função ideológica (uma função fortemente combatida por alguns músicos de gerações mais antigas, ativos principalmente na Escócia e na Irlanda).⁵¹ Esta ideologia apresenta aos músicos uma justificação para atuarem de uma determinada forma - adotando certas características de estilo e situando seu trabalho em um determinado contexto de gênero — e isso é melhor compreendido em termos de uma posição estética — uma posição que identifica as razões para trabalhar de uma determinada forma. Parece-me que essa é a maneira mais eficaz de reformular o conceito de estética em situações contemporâneas.

Quanto ao motivo pelo qual essa reformulação parece necessária: o entendimento convencional e tradicional da estética em termos de critérios para a criação da beleza em uma obra de arte já não é mais sustentável. Em primeiro lugar, a *beleza* é, em si, ideologicamente, e não universalmente, valorizada. No entanto, a “correção” ou a “adequação” podem ter uma validade mais ampla — quando a beleza é adequada, a estética deve se referir à beleza. Quando não é, então a estética diz respeito a qualquer outra qualidade desejada, e é o “desejado” que assume a posição mais fundamental — a estética diz respeito adequadamente à intenção (criativa) de significar, seja de forma autoral ou receptiva.⁵² Em segundo lugar, *em uma obra de arte* [a estética] tornou-se um problema na esteira do desmantelamento do público-alvo único e monocultural, que começou com os processos de mercantilização da arte na Europa do final do século XVIII. Antes disso, a homogeneidade do público permitia a ilusão da incorporação de todo o significado da obra de arte na própria obra de arte — já que o público majoritariamente monolítico parece ter se voltado para uma interpretação normativa, o significado parecia residir na obra, à medida que seu *locus* simbólico se naturalizava. Hoje, no entanto, como não há relação necessária entre uma obra e seu público, uma vez que a maioria das barreiras entre um item individual de música e qualquer ouvinte

⁵⁰ Ver Jan Fairley (2011, p. 272–289). A identidade desse campo maior nos EUA é bastante diferente da do Reino Unido (e da Europa?), e não abordarei essa diferença aqui.

⁵¹ Refiro-me aqui ao debate virtual entre Scott Reiss e Fintan Vallely publicado em Martin Stokes e Philip Bohlman (2003).

⁵² Como eu disse acima, a “distinção aqui é se a experiência musical é vista como resultante de um ato criativo (*estilo*) ou se o que está em jogo é a criação de significado na presença dessa experiência (*gênero*)”.

em particular foi apagada, é muito mais difícil manter essa ilusão (embora, para fins de construção de identidade, muitos ouvintes possam continuar tentando e, assim, desfilar leituras “corretas”, e a “música celta” é provavelmente um caso em questão). A ideia de critérios subjacentes à criação de uma obra de arte ainda permanece. Os músicos mantêm posições estéticas, em termos do que se propõem a fazer — eles começam a trabalhar com um programa criativo e com um conjunto implícito de critérios pelos quais avaliarão os resultados desse programa. Assim, o conceito se sobrepõe a ambos, estilo e gênero, pois pode estar relacionado tanto ao que se busca quanto como com a forma como é realizado.

Por que, então, buscamos efeitos específicos? Podemos distinguir entre fatores contingentes e necessários? O gosto é certamente um elemento-chave, e parece não fazer muito sentido argumentar que os músicos trabalham como o fazem sem algum conceito de que desejam fazê-lo (não obstante as memórias de músicos de estante e arquivo em orquestras), onde se espera que as razões para tais desejos combinem tanto o virtuoso quanto o venal até certo ponto. A tecnologia é outra coisa, embora não possa ser totalmente distinguida do gosto. Alguns estilos e gêneros são marcados pela novidade tecnológica, como o uso de sintetizadores e samplers na década de 1980. A diretriz aqui é, às vezes, o desejo de parecer “moderno” (como com o grupo Kraftwerk, talvez), às vezes as possibilidades “puramente” estéticas de sons até então inimagináveis ou um novo nível de controle (como nos trabalhos iniciais da carreira solo de Peter Gabriel), ou as possibilidades poéticas do som artificial “não contaminado” pela mediação humana (como em Gary Numan). Outras, no entanto, são marcadas por evitar explicitamente a “nova” tecnologia (a presença constante de amplificadores valvulados e violões acústicos, ou toda ideologia do movimento *indie*), enquanto outras são marcadas pela normalização da tecnologia (os violões acústicos são fabricados de acordo com as melhores especificações disponíveis, os sintetizadores do novo século não carregam mais as conotações que originalmente lhes estavam associadas).

