**Por uma metodologia de análise para o rock alternativo**

**William Teixeira**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS teixeiradasilva.william@gmail.com

**Adrielly Oliveira**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS ellyoliveira1995@gmail.com

A partir de estudos já realizados (Ribeiro, 2010; Janotti, 2003; Gumes, 2011), é possível afirmar a existência de um movimento sócio-musical denominável como rock alternativo, cuja cena é segmentada pela inserção de vários estilos e sub-estilos, tais como heavy metal, punk, hardcore, blues, entre outros. Entretanto, é comum ouvir dentro deste mesmo contexto discursos em oposição aos rótulos de gêneros, pois suas preferências por um som mais ‘indie’ (diminutivo para *independent*), estão ligadas diretamente ao fato de que a música produzida nessa categoria seriam composições livres de estratégias mercadológicas, com conteúdos mais autênticos e verdadeiros. Essa autenticidade estaria fora do *mainstream*, constituindo o *underground*, onde se desenvolvem as expressões alternativas (Shuker, 1999 apud. Marques, 2005, p.95). Segundo Gunn (2004 apud. Marques, 2005, pág. 95), “a lógica da formação dos gêneros é resultado inevitável de nossas tentativas de entender e explicar, para nós mesmos e para os outros, a música que ouvimos. É nas discussões sobre música, ocorrida entre fãs, críticos e artistas, que um gênero musical se constrói”. Na cena alternativa brasileira é comum encontrar bandas que se recusam a seguir apenas um único gênero musical, acompanhando o nascimento de diversos sub gêneros e suas nomenclaturas para cada mistura de dois ou mais gêneros, tornando assim seu público também cada vez mais hibrido. (Marques, 2005).

Antes de se focar na música e suas classificações de gênero é preciso, contudo, que se observe a dinâmica dos processos de comunicação que envolvem as práticas culturais, o que, usando o rock alternativo como exemplo, se torna relevante para a análise dos acontecimentos a partir das experiências musicais daqueles que se dizem pertencentes a um movimento (Teixeira, 2015a). Dessa maneira, se viabiliza o projeto de compreender como a música alternativa é vivenciada por seus praticantes, seja enquanto músicos, técnicos de estúdio ou mesmo fãs, papéis esses não excludentes entre si.

Compreendendo a música enquanto manifestação de uma cultura, logo se percebe que todo o seu contexto é tão importante quanto a própria realização musical, pois todo grupo sociocultural divide um conjunto de símbolos, códigos e regras de comportamento cujos significados são vivenciados dentro de seu “grupo sonoro” (Blacking, 1974; Geertz, 1989). Quando uma pessoa se decide a conviver com determinado grupo, ela se integra a um movimento de adaptação onde aprende a desvendar os significados das práticas e comportamentos associados a tal grupo. Desse modo, o resultado é um significado fixado em discursos musicais produzidos na prática de toda uma experiência musical, que gera um certo tipo de adesão por parte das pessoas que dela compartilham, mesmo que a vivenciado de forma individual (Ribeiro, 2010; Teixeira, 2016; Teixeira, 2015b).

Em busca de compreender o contexto musical do rock alternativo, esta pesquisa se aprofunda em obras de autores como Hugo Ribeiro (2010), que desenvolveu uma metodologia no sentido de traçar uma trajetória de pesquisa através do olhar etnográfico em relação aos estudos da música popular no Brasil, com o objetivo de compreender como os participantes da cena de rock underground de Aracaju (CRUA) vivenciam o processo de diferenciação, criando e mantendo fronteiras estilísticas. Sua análise de campo estava fundamentada em três orientações teóricas, a saber, estudos sobre identidade, estudos sobre a experiência musical e estudos de gênero/estilo, objetivando responder a questão chave de sua tese: como a música dentro da cena é ouvida e vivida pelos seus próprios membros?.

Em sua metodologia, foi realizada uma análise da CRUA a partir da fenomenologia, afim de fugir do senso comum de enxergar a análise da música somente pelas suas relações harmônicas, escalas ou intervalos. A ênfase se dá na compreensão dos elementos evidenciados pelas bandas e vivenciados pelos ouvintes que carregam as experiências geradas por determinado estilo. Para isso, algumas ações foram tomadas, como: ouvir bandas que são referencias para as bandas estudadas, indicadas também pelo seu respectivo público, procurando identificar quais são os elementos que foram verbalizados como importantes, e os que se repetem entre as várias bandas do estilo e as músicas das bandas estudadas; frequentar shows, produções culturais e rodas de conversas com bandas e público expondo exemplos musicais que, possivelmente, estariam dentro dos limites do estilo, e exemplos que apresentavam elementos que saıam dos limites, procurando averiguar se as hipóteses levantadas na fase anterior comprovavam-se; por fim, duas músicas de cada banda (das três que foram escolhidas como objeto de estudo) foram transcritas, com o intuito de ressaltar esses elementos musicais principais nas análises.

