

Música de Pernambuco: relações entre políticas públicas e identidade musical

Pernambuco Music: relationship between public policies and musical identity

Bruno Nogueira¹
bruno.pnogueira@ufpe.br

RESUMO

Este artigo investiga até onde um instrumento de política pública, como um edital, pode articular regras socialmente compartilhadas para um gênero musical. Para isso, categoriza os projetos aprovados no Fundo Pernambuco de Incentivo à Cultura em um intervalo de dez anos (2003-2013) e lança a proposta da expressão “Música de Pernambuco” como uma possível categoria de gênero musical. Como resultado, identifica as relações sonoras musicais, as regras sociais, os novos agentes no processo de tomada de decisão e o impacto que isso pode trazer para a identidade musical da região do país.

Palavras-chave: música; gênero musical; políticas públicas; fundo de cultura; Pernambuco.

ABSTRACT

This article investigates the extent to which a public policy instrument, such as a public notice, can articulate socially shared rules for a musical genre. To this end, it categorizes the projects approved in the Pernambuco Cultural Incentive Fund over a period of ten years (2003-2013) and launches the proposal of the expression “Música de Pernambuco” as a possible category of musical genre. As a result, it identifies musical sound relationships, social rules, new agents in the decision-making process and the impact that this can bring to the musical identity of the country’s region.

Keywords: music; music genres; public policies; culture fund; Pernambuco.

¹ Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Av. Prof. Moraes Rego, 1235 - Cidade Universitária, Recife/PE.

Introdução

É uma característica forte do Brasil que boa parte da música que é produzida e consegue circular, faz isso com o aporte criado por políticas públicas de cultura. O poder público atua de diversas formas para promover ações culturais: da regulação de espaços para eventos e apresentações; taxações diferenciadas de produtos específicos para incentivar consumo; ações de formação de público em projetos pedagógicos de escolas; manutenção de aparelhos culturais que promovem apresentações artísticas; e editais públicos para produção e circulação; tornando-se parte importante do cotidiano cultural de uma cidade e/ou estado.

A proposta deste artigo é investigar o quanto a participação da política pública nessas ações tem um impacto na construção de identidades musicais que se transformam, mais tarde, em mercado. Isso é feito a partir de dois recortes, sendo o primeiro a expressão “Música de Pernambuco”, que surge na apresentação da programação de festivais, discos e programas de rádios, para entender até onde ela dialoga com as categorizações de gênero, ritmo ou cena musical com a intenção de delimitar um tipo específico de artista, um uso do espaço urbano e as dinâmicas de consumo que passam a ser articuladas por esses instrumentos de políticas públicas.

O segundo recorte é o edital do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, parte do Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE), implementado a partir de um diálogo com a sociedade civil. Neste artigo, foram analisados os 162 artistas contemplados entre os anos de 2003 e 2013 na linguagem “Música” como forma de subsídio para construção desta pesquisa. A principal hipótese de trabalho que será apresentada é que a atuação do poder público pode transformá-lo em um agente articulador de um gênero musical.

Para construir esta argumentação, como suporte teórico, este artigo pretende resgatar a noção de gênero musical e como ela se desenvolve epistemologicamente no Brasil. A hipótese proposta (que a expressão delimita um gênero, diferente de um ritmo ou de uma cena) traz também outras questões que foram investigadas como: 1- Que conjunto de regras define essa atuação do Estado? 2- Quais outras possíveis articulações de comunidades também podem originar gêneros na música popular?; e 3- qual

a consequência que isso traz para outras atividades musicais do Estado que vão além do edital?

Categorizações e demarcações na música

Falar sobre música é também falar sobre diferentes relações de identidade. Daquela que é construída pelos diferentes códigos que uma música carrega – os instrumentos usados, a forma como usa melodia, a voz ou o corpo – assim como os que ela descarrega no processo de circulação – a identidade de um povo, de um programa de rádio, ou de trocas que realizamos em redes sociais digitais. Quando dizemos que um determinado artista é um cantor de frevo, acionamos não só essas identidades, mas os agentes por trás dela: escolas de música, gravadoras, estúdios de ensaio, programas de rádios e até aplicativos para celular.

Categorizar é, portanto, reconhecer um espaço de disputas que é muito mais fluído do que parece numa primeira impressão. Essa fluidez também se traduz nos espaços de autoridade social que cada uma dessas delimitações carrega consigo e no potencial de mudança, como destaca Stuart Hall ao afirmar que “(...) à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2006, p.21).

Este campo de disputa evidencia que a identidade de uma música está em constante processo. O frevo pode enunciar um ritmo musical, que é o conjunto de componentes estruturadores da música voltados a sua materialidade e execução: um encontro entre melodia e harmonia que é legitimado por escolas de música, professoras e professores de instrumentos que vão estabelecer determinadas regras. Sendo, neste caso, um ritmo derivado da marcha e do maxixe, que precisa seguir um compasso binário ou quaternário e de ritmo sincopado. Quanto mais se aprofunda a delimitação, mais as regras se tornam rígidas: o frevo-de-rua, por exemplo, deve ter uma introdução de 16 compassos, seguido de uma resposta de número igual. A opção de não seguir o número exato de compassos e introduzir instrumentos como teclado eletrônico e guitarra resulta no confronto dessa estrutura de autoridade formada por esses agentes que, por sua vez, pode determinar que aquela música não se trata de um frevo.

Uma outra categorização comum é a da cena musical. É particularmente importante o impacto do estudo de Will Straw^[1] sobre cenas musicais como modo diferencial de circulação de música no tecido urbano. Esse debate desencadeia em metodologias próprias de análise (RODRIGUES & JANOTTI, 2015), assim como de observações extremamente específicas e suas relações com subgêneros (AMARAL & MONTEIRO, 2013); e até mesmo tensões na forma de compreender as cenas como territórios sônicos musicais (HERSCHMAN, 2013).

Simone Sá faz uma análise a partir dessas discussões e traz um condensamento desses estudos e propõe que, a cena musical:

“(...)refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática” (Sá; 2011, p. 157)

Deste modo, o já citado frevo pode ser compreendido tanto pela sua relação de sociabilidade, quanto com a relação com espaço urbano. O lugar onde é executado e por quem é executado pode ter um impacto tal qual aquelas regras de compassos e instrumentos e as regras impostas na dimensão do ritmo podem ser contornadas com ar de legitimidade, mesmo que seja para apresentar uma mistura entre frevo e rock^[2]. Nesses casos, novos agentes entram em jogo na comunidade musical, como o programador de um teatro ou o curador de um festival.