Há, porém, uma questão de nível em que essas categorias operam. Embora possamos falar do estilo de um músico individual (ou de um grupo de músicos), está claro que esse significado não tem o mesmo alcance que falar de estilo rock, estilo blues ou algo parecido. Portanto, há um terceiro conceito omitido aqui, que me parece de alguma importância. Diferentes autores preferem diferentes termos: uma *assinatura sonora* para alguns, *idioma* ou *idioleto* para outros. Prefiro o último deles: refere-se aos meios característicos de organizar e/ou atualizar padrões sonoros específicos da identidade de um músico individual ou da identidade coletiva de um grupo de

músicos identificável, em virtude dos quais um ouvinte competente reconhece esses padrões sonoros (o “mundo sonoro”) como originários desse músico (ou desses músicos) e de nenhum outro (a menos que esse outro seja suficientemente experiente em imitação). Esta *assinatura* capta muito bem a analogia. Um idioleto pode resultar, em parte, de características físicas (o comprimento do polegar esquerdo de Richie Havens significa que ele toca violão de uma maneira particularmente idiossincrática, reconhecível como constituinte de seu mundo sonoro; o timbre particular da voz de Rod Stewart é difícil de disfarçar e imitar, e desponta independentemente do material que ele canta), da maneira de tocar (a agressividade de Keith Emerson ou Pete Townshend em relação a seus instrumentos) ou da técnica (a fluidez das linhas de guitarra de Allan Holdsworth). Pode ser difícil (Elvis Costello) ou fácil (Elvis Presley) isolar e, portanto, identificar.⁵³

Portanto: gênero, estilo e idioleto. Como esses três termos interagem? A leitura mais comum é que o gênero engloba o estilo, que, por sua vez, engloba o idioleto. Entretanto, como sugeri acima, uma leitura matizada de *estilo* e *gênero* sugere uma relação não inclusiva entre esses dois termos ou, pelo menos, uma relação que precisa ser abordada novamente em cada caso concreto — não se pode simplesmente presumir que um estilo de tocar/escrever não possa fluir de um gênero para outro. Embora alguns músicos operem simplesmente dentro de estilos e gêneros únicos, outros não o fazem. As incursões de Rod Stewart nos *standards* não são menos reconhecidas como performances de Rod Stewart do que suas performances com os Faces. Entretanto, devemos lembrar que a chave para o entendimento do estilo apresentado acima foi a noção de apropriação. Embora o idioleto de um músico possa derivar de seu tipo físico ou caráter, o estilo de um músico está acessível a ser aprendido e adotado (tanto no sentido temporário quanto permanente do termo). É essa flexibilidade que deve nos levar a questionar sua localização. Ele reside no âmbito de uma experiência musical na qual detalhamos um estilo específico ou, ao contrário, reside na sua própria declaração? Ouvintes com alto grau de competência em relação aos estilos de metal irão distinguir, apenas com base na audição, *thrash metal* de *death metal*, Lowland Scots de Northumbrian piping, *glam rock* de *bubblegum pop* do início dos anos 1970. Ouvintes com níveis mais baixos de competência, no entanto, não farão essas distinções e, em vez de considerar esse

⁵³ Para um uso detalhado desse conceito, consulte, por exemplo, Allan F. Moore e Anwar Ibrahim (2005, p.139–58).

fato como uma deficiência por parte desses últimos, como uma falta de conhecimento⁵⁴, eu proporia um modelo diferente.