No que diz respeito ao discurso musical propriamente dito, opta-se pela fundamentação teórica de Lilja (2009), em sua tese *Teoria e análise da harmonia clássica de heavy metal*, onde o autor discorre sobre alguns aspectos sonológicos fundamentais, como o alto volume e a distorção da guitarra, já que a distorção parece ter um papel importante na construção dos acordes, em procedimentos melódicos e harmônicos e a forma de como se relacionam com os contextos tonais e modais; as características dos acordes distorcidos juntamente com seus niveis de parciais harmônicos, assim como suas consonâncias e dissonâncias, sendo examinados do ponto de vista do sistema de classificação da teoria harmonica tradicional; riffs de guitarra, que são passagens musicais curtas repetidas constantemente; por fim, o *power chord*, acorde produzido em uma guitarra elétrica fortemente amplificada e distorcida, com intervalo de quarta justa ou quinta justa com possíveis duplicações de oitava, característico do heavy metal e de outros sub gêneros do rock (Walser, 1993, p. 2 apud. Lilja, 2009 e Ribeiro, 2010).

Apesar dos termos técnicos para a análise musical usados por Lilja parecerem cruciais apenas para o heavy metal, vale ressaltar que as inúmeras formas de rotulações de gênero variam de acordo com o ponto de vista de cada pesquisador e, em particular, em cada objeto de estudo. Lilja cita o estudo da musica popular como relativamente jovem no campo acadêmico, em comparação com a música ocidental tradicional, pois, segundo ele, tem havido um consenso comum entre cientistas sociais e musicólogos de que a análise estrutural da música popular não é relevante. Lilja afirma ainda que a simplicidade de uma musica é relativa e depende muito da época em que foi composta. Sendo assim, se a complexidade de uma obra é critério de valor musical, as primeiras sinfonias de Mozart e os corais de Bach se tornam simples em comparação com muitas composições de Frank Zappa (Lilja, 2009, p. 15). Além disso, a análise da música não revela nada de tão interessante sobre a música, quando se pergunta se esses detalhes técnicos nos dizem algo sobre a experiencia do ouvinte (Frith, 1996 apud. Lilja, 2009, p. 16).

Ambos os autores, Hugo Ribeiro e Esa Lilja, concordam com o fato de que a música é fruto das práticas sociais e que todas as interpretações feitas a partir dela dependem de seu contexto próprio. As duas teses ressaltam o fato de que no que diz respeito ao significado do discurso musical, o ponto de vista do músico é constantemente deixado de lado; outro ponto é que os músicos das bandas raramente compartilham de terminologias para significação de suas músicas, sendo que as composições acontecem sem um pensamento hierárquico tão definido no que tange um sistema de organização das alturas.

O rock alternativo é resultado de uma fusão cultural, fragmentada pela inclusão de diversos outros estilos. Sendo assim, a análise tanto de seu produto musical quanto de suas práticas sociais demanda que se adentre um universo em que a música é a principal responsável por ampliar fronteiras estilísticas e identitárias, além de possibilitar a escuta do rock de maneira mais informada. Diferenças entre os riffs e solos de guitarra, acordes com diferentes niveis distorção, andamentos variados, vocais graves e agudos, temáticas das letras desde o amor incompreendido até relatos do cotidiano; tudo isso resulta em elementos significativos para cada individuo, seja compositor, instrumentista ou apreciador.

**Referências:**

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Washington: Washington University Press, 1974.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. *A música faz o seu gênero*: uma reflexão sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock / Nadja Vladi Cardoso Gumes. - 2011.

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

LILJA, Esa. *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Helsinki: IAML, 2009.

MARQUES, Fernanda. *Frágeis Fronteiras*: discussões sobre gêneros musicais no cenário alternativo. Revista Contemporânea. n. 5. 2005.

RIBEIRO, Hugo L. *Da Fúria à Melancolia*: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju. Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010.

TEIXEIRA, William. O discurso musical. In: PRESGRAVE, Fábio *et al* (Org.). *Ensaios sobre a música do século XX e XXI*: composição, performance e projetos colaborativos. pp. 225-243. Natal: EDUFRN, 2016.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_.  The musical genre: between rhetorical discursivity and the labels of market. *Revista da Tulha*, v. 1, p. 278-291, 2015a.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. A adesão ao discurso musical contemporâneo: uma abordagem retórica. *Revista Trivium*, v. 1, p. 117-126, 2015b.