Ao longo deste artigo vamos detalhar uma terceira possibilidade de categorização, que é a do gênero musical. O gênero está mais próximo da noção de música popular massiva, aquela que circula por diferentes espaços comunicacio-

nais (JANOTTI, 2007), tal como as rádios, jornais, revistas, programas de televisão, shows e plataformas de streaming, afinal: “(...) compreender os processos de comunicação maciça implica, hoje, poder dar conta da rearticulação das demarcações simbólicas que aí se estão produzindo, e de como são elas que nos asseguram o valor e a força das identidades coletivas” (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 152).

Para permanecer no exemplo do frevo, quando ele é executado em um programa de rádio ou é objeto de uma crítica jornalística, passa a dialogar com outros espaços de autoridade que entram nessa disputa de identidade. É comum, como será explanado a seguir, neste campo mais próximo do mercado, ver o surgimento de diferentes expressões como demarcadoras de um gênero, como “cantoras”, “música dance inteligente” ou mesmo ramificações, como acontece no Heavy Metal ao se tornar Thrash Metal, Doom Metal, White Metal, onde as regras rítmicas permanecem e entram em jogo outras delimitações.

O território de disputas passa agora a ser ocupado também por radialistas, jornalistas, críticos, donos de lojas de discos, articuladores de serviços de *streaming*, entre outros. Essas três possibilidades de categorização passam por interseções, diálogos e tensões que produzem aquilo que é socialmente reconhecido como música. Uma peça musical, como uma canção ou um disco, está menos limitada aos instrumentos, plataformas de circulação e letras, mas pelo que resulta desses mesmos diálogos e tensões.

Esse processo de diferenciação é importante para a proposta apresentada aqui, onde a expressão “Música de Pernambuco” passa a ser usada midiaticamente para falar de uma possível cena, ritmo ou gênero, no esforço de identificar em qual dessas categorias possíveis tem maior aderência, que novos agentes de autoridade são socialmente reconhecidos e quais as possíveis regras que eles podem estabelecer em torno desta taxonomia.

Falar em gênero musical ainda importa?

A noção de gênero musical já teve um protagonismo maior quando o assunto é música. Antes do impacto que a

[1] Um ponto de partida para essa perspectiva está na entrevista “Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação”, por Jeder Janotti Junior, publicado no volume 15, de maio / agosto de 2012, da Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-Compós

[2] Em “O Hércules do Frevo”, registra-se a experimentação do maestro Ademir Araújo, tombado como Patrimônio Vivo de Pernambuco, ao criar uma orquestra que mistura frevo e rock. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/carnaval/o-hercules-do-frevo/> - Acessado em julho de 2020

internet traz para o setor, Simon Frith afirma que gêneros são “(...) um modo de definição da música em relação ao mercado, do potencial mercadológico presente na música” (FRITH, 1998, p.76). Esta é uma ideia compartilhada por diversos autores para pensar a dimensão social implícita no mercado e no consumo, como é ilustrado no Brasil por Jeder Janotti Jr quando relata o incômodo que é encontrar um disco na prateleira errada de uma loja (2003, p.31).

O período em que essas ideias são apresentadas também representa um espaço de tempo de profundas mudanças intercaladas pelo lançamento de um formato digital popular de arquivos musicais até a primeira onda de encerramentos das grandes cadeias de lojas discos^[3]. Pensar no gênero que conecta a música com seu mercado, portanto, torna-se um exercício cada vez mais complexo dado o ritmo acelerado de mudanças onde lojas de discos fecham as portas, publicações saem de circulação e vários agentes passam a ser uma lembrança do passado.

Outros dois momentos distintos pontuam as mudanças que acontecem neste período e que tem um impacto no papel dos gêneros musicais. O primeiro deles é quando se reconfigura o espaço da chamada “mídia especializada”: os tradicionais cadernos de cultura dos jornais diários e as revistas passaram a dividir espaço de legitimação com *sites* e *blogs* na internet. Além de publicar resenhas e comentários, esses *sites* tornam-se repositórios de músicas e discos para *download*, criando um contexto de uma mídia de postura militante, posicionada junto às cenas e trajetórias musicais que narra. Entre esses novos sites, os chamados “blogs de MP3” ganham legitimidade em uma cadeia produtiva^[4] musical carente de novos mediadores (NOGUEIRA, 2011).

Sem um modelo editorial a ser seguido, os blogs de MP3 também trouxeram uma nova taxonomia e formas de categorização de discos e músicas. Os gêneros musicais passam por uma primeira expansão e ganham novos desdobramentos quando, por exemplo, se torna mais importante delimitar que a música em questão é “experimental” e não necessariamente “apenas” rock.

O segundo momento é quando novas ferramentas permitem que essa taxonomia esteja no controle de quem escuta a música. A folksonomia, uma prática de etiquetagem social, ganhou sentido em softwares como o Last.FM, como é explicado aqui por Adriana Amaral e Maria Clara Aquino:

“Uma plataforma baseada no compartilhamento e recomendação musical que funciona com estações de rádio, fóruns e sistema de etiquetamento e indexação dos arquivos de música feito pelos próprios usuários, construindo assim uma vasta base de dados sobre artistas dos mais diferentes gêneros musicais” (AMARAL & AQUINO, 2008, p.118).

Essa liberdade permite uma elasticidade na categorização musical como um todo. O usuário escuta música e define sua nova classificação, gerando novos dados como os apresentados pelas autoras acima citadas. Assim, por exemplo, a cantora Madonna sai da prateleira do Pop para “*breakfast radio*” (rádio do café da manhã), “músicas que eu amo”, ou “música mais gay de todos os tempos” (AMARAL & AQUINO, 2008, p. 127).

Esta noção de que o usuário tem mais liberdade e controle de seus processos de consumo é própria do discurso das novas tecnologias como uma suposta emancipação dos conglomerados de mídia, mas é importante também perceber o consumo além da troca financeira. A internet insere de forma mais incisiva e mais ativa o público – em especial o fã – nessa comunidade que pode delimitar determinadas regras de produção e circulação de um gênero musical. É importante destacar que essa entrada e participação maior do público ainda é mediada ou parte da estrutura onde passam agentes tradicionais do mercado da música.

Muitas vezes, no ambiente digital, parece não existir a troca econômico-financeira tradicional (pagar pelo ingresso, comprar um CD, ou mesmo evitar pagar pela assinatura e usar o modo gratuito de um serviço de *streaming* custeada pela publicidade), mas os agentes e operadores tradicionais permanecem parte do processo. Lançado no ano de 2002, por exemplo, o Last.FM passou rapidamente a pertencer ao grupo de mídia CBS, co-proprietária de licenças como a do canal MTV e da rádio CBS, que figura entre as cinco de maior audiência nos Estados Unidos; enquanto que o Deezer tem a Warner Chappell Music como detentora de parte de suas ações e assim por diante.