Antes de fazer isso, porém, deixe-me voltar ao outro lado da equação - se o *estilo* não é monolítico, o *gênero* também não seria? Há algo em comum entre todas as atribuições de “balada” ou “hino”, por exemplo, que se transfere de um gênero (que tira o fôlego em uma banda de metal; o clímax coletivo em um estádio de rock) para outro (Sinatra cantando Cole Porter em um clube; um grande estádio de futebol). Sugeri anteriormente que, como sistemas de organização, os “subgêneros” são concebidos como abrangendo todo o território de um gênero (como parte da definição desse gênero), enquanto os “subestilos” não operam da mesma forma (e, portanto, não participam da definição desse estilo). O “Gangsta rap” é um subgênero que fundamenta o gênero “rap” (Krimms, 2000). Mas então o que é “balada”? Tanto o “gangsta rap” quanto a “balada” organizam características de sua recepção e, ainda assim, encontramos variedades de balada (balada romântica, balada folclórica, balada rock). Essas variantes existentes cobrem todo o território da “balada” ou é possível imaginar outras “províncias”? Eu sugeriria que sim (não sei se existem baladas punk, mas o termo não é impossível, quer imaginemos o Damned ou o Green Day). Embora falemos de gêneros de blues e rock, eles também têm um alcance maior (provavelmente abrangem um show inteiro) do que “hino” ou “balada”, que se referem a itens individuais que constituem essa apresentação. Como reconhecemos uma balada e um hino como tais, já que eles perpassam gêneros? Por características formais, certamente - timbre, velocidade relativa, grau de simplicidade, atitude em relação à narrativa, às vezes contorno melódico e fraseologia. Embora isso não seja o que os musicólogos necessariamente chamariam de “forma” (como na atribuição de seções e sua relação), neste momento não consigo pensar em nada melhor. E talvez a única maneira de dar sentido a isso seja observar que, assim como o “estilo” (e os “sub estilos” constituintes) e o “ídioteo” são frequentemente negligenciados (e ainda assim devem ser distinguidos analiticamente), devemos fazer a mesma distinção entre o “gênero” (e os “subgêneros” constituintes) e o que aqui identifico provisoriamente como “forma”. Nesse sentido, *gênero*, ao mesmo tempo enquanto identifica:

- um “o quê”;
- uma experiência na presença da qual o significado é criado;

⁵⁴ Quem define quando esse conhecimento é “adequado”? Certamente, é a necessidade que define isso — a competência é adequada se permitir uma comunicação que ambos os participantes julguem significativa.

- uma restrição social e;
- uma descrição prescritiva,

identifica essas categorias em um nível que excede o enunciado individual (a faixa, a música), enquanto a forma pertence ao enunciado individual. Portanto, assim como o *idioleto* se refere a uma leitura localizada do *estilo*, a forma tem a mesma relação com o *gênero* (e, como em ambos os casos as categorias mais locais são empregadas em mais de uma das categorias mais globais, nenhum desses conceitos opera hierarquicamente em relação aos outros, até que passemos a considerar casos individuais).

No entanto, mencionei propor um modelo diferente. Para começar, que razão haveria para que ouvintes sem qualquer interesse acadêmico ou filosófico na questão fizessem identificações de gênero ou estilo? O objetivo de tal identificação é, sem dúvida, evitar o hermetismo incentivado pela posição alto-modernista — o objetivo é reconhecer graus de semelhança entre diferentes experiências musicais e, em seguida, tentar localizar esses graus de semelhança dentro dos complexos sonoros sem os quais essas experiências não poderiam ter ocorrido. Assim, construímos, como ouvintes individuais (não importa o quão enculturados sejamos), uma cadeia de semelhanças e, na medida em que essa cadeia pode ser descoberta como intersubjetiva, ela pode ser convenientemente alojada dentro dos complexos sonoros. Vários critérios específicos para a construção de tais cadeias podem ser encontrados em qualquer estudo aprofundado de estilos específicos. Esses critérios, entretanto, revelam os hábitos de escuta do criador da cadeia envolvida. Além disso, é extremamente difícil construí-las de forma eficaz, em termos de identificação do que é significativo. O “projeto genoma da música”⁵⁵ é um exemplo disso, no qual um dos primeiros identificadores de similaridade é se a “chave” [da caixa de pandora]⁵⁶ é maior ou menor. Embora isso não identifique adequadamente a semelhança de estilo (ou até mesmo de idioleto, é claro), permitirá que uma cadeia de semelhanças seja gerada (mesmo que, nesse exemplo, as semelhanças sejam bastante restritas devido ao pequeno tamanho do banco de dados do qual o *site* escolhe sua cadeia).

