
A dimensão estético-política da crítica musical. Entre experiência e recepção, qual a atuação dos críticos? ¹

Larissa CALDEIRA²
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

O artigo se ocupa do estudo quanto a dimensão estético-política da crítica musical e os diálogos possíveis com a Comunicação, a partir da relação entre experiência e recepção de produtos culturais e midiáticos. Para tanto, apresenta uma abordagem conceitual e metodológica quanto a partilha do sensível, as práticas estéticas e políticas que emergem dessa relação, com o intuito de questionar quais os valores chamados em causa na crítica musical e seus produtos através do papel exercido pelos críticos. Constrói uma metodologia para a apreensão das condições que possibilitam a distribuição do sensível através das interações midiáticas, experiências, valores, valorações e práticas estéticas na relação entre críticos e produtos da cultura midiática. Como resultados, o estudo revela padrões expressivos da crítica e modos de decodificação para a recepção com os produtos.

PALAVRAS-CHAVE: crítica musical; estético-político; experiência; recepção; comunicação.

1. Introdução

A crítica musical não somente compõe um sistema de retorno entre produção e recepção diante das práticas artísticas e midiáticas, ela se insere em uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005, 2010) que é possibilitada pelo ato de comunicar um comum e de tornar comum, mas também cumpre a função de selecionar o que deve ser partilhado ou compartilhado nesse comum ao compor partes exclusivas. O conceito de partilha do sensível, do filósofo francês Jacques Rancière, articula os processos do sensível, os valores e as valorações, o que deixa ver modos de distribuição e reordenamento das sensibilidades em articulação com as dimensões da estética e da política, da experiência e da recepção. Aqui se fala de uma distribuição do sensível que é determinada pelos modos de articulação entre as formas de ação, produção e recepção como modos de pensamento da crítica musical. Por conta disso, seria nesse plano das

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). e-mail: larissa.cgp@gmail.com.

repartições no terreno do comum, do qual a Comunicação e os comentários dos críticos fazem parte, que decorre a distribuição de disposições e lugares.

A organização de quem toma parte ou não nesse comum partilhado faz surgir a relação interna entre estética e política. Para Vera Pallamin (2010), essa relação é sempre polêmica, pois existe nela uma dimensão estética inerente que se presentifica na configuração do sensível. A instância da polêmica se refere, justamente, a esse “quem pode o que”, ou seja, aqueles que são tidos como detentores dos títulos, da capacidade de serem ouvidos e ocuparem os melhores lugares. Aqueles que definem os objetos de discussão e deliberam sobre eles, o que pode perfazer um quadro marcado pela assimetria de posições (PALLAMIN, 2010). Muito embora, isso não faça da opinião ou “ocupação” dos críticos algo hegemônico e inquestionável, se assim fosse não existiria os debates e tensionamentos gerados pelas discussões em torno das produções da cultura.

No âmbito comunicacional, a ideia de partilha do sensível é pensada como modo de repartição e compartilhamento desigual entre os “iguais”, já que o princípio de igualdade é entendido como a acessibilidade à informação. Por isso, essa noção dos “iguais” possui limites e delimitações decorrentes do “quem pode tomar parte” e das “ocupações” que cada um exerce nessa distribuição. Assim, os produtos e práticas da crítica musical fazem parte de um ordenamento estético-político que ao agir para partilha do sensível, inevitavelmente, opera na redefinição da própria comunidade, e atua no comum onde esses comentários são difundidos.

Desse modo, no campo da recepção de produtos da cultura midiática (discos, filmes, livros e outros), a partir da relação com a crítica musical, tomamos como base teórico-metodológica a proposição triádica³ de Hans Robert Jaus (2002), pois ela é uma maneira de testar os códigos internos (aspectos materiais) ou externos (aspectos contextuais) desses produtos como forma de experimentá-los. Acredita-se que enquanto expressão da experiência estético-política, a crítica necessita de um experimentalismo como forma de investigação e decodificação.

A interação constante e necessária estabelecida entre os críticos e os ambientes histórico-culturais pode garantir à experiência uma comprovação asseverada

3 “(...) Esse procedimento perpassa quatro etapas: compreensão, interpretação, percepção e aplicação dos códigos decodificados, o que possibilita a constituição da experiência subjetiva no mundo sociocultural que se modifica de acordo com os ambientes históricos (...)”. (CALDEIRA, 2018, p.34).

(CARDOSO FILHO, 2011). Como exemplo, o surgimento do blues, no final do século XIX, no extremo sul dos Estados Unidos está também relacionado a um contexto histórico marcado pela forte segregação racial e discriminação da cultura afro-americana. O gênero que surgiu a partir das tradições musicais africanas – os cantos de campo e as canções de trabalho – aciona relações e aspectos estético-políticos na relação com a sociedade, a crítica musical e o censor estético⁴.