Este é o cenário onde se configura um desafio a relevância para o gênero musical anunciada no início deste artigo: o encerramento de lojas de discos^[5], dos espaços de radiodifusão e de publicações tradicionais,

[3] O formato de compressão MP3 é lançado oficialmente em 1993, impulsionando as redes de trocas de arquivo no final daquela década, com o encerramento das atividades da rede Tower Records, nos EUA, em 2006.

[4] Entendemos por cadeia produtiva o conjunto de agentes que fazem parte de um determinado filão, seja o da música gravada ou dos shows, relacionados a um produto cultural, divididos entre espaços de produção, circulação e consumo (NOGUEIRA, 2008).

[5] As Tower Fades at Home, It Still Shines Abroad - <http://www.banderasnews.com/0612/ent-towerfades.htm> - Acesso em 11.2020.

que passam a ser ocupados por trocas de mensagens em fóruns virtuais como o Facebook e Twitter (NOGUEIRA, 2013) reconfigurando a mediação musical^[6]. O público, sob uma perspectiva, é quem passa a delimitar categorias musicais a partir de sua prática de consumo, com uma influência menor de gravadores e canais de televisão.

A dinâmica de circulação que predominou entre os anos 1980 e 2019 mudou tanto que, de fato, usar categorizações que são tão comuns a esse meio parece perder o sentido. Entretanto, talvez a distribuição e a prática de escuta popularizada entre 2005 e 2019 crie, na realidade, uma falsa sensação de deslocamento e o gênero musical como instrumento de articulação de mercado ainda tem grande importância.

Falsa sensação por duas questões: A primeira é que os ambientes que se consolidaram para novas práticas de escuta também se estabeleceram como novos grandes conglomerados de mídia. O YouTube, como subsidiário da Google, e o Spotify, figuram entre as vinte empresas mais rentáveis de mídia online em escala global. Isso não reconfigura, por exemplo, a relação com a indústria tradicional da música, como é notado em reportagem do jornal *The New York Times*, que afirma que “quase todo artista que atinge o topo das paradas – seja Kanye ou Adele, Beyoncé ou Drake – chegou lá com a ajuda de um dos três conglomerados que controlam cerca de 80% do mercado: Universal, Sony e Warner”^[7] (TIMES, 2018, tradução nossa).

Então na prática, durante o período de transição entre formatos de distribuição, dos downloads de MP3 por links, passando pelas redes P2P^[8], as gravadoras nunca perderam exatamente seu potencial de concentração para o agendamento^[9] de um grande artista. Elas apenas precisaram se adaptar e acompanhar as novas formas de classificar e nomear dinâmicas musicais que foram iniciadas e tornadas populares a partir da manifestação do público.

Com os serviços de *streaming*, a dinâmica do gênero musical retorna com uma mudança fundamental: servem não apenas para delimitar artistas e canções,

mas também para acionar como nos socializamos em tornos deles a partir de outras práticas de escutas, compartilhando uma canção em nossa linha do tempo do Facebook ou em álbum de fotos do Instagram, trocando informações constantemente entre aplicativos, gerando algoritmos de recomendação para influenciarmos sobre o que podemos ou não gostar de ouvir.

Até o ano de 2018, os aplicativos de *streaming* de música que atingiram impacto internacional foram o Spotify, o Deezer e o Tidal, cada um com características e acervos próprios. O Spotify é o que concentra o maior número de usuários assinantes do serviço e tem em seu banco de dados mais de 1.000 categorias cadastradas como gêneros musicais. Começa no 2-Step, gênero musical inglês associado à música eletrônica e também chamada de UK Garage, composta por ritmos irregulares sem o padrão percussivo comum da eletrônica; passa pelos gêneros mais comuns, como pop e música clássica, e encerra no Zydeco, um estilo de música folk da região sudoeste da Louisiana, nos Estados Unidos, que mistura blues com a canção creoula dos nativos, marcados por um acordeom^[10].

O Spotify também incorpora a prática de criar listas que permitem que os usuários acrescentem suas próprias taxonomias ao que escutam. As listas ativam outra dinâmica social, similar aquela já citada aqui do Last.FM, quando são compartilhadas e abertas para colaboração elas contribuem para o refinamento e ampliação dos mecanismos de recomendação do Spotify. “Rap Caviar”, “Road Trip”, “Maníacos por Bateria”, são demarcações que passam por uma curadoria mista, dividida em três eixos: rastros deixados por usuários, o trabalho da equipe interna da empresa e o algoritmo automático do aplicativo.

Portanto, ainda é importante seguir exercitando a compreensão da música na dimensão do gênero musical e sua relação com o mercado. Esse espaço de disputa passou a ser ampliado e tensionado em novas plataformas de consumo, como os aplicativos de *streaming*, assim como nos debates presentes em redes sociais digitais, sendo

[6] Hi-Fi fecha após 45 anos vendendo discos a SP - <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0803200216.htm> - Acesso em 11.2020.

[7] No original: “almost every artist today who reaches the top of the charts — whether Kanye or Adele, Beyoncé or Drake — has gotten there with help from one of the three conglomerates that control around 80 percent of the business: Universal, Sony and Warner” - <https://www.nytimes.com/2018/09/06/business/media/spotify-music-industry-record-labels.html> - Acesso em 10.2020.

[8] Nas redes P2P, softwares como Kaaza e E-Mule, permitiam a troca de arquivos de forma fragmentada, impedindo o rastreamento de uma fonte original, em casos de pirataria

[9] Tratamos agendamento tal qual é definido por Maxwell McCombs, que defende que o público tende a dar mais importância aos assuntos que tem maior exposição nos meios de comunicação, sugerindo assim que é a mídia quem diz sobre o que iremos falar (McCOMBS, 2009)

[10] The Genres of Spotify - <https://www.dummies.com/social-media/spotify/the-genres-of-spotify/>

um mediador tal qual era no período das lojas de discos, programas de auditório e nas revistas impressas.