⁵⁵ Ver <https://www.pandora.com/about/mgp> sobre o Projeto Genoma, onde um time de musicólogos escutam músicas de todos os gêneros e décadas, incluindo novos lançamentos, para coletar detalhes musicais sobre cada faixa — 450 atributos musicais no total. Consultado em: 9 out. 2024.

⁵⁶ NDT, aqui o autor faz um trocadilho, já que a palavra *key* pode ser traduzida como tonalidade da música ou como chave, no caso, da caixa de “pandora”, nome da plataforma de *streaming* de música, que baseia suas indicações no Projeto Genoma Musical, o qual visa classificar as músicas em gêneros e instrumentação similares.

Então, qual é o status dessa cadeia e onde ela se rompe? Aqui o gênero difere do estilo, pois a cadeia de similaridade estilística depende mais de cada ouvinte. O melhor modelo heurístico é o no formato de constelação — as performances individuais são interligadas com base na experiência do ouvinte individual (da mesma forma que estrelas distantes, sem qualquer relação necessária entre si, são vistas como conectadas, como pertencentes a um todo maior que, então, se torna um objeto de discurso, de acordo com o ponto de vista do observador) e, quando esses entendimentos são compartilhados, um estilo começa a adquirir um nome próprio. E isso para descobrir onde a cadeia se rompe, pois criar (com base na escuta) uma cadeia de similaridade ligando o canto de John Spiers e Jon Boden da balada *folk* “Bold Sir Rylas” no Cellar Bar de Bracknell ao canto de Elvis Presley da balada *rock'n'roll* “Return to sender” em uma nova exibição de *Girls! Girls! Girls!* é certamente um passo exagerado. E, no entanto, ouvindo-os sucessivamente no iTunes, sentado aqui ao meu computador, não é tão difícil — o gênero que organiza essa experiência é o das faixas digitalizadas (e, portanto, o gênero, embora organize a recepção de uma faixa, não está incorporado a essa faixa, pois seu meio de reprodução não pode mais ser prescrito).

Isso é o que acontece com a especificação das categorias. Não é fácil teorizar sua interação em nível universal. Suspeito que a maneira mais bem-sucedida de fazer isso é concentrar-se na noção de originalidade, que pressupõe que um (grupo de) músico(s) se propõe a fazer algo até então imprevisível, mas na direção oposta, a partir de sua antítese. Como argumentei em outro lugar, o conceito de originalidade, de criar a música (se nada mais) *ex nihilo*, é peculiar à cultura ocidental pós-iluminista, só tem força nas esferas industrializadas dessa cultura e pode ser plausivelmente considerado excepcional. Ao contrário, é normativo que os músicos inventem uma nova peça ou uma nova apresentação, trabalhando com ou contra sua experiência musical anterior — a presença de intertextos e hipertextos⁵⁷ é esperada. E se é assim que os textos interagem, o mesmo se aplica aos gêneros e aos estilos. As experiências paralelas de Sam Phillips e Elvis Presley, as experiências de exemplos individuais de músicas *country* e de *rhythm'n'blues*, possibilitaram a criação de performances que não se encaixavam particularmente bem em nenhuma dessas categorias. Da mesma forma, a experiência de Keith Emerson com o piano de *blues* e o repertório europeu de concerto do século XIX, ou a experiência de Ashley Hutchings como baixista de rock com um interesse exploratório na tradição folclórica inglesa. Então, quais fertilizações cruzadas podem ser inadmissíveis? É difícil pensar em alguma. É necessário que haja algum ponto em comum