Entende-se que o *ethos* estético-político da crítica musical era marcado por um *apartheid* entre negros e brancos, isso pode ter determinado a não aceitação do blues durante alguns anos. Posteriormente, parece ter havido a necessidade de novas experiências, valores e valorações, novas interações midiáticas, novos modos de partilha do sensível e das sensibilidades, novas leituras e releituras do blues e seus produtos, tendo como base os contextos históricos e distintas temporalidades, as novas relações de poder e construções discursivas da crítica, o que acabou por ampliar a recepção estético-política com o gênero. Dessa maneira, o comum partilhado e as partes exclusivas, se referem a uma historicidade própria de um regime estético⁵, que possui decisões de ruptura ou de antecipação operando no seu interior.

Por isso, se trata de saber como os produtos culturais e suas práticas afetam o *ethos*, que é a maneira de ser dos indivíduos e das coletividades, mas esse *ethos* nunca é apenas um *ethos* – um estar em comum, que resulta da sedimentação de um certo número de atos entrelaçados – ele, no sentido estético e político, é sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis (RANCIÈRE, 2010). Assim, a decodificação dos códigos internos e externos dos produtos da cultura midiática e/ou dos comentários dos críticos ajuda perceber os regimes de pensamentos, os modos de fazer, as formas de visibilidade e os critérios de apreciação, dentro dos diversos contextos históricos, comunicacionais e socioculturais, que são acionados pela crítica musical em momentos específicos.

4 O censor estético se refere a um conjunto de normas e padrões estéticos configurados pelos especialistas da música, críticos musicais especializados e gravadoras, o que denota um ordenamento em torno das produções musicais veiculadas na indústria conformada e legitimada.

5 O conceito de regime estético é central na obra de Jacques Rancière, e atua de maneira imbricada na relação entre história, arte e política, muito embora complexa, o autor estabelece uma boa definição: Este regime merece o nome de estético porque a identificação da arte se opera não mais por uma diferença no seio das maneiras de fazer e dos critérios de inclusão e de avaliação que permitam julgar as concepções e as execuções, mas pela identificação de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Estes são identificados como pertencendo ao “modo de ser de um sensível diferente de si mesmos, tornado idêntico a um pensamento igualmente tornado diferente dele mesmo” (VOIGT, 2013 apud RANCIÈRE, 2002, p. 479). (CALDEIRA, 2018, p.53)

2. Crítica, estético-político e partilha do sensível

Aqui nos referimos às críticas de jornais e revistas, que tradicionalmente conformam a crítica ou imprensa musical, ou seja, o jornalismo pautado em música: cadernos de cultura, revistas de música e sites especializados, se abstendo dos vlogs, blogs, comentários das redes sociais digitais e outros. Todavia, é importante observar que tanto a crítica entendida como especializada quanto a crítica do cotidiano não escapam da complexa relação entre cultura e comunicação. A partir disso, se observa que a internet favorece o contato direto entre quem produz e fornece música, bem como entre quem está interessado em consumi-la. Entretanto, ela não o faz livre da opinião e filtro dos processos de intermediação nem da orientação destinada ao consumo⁶ e do potencial agendador que é dado à mídia. Tendo com base, o modelo editorial da indústria cultural⁷, o jornalismo especializado em música praticado pela imprensa funciona a partir dos mecanismos de edição ligados ao consumo de um produto material (CD, disco, livro, DVD, etc) (JANOTTI JUNIOR, NOGUEIRA, 2010).

Nesse sentido, a internet tem um papel fundamental para a crítica musical contemporânea, pois não necessariamente o público vai seguir as regras e recomendações dos críticos. Os fóruns na web, a circulação social das informações e comentários podem gerar novas configurações do sensível. Nota-se que mesmo em momentos anteriores não se pode afirmar que o público seguia à risca todas as recomendações dos críticos, afinal os debates aconteciam de outras maneiras – nos bares, nos cafés, nas reuniões entre artistas e especialistas etc.

Por isso, pensar a crítica musical como remediação se torna importante, pois ela estaria inserida num sistema de resposta social diferido e difuso, que conforma os subsistemas de produção e recepção, enquanto parte de uma esfera crítico interpretativa e pública. Essa esfera está baseada na relação entre senso de autoridade e censor estético, o que configura atividades de resposta produtiva e direcionadora da sociedade em interação com os produtos midiáticos (BRAGA, 2006). Essa relação perpassa pelo

⁶ Observa-se que o consumo é um conjunto de práticas mais amplas do que seus aspectos econômicos, podemos notar que, tal como abordado por Nestor Garcia Canclini, o consumo é “(...) um conjunto de processos sócio-culturais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos” (1999:77), sugerindo movimentos econômicos e sociológicos que giram em torno da busca por prestígio social através de trocas simbólicas relacionadas ao mundo da música (JANOTTI JR; NOGUEIRA, 2010).

⁷ Entende-se por indústria musical não apenas a fonográfica, que é destinada a gravação e circulação de discos, mas toda a cadeia produtiva da música. Ou seja, a indústria de shows e editorial que envolve o processo de consumo de um produto musical e todos os intermediadores profissionais, que vão de lojas de instrumentos aos sites especializados (JANOTTI JR; NOGUEIRA, 2010).

processo de intermediação entre críticos e leitores, já que a crítica costuma levantar debates não somente pelas exigências, como também pela reafirmação ou reconfiguração de um regime estético vigente.