Revisitando algumas noções importantes sobre gênero musical

Considerando a relevância que o gênero musical tem para a produção de sentido na música, diversos autores já se debruçaram sobre o assunto a partir de diferentes perspectivas. Entre todos, predomina uma concordância geral que se trata de uma articulação de mercado, como resume Frith ao traçar um imaginário de uma “(...) conversa silenciosa que acontece entre o consumidor, que sabe aparentemente o que quer, e o vendedor, que trabalha copiosamente para imaginar o padrão dinâmico” (FRITH, 1998, p.77). Nesse encontro estão as definições apresentadas pelas gravadoras, as tensões provocadas pela imprensa musical – não apenas a dos cadernos de cultura e revistas, mas também do rádio e dos programas de televisão - e as conversas entre fãs.

Essa conversa silenciosa não se esgota em um contexto em que existem mais aplicativos de música disponíveis para um telefone celular do que lojas de discos em uma cidade. Da mesma forma que o número de intermediários se expande para listas de discussão, fóruns e grupos de whatsapp; blogs, canais no YouTube e outros espaços de conversa na internet. O resultado se torna igualmente complexo nos procedimentos automatizados de um algoritmo que precisa definir uma lista sobre “Samba” que ganhe concordância em escala global.

Mesmo com novas práticas econômicas em operação, onde até a performatização de gosto^[11] se torna uma moeda de capital social na internet, permanece a analogia proposta por Negus e Pickering (2004) sobre uma função do gênero em compreender “(...) onde a música se encaixa; com o que ela se parece; quem vai

comprar?”. Como delimitam Janotti Jr e Sá, os gêneros musicais operam na contemporaneidade “(...) como importantes mediadores de espaços, lugares, temporalidades, cenas, artefatos midiáticos, apresentações ao vivo e escutas e não como simples intermediações diante da música” (2019, p.134). O gênero é, portanto, um forte articulador entre diferentes ritmos e cenas.

O contexto de constante mudança que é natural da música, portanto, não descarta a reflexão que parte de modelos passados, que, por sua vez podem ser revisitados e ampliados. Para o propósito desta pesquisa, interessa especialmente a teoria dos gêneros musicais apresentada por Franco Fabbri. O autor parte de noção de que um gênero representa um conjunto de eventos musicais e de regras aceitas socialmente. Por evento musical ele afirma ser “(...) qualquer tipo de atividade realizada acerca de qualquer tipo de evento que envolve o som” (FABBRI, 2017, p.2) e esse conjunto de regras é parte de uma disputa entre uma comunidade musical; e a estrutura dessa comunidade musical também é parte do gênero (FABBRI, 2017)^[12].

Com isso, Fabbri^[13] parte para um conjunto de seis regras para ajudar a compreender do que se trata um gênero musical. Não se trata apenas de regras escritas, mas compartilhadas e compreendidas entre as diferentes comunidades que conversam sobre música. São regras 1- Genéricas, 2- Técnicas e Formais, 3- Semióticas, 4- Comportamentais, 5- Sociais e Ideológicas, 6 - Econômicas e Jurídicas. Essa diferenciação é importante principalmente para entender que um determinado ritmo musical não necessariamente se enquadra no que é proposto pelo gênero musical com que dialoga, já que algumas definições vão além da regra técnica e formal. O gênero musical Jazz apresentado midiaticamente pode conter artistas que compõem em diferentes ritmos, por exemplo.

Essa proposta de Fabbri tem sido atualizada e re-contextualizada com o passar do tempo. Janotti cita, por exemplo, a categorização de “cantoras românticas” onde a noção de autoria é menos importante que a de

[11] Hennion (2010), propõe a noção de performance de o gosto ao afirmar que o gosto é um «dispositivo reflexivo e instrumentalizado para colocar à prova nossas sensações. Não é um processo mecânico, sempre é intencional.»

[12] A theory of musical genres: two applications. Submetido em: 30/08/2017. Aprovado em: 16/10/2017. Este artigo foi apresentado pela primeira vez em 1981 na Primeira Conferência Internacional em Pesquisas de Música Popular (First International Conference on Popular Music Research) da IASPM (International Association for the Study of Popular Music), e foi publicado originalmente em 1982 em *Popular Music Perspectives*, nome dado aos anais do evento

[13] Franco Fabbri leciona “História da Música Popular” no Conservatório de Parma, “Economia da Música” na Universidade de Milão, “História da Música Contemporânea” no IED em Milão, e “Economia da Música” na CESMA, em Bioggio, Suíça. Ele presidiu a IASPM Internacional por dois mandatos: 1985-1987 e 2005-2007, e é membro do comitê editorial das revistas: *Musica/Realtà*, *Popular Music*, *Radical Musicology*, e da série de livros *Le Sfere*. Fabbri é ainda co-editor, com Goffredo Plastino, da série *Routledge Global Popular Music*. Atualmente, Fabbri é Professor Visitante na Universidade de Huddersfield, Inglaterra.

corporificação das canções (2004). Também é o que dá sentido ao quase infinito número de definições que passam a surgir em dispositivos cada vez mais específicos de mídia, como podcasts e canais de vídeo em streaming, mas que também permite compreender uma dimensão de gênero ao associar uma música a determinado lugar.

Investigar em profundidade essas diferentes regras evidencia que falar em gênero musical não diz respeito apenas ao poder de agendamento dos mediadores, mas também do potencial de interpretação de uma dada comunidade. A ação de ouvir ganha outro sentido quando o público compartilha sua interpretação e constrói coletivamente procedimentos cognitivos que são fundamentais para delimitar um tipo de música (LÓPEZ CANO, 2004). Como resultado deste processo, o gênero não se trata de algo homogêneo:

“Assim, antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiências estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo que permitem a construção de assinaturas específicas que se tornam as marcas distintivas do artista. Este processo ocorre a partir de ampla rede de articulações que envolve sonoridades, produtos audiovisuais, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas etc.” (JANOTTIR JR e SÁ, 2019, p. 131).

É nesta perspectiva que apresentamos a hipótese de que a expressão “Música de Pernambuco” pode ser tomada como denominadora de um gênero musical que passou a ser utilizado para definir expressões artísticas^[14], coletâneas de disco^[15], programações de eventos públicos e privados^[16], assim como o que toca nas rádios^[17]. Entender a expressão “Música de Pernambuco” enquanto gênero significa compreender a interface entre diferentes ritmos e diferentes cenas, ao mesmo tempo que estabelece um conjunto próprio de regras que carece investigar sua origem.

Identificar o termo / taxonomia Música de Per-

nambuco no lugar de um gênero musical não se trata de uma busca por sonoridades específicas, mas sobre identificar novas regras sociais – ampliando a proposta de Fabbri para possíveis regras políticas – e agentes da comunidade musical que não são necessariamente novos, mas que muitas passam despercebido por um debate ainda mediado por relações de mercado, como será apresentado ao longo deste artigo.