⁵⁷ Consulte Serge Lacasse (2000), reimpresso em Moore (2007).

entre os estilos, mas desde que isso possa ser encontrado em pelo menos um parâmetro específico (geralmente harmonia, métrica, timbre), essa interação pode ser realizada. Se e porque ela alcança sucesso estético, e se e porque um público se reúne em torno dela, é provavelmente apenas uma faceta de cada interação individual. Portanto, a consideração do gênero sem estilo, sem idioleto, sem forma, é apenas parcial. E a estética ultrapassa todas essas fronteiras. De fato, na medida em que participa de todos eles, uma vez que as decisões autorais ou receptivas (criativas) são tomadas em cada um deles, a estética é melhor entendida como organizadora do campo.

Referências

- ADLER, Guido. *Gustav Mahler*. In: REILLY, Edward R. (trad. e ed.). *Gustav Mahler and Guido Adler*. Cambridge, 1982.
- ADORNO, Theodor W. Tipos de comportamento musical. In: ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- ALAN STIVELL. *Renaissance of the Celtic harp*. Phonogram, 1971.
- ALAN STIVELL. *Au-delà des mots*. Keltia, 2002.
- BAUMAN, Richard. Genre. In: *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York: Oxford University Press, 1992, p. 53-60.
- BENT, Ian. *Analysis*. Basingstoke, 1987.
- BOHLMAN, Philip V. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1988, p. 4-12, 18, 38.
- BRADLEY, Dick. *Understanding Rock'n'roll*. Buckingham, 1992.
- COOK, Nicholas. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford, 1990.
- COPE, David. *Computers and Musical Style*, Oxford, 1991.
- COVACH, John. Dahlhaus, Schoenberg, and the New Music. *In Theory Only*, xii (1991), 19-42.
- CROCKER, Richard L. *A History of Musical Style*. New York, 1986.
- DAVERIO, John. *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York, 1993.

- DAHLHAUS, Carl. New Music and the Problem of Musical Genre. In: *Schoenberg and the New Music*, trad. Derrick Puffett & Alfred Clayton, Cambridge, 1988.
- DURANT, Alan. *Conditions of Music*. London, 1984, p. 188-90.
- EVA, Little. *The loco-motion*, New York: London Records, 1962.
- FABBRI, Franco. How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes. In: HAWKINS, S. *Critical Musicological Reflections: Essays in Honor of Derek B. Scott*. London: Routledge, 2012, p. 179-191. ISBN 9781409425601.
- _____. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: *Popular Music Perspective*. Ed. David Horn & Philip Tagg, Exeter, 1982, p. 52-81.
- FAIRLEY, Jan. The “local” and “global” in popular music. In: Simon Frith, Will Straw & John Street (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- FISKE, John. *Introduction to Communication Studies*. London, 1982, p. 6-22.
- _____. *Television Culture*. London, 1987.
- FORNÄS, Johan. The Future of Rock: Discourses that Struggle to Define a Genre. *Popular Music*, xiv/1 (1995), p. 111- 27.
- GAMMON, Vic. Problems of Method in the Historical Study of Popular Music. In: Horn & Tagg (eds.), *Popular Music Perspective*. Exeter, 1982, p. 16-31.
- GLOAG, Ken. The Beatles: high-modernism and/or postmodernism. In: *Beatlestudies 3: Proceedings of the Beatles 2000 conference*, University of Jyväskylä, 2001, p. 80-84.
- GREEN, Lucy. *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*. Manchester, 1988.
- HAUSER, Arnold. *The Sociology of Art*, trans. Kenneth Northcott. London, 1982.
- HAYWARD, Susan. *Key Conception in Cinema Studies*. London, 1996.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London, 1979, p. 87-103 ss.
- IRON MAIDEN. *The Number of the Beast*. London: EMI, 1982.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.