Se podemos, portanto, afirmar que Música de Pernambuco é um gênero musical que aglutina diferentes ritmos e cenas que conseguem produzir a partir de aporte de políticas públicas, então a questão posta é: podemos também afirmar que os agentes da política pública podem determinar regras para um gênero musical, assim como uma estação de rádio, uma loja de discos ou uma plataforma de *streaming*? Para isso é preciso, antes, compreender o funcionamento dessas políticas públicas e como ela confere materialidade à música.

Delimitações da política pública na música do Brasil

A política pública de cultura, historicamente, sempre foi fundamental como interface para a música brasileira. Ela está instrumentalizada na Constituição Federal de 1988, assim como nas constituições estaduais e é destinada a sociedade civil como um todo, portanto tem um impacto tanto na regulação da estrutura de uma grande gravadora, como na forma que o poder público pode dar subsídio a um novo artista de qualquer linguagem através de programas de fomento, editais e realização de eventos. Por ser destinado a qualquer artista sem distinção é comum ver em editais, por exemplo, espaços compartilhados por nomes já consagrados ao lado de ilustres desconhecidos.

Se o gênero musical dá suporte ao mercado; é difícil falar de um mercado de música brasileira que existe alheio às políticas públicas. Da observação mais óbvia – é a política pública que provê transporte, segurança e regulação de espaços onde pode existir uma apresentação musical – até a mais específica, que é tratada aqui. É um vetor tão forte, que

[14] Evocação: Maior de todos os frevos de bloco foi gravado há 64 anos. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/musica/2020/11/11992422-evocacao--maior-de-todos-os-frevo-de-bloco--foi-gravado-ha-64-anos.html> - Acesso em 11.2020.

[15] Sobre a coletânea “Music From Pernambuco”: Os Incômodos da Música Brega. Disponível em: <https://outroscriticos.com/incomodos-da-musica-brega/> - Acesso em 03.2020

[16] O fenômeno pós-mangue na cena musical pernambucana. Disponível em: https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/942/1/arquivo1236_1.pdf - Acesso em 03.2020

[17] Sobre a programação da rádio pública Frei Caneca FM. Disponível em: <http://www.freicanecafm.org/direitos-do-trabalhador-esporte-homenagens-e-muita-musica-na-programacao-semanal-da-frei-caneca-fm> - Acesso em 03.2020.

podemos observar como expressões musicais como o Brega e o Funk constroem narrativas que partem justamente da invisibilidade da política pública à sua expressão^[18].

O papel do Estado, previsto na Constituição Federal de 1988, é o de fiscalizar, incentivar e planejar atividades econômicas. Para exercer esse incentivo, ele pode usar o instrumento tributário do incentivo fiscal, fazendo que o governo renuncie total ou parcialmente a receitas tributárias para promover ações de determinada região ou setor. Na música, assim como nas outras linguagens culturais, esse é o norte dado à Lei Rouanet e que confere o tom deste cruzamento com o mercado, como afirmam Belém e Donadone:

Este formato propõe uma parceria entre o poder público e o setor privado, na qual o primeiro abdica de parte dos impostos devidos pelo segundo, e este, em contrapartida, investe recursos próprios na promoção de determinado produto cultural. A ideia propagada pelas leis de incentivo à Cultura é a de que este mecanismo introduz a Cultura na esfera da produção e do mercado (BELÉM & DONADONE, 2013, p.1).

Esse cruzamento coloca em questão uma relação complexa entre mercado e cultura, mediada pelo poder público. Numa perspectiva mais simples, o governo acaba fazendo um repasse de recursos a partir de uma decisão que é tomada pelo mercado, já que o modelo da Lei Rouanet cria uma aprovação em duas instâncias. Na primeira, o artista se torna apto a captar; mas somente na segunda, por decisão do setor privado, ele recebe o recurso. Se o objeto da lei, por sua vez, não faz distinção de classe, existe uma diferença perceptível entre projetos aptos a captar e aqueles que, de fato, captam. A materialidade dessa controvérsia pode ser percebida, por exemplo, no fato de que a maior concentração de captação de recursos via Rouanet está nas regiões Sul e Sudeste do país^[19].

Como um contraponto a este modelo, que é também chamado de “Lei de Mecenato”, está o do Fundo de Cultura. No Fundo o incentivo dado pelo poder público é feito sem interlocução com o setor privado e o dinheiro, que é arrecadado através de impostos, é repassado diretamente

aos projetos selecionados, consolidando assim uma única instância de aprovação. Apesar dessa diferença fundamental, fundo e mecenato consolidam uma estrutura muito similar de funcionamento. Um edital público é aberto, um proponente submete um projeto que atende um determinado modelo pré-definido, o projeto recebe um parecer e pontuação e os melhores pontuados são aprovados.

No caso da Rouanet, empresas como Petróbras e Natura replicam o processo internamente (edital, projeto, parecer e nota) para encaminhar a decisão de quem aprovar. Para o propósito deste artigo, será observado especificamente o programa Funcultura, proposto pelo Governo do Estado de Pernambuco e que funciona no modelo de Fundo de Cultura.

O caso do Funcultura

O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) surge a partir da lei estadual número 11.005, de 20 de dezembro de 1993, que institui o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) e o mecanismo de natureza financeira e contábil, com prazo indeterminado de duração, com finalidade de incentivar e estimular a cultura pernambucana. É um fundo de gestão compartilhada entre a Secretaria de Cultura de Pernambuco, a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) assim como instituições culturais e entidades da sociedade civil representativas da classe artística.

A partir das atualizações do texto da lei^[20], a “cultura pernambucana” é delimitada em linguagens. São elas 1- Artes Cênicas, Teatro, Dança, Circo, Ópera, Mímica e Congêneres; 2- Cinema, vídeo, fotografia, discografia e congêneres; 3- Literatura, 4- Música, 5- Artes plásticas, artes gráficas e congêneres; 6- Cultura popular, folclore, artesanato e congêneres; 7- Patrimônio artístico, histórico, arquitetônico, arqueológico e paleontológico presente em museus, bibliotecas, arquivos e centros culturais; 8- Pesquisa cultural; 9- Artes integradas; 10- Gastronomia; e 11- Design e Moda.

Um estudo, apresentado pelo próprio governo^[21], aponta que música é a segunda maior área do Funcultura. No ano de 2018, o orçamento total para a música foi

[18] Thiago Soares trata dessa relação entre o brega e a política pública em capítulo de Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim (2017).

[19] Região Sul do Brasil é a 2ª região em Captação de Recursos via Lei Rouanet, segundo MinC <https://exame.abril.com.br/negocios/dino/regiao-sul-do-brasil-e-a-2-regiao-em-captacao-de-recursos-via-lei-rouanet-segundo-minc/> - Acesso em 11.2020.

[20] Integra da lei - <http://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?id=2544&tipo=TEXTOATUALIZADO> - Acesso em 10.2020.

[21] Indicadores do Funcultura - <https://datastudio.google.com/u/0/reporting/15XtE8ObNTUN04E-xScwQI929NXOxIVpl/page/5wue> - Acesso em 11.2020.

de R\$ 4.160.000,00. Para estar habilitado a participar da seleção um projeto precisa partir de um proponente, que deve desempenhar uma função na equipe principal da proposta. Esta proposta precisa estar enquadrada em uma das seguintes categorias: Circulação; Festivais; Gravação; Produtos e Conteúdos; Economia da Cultura; Escolas de Bandas de Música e Corais; Difusão de Rede de Equipamentos do Estado; Formação e Capacitação; Pesquisa Cultural em Música.

A partir daqui já temos algumas delimitações para compreensão de uma ideia de “Música de Pernambuco”. Na categoria de música gravada, por exemplo, está condicionada a circulação em formato de CD, DVD ou Vinil, com tiragem mínima de mil cópias. Isso impacta dizer que todo ano, tiragens de mil cópias de alguns CDs serão produzidas no estado, mesmo em um contexto em que as lojas de disco existem em número reduzido. Um impacto direto está no fato que um artista sem CD físico prensado e devidamente lançado tem um valor menor de pontuação na seleção do edital.

Uma outra delimitação possível é que o músico só será seu próprio articulador de apresentação ao vivo na condição de tocar fora do estado. Na categoria de “Circulação” não é prevista a circulação municipal; portanto não pode ser pleiteada uma temporada de apresentações na Região Metropolitana do Recife, onde está também a capital de Pernambuco. A perspectiva de uma apresentação

ao vivo que não esteja condicionada ao deslocamento, se enquadra exclusivamente no formato da categoria “Festivais”, portanto, sendo um evento articulado por terceiros. Também implica, para o músico, a certeza de que todos os anos os festivais vão ocupar o calendário da cidade com possibilidade para contratação; ou seja, a Música de Pernambuco circula entre festivais, que pressupõem um formato específico de apresentação ao vivo.

Para esta pesquisa foi coletada uma relação de todos os artistas contemplados no Funcultura entre os anos de 2003 e 2013, compreendendo um recorte de dez anos de edital. São considerados artistas contemplados as atividades musicais que são favorecidas pelo projeto, portanto se há um disco gravado com uma compilação, estão listados os artistas presentes no disco. A exceção deste levantamento são os artistas presentes nos projetos de programações de festivais, isto porque a proposta apresentada não tem obrigatoriedade em ser a executada. A relação dos artistas serve de parâmetro para a avaliação da proposta e pode estar baseado em edições passadas. A coleta de dados pode ser acessada no endereço <http://bit.ly/aprfuncultura> e está apresentado no modelo abaixo:

É interessante notar, no levantamento, que o edital não é exatamente diverso ou heterogêneo. São 162 artistas contemplados, o que representa uma média de 13 artistas por ano, já considerando os que estão em coletâneas. Apesar de não ter entrado na contabilização, o número

Artista	Ritmo	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
4 Sopranos	Erudito											
A Trombonada	Frevo											
A Roda	Funk											
As fadas Magrinhas	Infantil											
Adiel Luna	Côco											
Adelmo Arcoverde	Côco											
Allegretto	Erudito											
Alceu Valença	Frevo											
Alessandra Leão	Folclórico											
Alkymenia (Terra Batida)	Rock											

Tabela 1. Excerto do levantamento de dados com a relação de artistas aprovados no Funcultura.

Fonte: Dados extraídos do Funcultura, 2003 – 2013. Tabela organizada por NOGUEIRA, 2020. Disponível em <http://bit.ly/aprfuncultura>

não necessariamente aumentaria se tivesse sido levado em consideração a programação dos festivais aprovados nesse mesmo período, já que muitos deles recorrem aos mesmos artistas, como é caso do DJ Dolores, que aparece na programação do festival Abril Pro Rock de 2004, mesmo ano que teve outro projeto aprovado para gravação de disco.

Essa pouca variação também se justifica pelo perfil de determinados artistas ou eventos que dificilmente teriam uma sobrevida sem o auxílio do edital, como é o caso do Encontro de Sanfoneiros do Recife. Um ponto interessante de observar é que essa pouca variação também parece ser uma consequência de outros dois fatores ligados a proposição e avaliação dos projetos que será abordado ao fim deste artigo. Antes disso, no entanto, é importante provocar que o número reduzido de artistas cria um certo senso de unidade, que ajuda na construção da ideia de um gênero - ou meta-gênero - musical, a partir de limitações bem próprias, como será abordado no tópico a seguir.

Após a coleta de dados, os projetos realizados foram resgatados e passaram por um processo de escuta e diferentes considerações referentes não apenas ao ritmo, mas também os textos de apresentação, uma investigação pelos espaços onde esses artistas circulam e, posteriormente, as eventuais intersecções que aconteceram tanto em projetos submetidos, quanto na programação de eventos do estado de Pernambuco.

Reflexões acerca dos projetos aprovados

O Funcultura usa, como guia para pontuação de “Valor Cultural”, a relação do artista proposto pelo projeto submetido com a lei 14.679, de 24 de maio de 2012, que determina que as expressões artísticas pernambucanas são o maracatu, a ciranda, o coco, o frevo, o afoxé, o forró, o caboclinho, o baião, o cavalo marinho, o bumba meu boi, o pastoril, o reisado, o toré, a capoeira, o repente, o urso e a marzuca; todas ligadas a uma dimensão de cultura folclórica. Complementam a lista ainda o mangue beat e o brega (este último tendo sido incluído após o período de análise desta pesquisa). Não há, no entanto, um reflexo exato dessas categorizações entre os 162 artistas contemplados no período de 10 anos. Se esta relação fosse usada de vetor para uma primeira categorização dos artistas, a larga maioria precisaria ser enquadrada como “mangue beat”, por servir como único guarda-chuva possível para a música pop.