KALLBERG, Jeffrey. The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor. *Nineteenth Century Music*, xi (1987-8), p. 238-61.

KRIMS, Adam. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge, 2000.

LACASSE, Serge. Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music. In: Michael Talbot (ed.), *The musical work: reality or invention?* Liverpool University Press, 2000.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, 1980, 2003.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York, 1970.

LEVARIE, Siegmund; LEVY, Ernst. *Musical Morphology: a Discourse and a Dictionary*. Ohio: Kent, 1983.

LIPPMANN, Edward A. *A Humanistic Philosophy of Music*. New York, 1977.

MEYER, Leonard B. *Style and Music: Theory History and Ideology*. Philadelphia, 1989.

_____. *Music, the Arts and Ideas*. Chicago, 1967.

_____. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, 1956.

_____. *Explaining Music*. Chicago, 1973.

MOORE, Alan F. I Wonder what You're doing. *3rd Popular Music Theory & Analysis Summer School, IPM-SMA* in Liverpool, England on the 8th July 2024. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/382368040_I_WONDER_WHAT_YOU'RE_DOING>. Acesso em: 27 out. 2024.

MOORE, Allan F. Categorical conventions in music discourse: style and genre. *Music and Letters*, 82/3, ago. 2001, p. 432-442.

_____. A Problem of History. *Critical Musicology Newsletter*, ii, 1994.

_____. *Rock: The Primary Text*. Buckingham [England]; Philadelphia: Open University Press, 1993. Disponível em: <https://archive.org/details/rockprimarytextd0000moor_u9k7>. Acesso em: 06 dez. 2024.

MOORE, Allan F. (ed.). *Critical Readings in Popular Musicology*. Ashgate, 2007.

- MOORE, Allan F.; IBRAHIM, Anwar. Sounds like Teen Spirit: identifying Radiohead's idiolect. In: Joseph Tate (ed.): *Strobe-Lights and Blown Speakers: essays on the music and art of Radiohead*. Ashgate, 2005.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham, 1990.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse*, trans. Carolyn Abbate. Princeton, 1990.
- NEALE, Stephen. *Genre*. London, 1983.
- ORGA, Ates. The Man and his Music. In: Atherton, David (ed.). *The Complete Instrumental Chamber Music of Arnold Schoenberg and Roberto Gerhard*. London, 1973.
- O'SULLIVAN, Tom; HARTLEY, John; SAUNDERS, Danny; FISKE, John. *Key Conception in Communication*. London, 1983.
- PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetic of Music*. Cambridge Univ. Press, 1993.
- PODRO, Michael. Alois Riegl. In: TURNER, Jane (ed.). *Dictionary of Art*. London, 1996.
- PROPP, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Baltimore, 1968.
- RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York, 1980.
- ROWELL, Lewis. *Thinking about Music*. Amherst, 1983.
- SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. Rio de Janeiro: Ed. Irmãos Vitale, 2021.
- SHEPHERD, John. Towards a Sociology of Musical Styles. In: WHITE, Avron Levine (ed.). *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. London, 1987.
- SHUKER, Roy. *Key Concepts in Popular Music*. London, 1998.
- STOKES, Martin. *Introduction of Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford, 1994, p. 1- 27.
- STOKES, Martin; BOHLMAN, Philip (orgs.). *Celtic Modern*. Scarecrow, 2003.
- TAGG, Philip. Towards a Sign Typology of Music. In: DALMONTE, Rosana; BARONI, Mario (eds.). *Secondo convegno europeo di analisi musicale*. Trento, 1992, p. 369-78.
- TOYNBEE, Jason. *Making Popular Music*. London, 2000.
- WALSER, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH, 1993.

WULSTAN, David. *Tudor Music*. Iowa City, 1986.

VENGEANCE RISING. *Once Dead*. Los Angeles: Intense, 1990.