Como o Funcultura aprovou uma média de 13 artistas diferentes por ano, é possível visualizar - ou

seria ouvir? - eixos que os delimitam. O tripé sonoro desenhado pela seleção cruza o folclórico, com o pop e o erudito, muito similar a divisão discursiva que é proposta por Simon Frith (1998), mas aqui de forma claramente delimitada. Na lista surge uma quantidade muito maior de artistas que tocam forró, do que aqueles que tocam frevo, ao mesmo tempo em que a valorização do Maracatu e do Coco é bastante pontual - apenas um grupo de Maracatu conseguiu ser aprovado duas vezes e, ainda assim, num intervalo extenso de tempo. Assim, aparentemente o forró tem uma dimensão maior de valor no folclórico da Música de Pernambuco a partir do Funcultura.

Existe uma forte aderência também de artistas que tocam rock em suas variações específicas do Heavy Metal e do Hardcore. Pensando no universo possível a partir da música pop, é curioso perceber que existem mais artistas de rock contemplados, por exemplo, do que samba ou reggae. Então atender tanto a sonoridade, quanto esse formato - guitarra, baixo, bateria e voz - é bastante demarcador da ideia de música pop local que se constrói no edital.

O tripé nomeado cruza o erudito de forma quase que burocrática, visto que é bem inexpressiva a quantidade de orquestras contempladas, assim como os eventos que são destinados a esse formato. E isso é interessante para perceber como o resultado do Funcultura traz um reflexo maior ao contexto musical do estado, já que paralelamente, as ações voltadas para esse tipo de música também são bem reduzidas e pontuais.

O edital também padroniza a materialização do formato que um artista desta “Música de Pernambuco” se apresenta. O disco só existe na condição de prensado com um mínimo de mil cópias, e ter um disco prensado pontua na seleção do próximo edital. Ter uma boa estratégia de canções lançadas de outra forma em ambiente digital, uma produção interessante de videoclipes, assim como fazer um esforço para desconstruir e repensar o formato álbum é menos importante. Como consequência disso, se repercute mais histórias na mídia sobre discos prensados lançados - um agendamento mais clássico no mundo da música - do que iniciativas que fujam disso.

Essa padronização também impacta no formato dos shows, que devem ser mais próprios e adequados para festivais, porque esse é o espaço garantido pelo edital. O show de festival tende a ser mais curto e menos centrado na divulgação de um trabalho específico, porque precisa soar convidativo a curadoria desses eventos. Shows que promovem encontros entre artistas, releituras, revisitações de toda carreira, tendem a ser mais atrativos do que o “show do disco”, da mesma forma que, para o artista, esse é um formato

mais interessante de investir quando sua atenção é dividida entre outros 15 artistas numa mesma programação.

Mas, para além dessas questões mais materiais, o que implica dizer que Música de Pernambuco é um gênero musical? Quando Vladi fala de gênero, fala também de uma comunidade musical, ao afirmar que “um gênero pode negociar regras a partir de relações entre compositores, performers, audiência, críticos e produtores. Mas também pode surgir de um acordo entre jornalistas e um produtor musical, por exemplo.” (VLADI, 2011). O compositor é uma figura central na construção da MPB, assim como o produtor de estúdio é peça chave para a música pop. Podemos afirmar com segurança que o Mangue Beat não existiria sem a atuação de jornalistas e dos cadernos de cultura, como é narrado no livro *Do Frevo Ao Manguebeat*, do jornalista José Teles.

Analisando e abstraído os projetos aprovados nesse intervalo de dez anos, salta aos olhos que a comunidade musical que determina as regras da Música de Pernambuco como gênero musical são duas figuras quase que invisíveis nesse processo: o proponente do projeto e o parecerista que o escolheu. São 162 artistas contemplados, mas em pouquíssimos casos eles são os proponentes de seus discos e turnês. Se fosse uma lista de proponentes, ela seria menor, mas teria uma quantidade maior de projetos aprovados por nome. O Funcultura determina que o proponente deve, obrigatoriamente, ser listado com uma função na equipe principal do projeto. Essa função pode ser a da própria elaboração do projeto, mas também da gestão dele - o recebimento de verbas, pagamentos, recolhida de documentações, prestação de contas, etc.

Com isso temos uma ampliação da comunidade musical com capital social para entrar na disputa pela identidade sonora do estado. As regras políticas que demarcam um gênero, que podem estar presentes em outras delimitações similares, como as expressões Música de Minas^[22] e Música do Pará^[23], pressupõem agentes específicos desses espaços. O proponente / elaborador do projeto, ao transitar entre as regras de um edital, está também consciente e engajado no fato que seu resultado produz identidade cultural que vai circular em nome do estado.

O próprio Funcultura reconhece isso e estabelece pontuações maiores para proponentes que já tem projetos aprovados em edições anteriores. Assim como o jornalista,

programador ou produtor, constrói-se uma nova categoria de trabalho que é bem-vinda pela comunidade musical: aquele profissional que conhece os detalhes do processo político e sabe jogar com ele, indicando por exemplo que ao gravar um disco deve-se incluir ações de formação e acessibilidade, porque isso garante uma pontuação maior. No campo de disputa^[24] do gênero Música de Pernambuco, um bom proponente tem mais capital social do que um bom produtor musical ou, até mesmo numa provocação mais polêmica, uma boa proposta musical como um todo.

O agente que aciona a tensão dessa disputa é o parecerista. No caso do Funcultura, são dois: a comissão deliberativa e a comissão técnica. O primeiro grupo é formado por órgãos representativos da sociedade civil e instituições, sendo o único ligado a música, até 2020, o Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado de Pernambuco (Sindmup). O Governo do Estado define que o requisito para se tornar parecerista na comissão técnica é medido pela experiência em elaboração, planejamento, administração, execução, análise e julgamento de projetos, assim como conhecimento de informática e capacidade de redigir textos com clareza e impessoalidade.

Parecerista e proponente transitam dentro desta categoria específica de trabalho, daquele profissional que se especializa na interlocução entre projetos com outras ações públicas propostas pelo Governo do Estado, como nas programações de Carnaval e São João e outros festivais, como o Festival de Inverno de Garanhuns. Esses agentes, uma vez inseridos na comunidade musical, negociam todos os anos a resposta para a pergunta “que música falamos, quando falamos em música de Pernambuco?” em contraponto aos próprios músicos, mas também produtores, técnicos de som, radialistas e DJs. A proliferação desses agentes é também prevista em regra: não podem exercer a mesma função por dois anos seguidos, nem submeter projetos num ano de sua atuação como parecerista.

Conclusão

Um gênero musical também pode ser pensado a partir de regras políticas, inseridas em instrumentos de políticas públicas. Deste modo, a comunidade musical que pauta o que é socialmente reconhecido como parte

[22] Centro de Referência da Música de Minas – Museu Clube da Esquina: <http://www3.musica.ufmg.br/> - Acesso em 04.2021.

[23] Cinco bandas de Música do Pará vão se apresentar no Música das Américas: <http://www.fcg.pa.gov.br/noticias/cinco-bandas-de-m%C3%BAAsica-do-par%C3%A1-v%C3%A3o-se-apresentar-no-m%C3%BAAsica-das-am%C3%A9ricas> – Acesso em 04.2021

[24] Usamos aqui a definição de Campo que é proposta por Pierre Bourdieu (1989).

da identidade de um estado, é formada também por esses atores que estão naturalmente inseridos e ocupam espaços delimitado da disputa política. Essa possibilidade ganha ainda mais força quando a categorização em questão tem uma relação mais distante do mercado fonográfico tradicional, formado pelas gravadoras e conglomerados de mídia, como foi apresentado aqui a partir da proposta “Música de Pernambuco”.

Neste artigo apresentamos o caso específico do Fundo Pernambucano de Incentivo a Cultura, um edital destinado a produção e circulação de música, mas diferentes instrumentos ligados a política pública – como outros editais ou chamadas – fazem parte do mesmo processo de produção de sentido. Este é um enquadramento importante, porque uma ação de política pública muitas vezes é enquadrada a partir de sua suposta atividade-fim: a manutenção de atividades musicais, mas existe mais em disputa no que diz respeito a identidade cultural de uma região.

Nos aspectos sonoros, ao observado enquanto gênero musical, a Música de Pernambuco favorece o diálogo entre o folclórico e o pop, especialmente a partir do encontro entre forró, frevo, rock e pop; com formações que favorecem artistas solo ou grupos com média de quatro integrantes, ou seja, um gênero que reúne diferentes ritmos. Artistas que são materializados principalmente pela prensagem de discos físicos e a apresentação em festivais – mais do que, por exemplo, a presença em plataformas de *streaming* ou produção de videoclipes.

Se no mercado tradicional é o produtor artístico quem centraliza as tomadas de decisões (TOSTA DIAS, 2000), a Música de Pernambuco, como gênero musical, também evidencia outros papéis decisivos, como o elaborador e avaliador de projetos. A lista final de aprovados constrói um campo muito delimitado que, uma vez exposto, passa também a se reconhecer e trabalhar em conjunto. Por isso, se torna mais natural, com o tempo, o diálogo entre artistas de origem folclórica, popular e erudita, a partir de projetos que conectam forró com MPB; do rock com frevo; do frevo com música eletrônica; do heavy metal com o maracatu e assim por diante.

Esse campo musical, após concretizado, ganha um reflexo em outras ações que acontecem no estado de Pernambuco como um todo. Isso pode ser percebido especialmente a partir das ações do próprio poder público. Na edição do ano de 2019 do São João da cidade de Caruaru – festa delimitada especificamente pelo forró – estão listados entre as atrações bandas de heavy metal, rock e música pop. No mesmo ano, para ilustrar como é central a figura do proponente, todos

os artistas de forró que se apresentaram no Festival de Inverno de Garanhuns foram propostos pela mesma entidade, a Sociedade dos Forrozeiros Pé de Serra.

Isso mostra que há uma espécie de ecologia da Música de Pernambuco formada a partir de editais e intervenções do poder público que contemplam o tripé sonoro aqui mencionado. Há, além disso, a participação dos atores da comunidade musical envolvidos na proposição e avaliação dos projetos. Essa pesquisa apontou, portanto, essas variáveis que constroem o gênero musical Música de Pernambuco, dando subsídios para se pensar esse tipo de produção em suas múltiplas variáveis sonoras, sociais e políticas em outras ações de política pública em todo território nacional.

Referências

- AMARAL, Adriana; MONTEIRO, Camila. “Esses Roquero **não curte**”: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook. *Revista Famecos*, Vale do Rio dos Sinos. V.20, n. 2, p. 446 – 471. Ago. 2013.
- AMARAL, Adriana; AQUINO, Maria Clara. Práticas de folksonomia e social tagging no Last.fm. In: *Anais do Simpósio Brasileiro de Fatores Humanos em Sistemas Computacionais*. Porto Alegre, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BELÉM, Marcela; DONADONE, Júlio. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. *Revista Norus*, Pelotas, v. 1, n. 1. P. 51 – 61. Jun. 2013.
- FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: two applications. In: HORN, David; TAGG, Philip (eds). *Popular Music Perspectives, Papers from the First International Conference on Popular Music Research*, IASPM. Suécia: Göteborg & Exeter, 1982.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- HENNION, Antoine. Gustos Musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar - Revista Científica de Educomunicación*, n. 34, v. XVII, pp. 25-33, 2010.
- HERSCHMANN, Micael. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais In: JANOTTI, Jeder; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). *Cenas Musicais*. São Paulo: Anadaco, 2013.
- JANOTTI, Jeder; SIMONE, Sá. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *Revista Galáxia*, São Paulo, n.41, p.128 – 139, ago. 2019.
- JANOTTI, Jeder. *Música Popular Massiva: um universo particular*. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação. NP Comunicação e Culturas Urbanas. Santos: Intercom, 2007.
- JANOTTI, Jeder. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, v.2, n. 2, p. 189-204, dez. 2004.
- JANOTTI, Jeder. **À procura da batida perfeita**: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, Vol. 6, n.2, dez. 2003.
- MCCOMBS, Maxwell. *A Teoria da Agenda: a Mídia e a opinião pública*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- NEGUS, K.; Pickering, M. *Creativity, communication and cultural value*. Londres: Sage, 2004.
- NOGUEIRA, Bruno. *Go with the Flow: A nova crítica de música a partir do fluxo fragmentado de mensagens nos sites de redes sociais*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2013.
- NOGUEIRA, Bruno. Por uma função jornalísticas nos blogs de MP3 – download e crítica ressignificados na cadeia produtiva da música. In: JANOTTI, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). *Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.
- NOGUEIRA, Bruno. *OK Computer: Novas Práticas da Indústria Fonográfica Geradas pela Internet*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2008.
- RODRIGUES, Adna; JANOTTI Júnior. Metodologia de análise das cenas musicais através da assinatura das redes e performances de gosto. In: *Congresso de Iniciação Científica da UFPE (Conic)*, Pernambuco, 2015.
- SOARES, Thiago. *‘Ninguém é perfeito e a vida é assim’*: a música brega em Pernambuco. Pernambuco: Outros Críticos, 2017.
- TOSTA DIAS, Márcia. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- VLADI, Nadja. *A música faz o seu gênero*: uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2011.