Desse modo, os comentários da crítica musical não são compreendidos como composições discursivas autônomas, mas como dispositivos de argumentação na relação entre sujeitos. Assim, entendemos que o crítico musical ao redigir um texto sobre determinada obra, atua em função das estratégias culturais em contexto (MOTTA, 2005). Os comentários dos críticos além de serem utilizados socialmente, de acordo com as pretensões de cada um, são formas de exercício de poder e de autoridade nos distintos lugares e situações de comunicação.

A crítica tem a ver com a qualidade do descrever produtos ou acontecimentos no meio musical, a partir de uma sucessão de transformações e reconfigurações estéticas, que são baseadas nas experiências de quem critica. Para Luiz Gonzaga Motta (2005), analisar um comentário crítico não é apenas se ater ao texto, pois ele não prescinde da análise do contexto, o texto e suas significações são apenas os nexos entre a produção e consumo. As construções discursivas dos críticos são formas de relações estabelecidas por causa da cultura, da convivência entre sujeitos com interesses, desejos, vontades e sob os constrangimentos e condições sociais de hierarquia e poder.

Dessa maneira, se compreende a importância dos contextos de emergência e da historicidade da experiência com variados públicos. A partir de Jauss (2002), entendemos que a crítica musical não deve ser estudada ou analisada isoladamente, mas que sua descrição e estudo devem ser feitos na interação com os múltiplos atores culturais (jornalistas, leitores, ouvintes, fãs, músicos, especialistas da música etc). Os processos de produção e recepção se dão numa relação dialógica entre críticos e públicos, o que pode conduzir as experiências conhecidas e as experiências que podem emergir dessa relação. Isso, em alguma medida, conforma os horizontes de expectativa social, pois existiria uma distância estética entre o horizonte conhecido e o horizonte que surge, o que pode denotar uma mudança de horizonte.

Nesse sentido, os comentários dos críticos são expressões da experiência estético-política, pois se constituem a partir da relação entre críticos, produtos midiáticos e públicos como uma maneira de apreender essas experiências, valores, opiniões e valorações. Os argumentos dos críticos podem vir a reconfigurar o sensível ao atuar entre o político e o policial dentro de regimes estéticos específicos.

Neste artigo, o nome de polícia e o policial se associam ao “conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (PALLAMIN, 2010 apud RANCIÈRE, 1996). Enquanto que a política e o político dizem respeito aos modos de romper, as rupturas, os limiares e as brechas para com as ordens e lógicas estéticas dominantes, portanto, a política e o político se associam aos modos de descontinuar as ordens e lógicas por meio do dissenso. Assim, a política se constitui como uma atividade antagônica à polícia, pois, em alguma medida, ela rompe com as configurações do sensível relacionadas ao hegemônico e/ou dominante, e pode vir a deslocar posições pautadas e/ou previstas pelo censor estético e senso de autoridade, por vezes, relacionados aos críticos. A partir das conceituações de Jacques Rancière (1996, 2005, 2010) busca-se estabelecer duas categorias possíveis para a crítica musical: o consenso policial e o dissenso político.

Posto isto, a decodificação dos comentários dos críticos possibilita observar a circulação social das experiências com os produtos da cultura midiática, ao passo que pode gerar debates em torno deles no contexto da música. O que pode promover uma maior veiculação e acesso desses produtos desde os meios de comunicação tradicionais aos vlogs, blogs, sites sobre música e redes sociais digitais (Facebook, Instagram, Twitter e YouTube). Os comentários dos críticos atuam tanto como censor estético dentro de um consenso associado com as ordens hegemônicas da cultura, quanto como uma ruptura de caráter político ao propor novas leituras e releituras de obras que foram, de algum modo, renegadas pela crítica musical em momentos anteriores. Como exemplo disso, se tem as trajetórias, e as relações ambíguas com os críticos, de artistas como Tom Zé, Jards Macalé, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Jorge Mautner e outros.

Aqui se quer pensar a crítica musical considerando suas possibilidades expressivas com o objetivo de compreender o lugar ocupado pelos críticos e seus comentários na interação com os públicos. Conforme Renata Pitombo (2017), por mais objetiva e racional que a crítica pretenda ser, ainda existe na atuação dos críticos, uma relação com o juízo de gosto dos leitores e ouvintes, e uma ambiência para disseminação de sentidos e possíveis esclarecimentos sobre o papel dos valores e sobre as disputas em jogo na recepção das diversas expressões contemporâneas. Por isso, a

realidade sensível em torno dos produtos midiáticos se encontram nos seus matizes, tessituras e costuras.

A investigação desses elementos e procedimentos técnicos da crítica musical torna possível perceber um estilo próprio em cada crítico, como parte da subjetivação política⁸ de cada um. Para Renata Pitombo (2017), se pode estabelecer alguns pontos importantes para se pensar na crítica, a autora defende que é preciso diferenciar o ato de criticar do ato de julgar, principalmente, quando a proposta é se pensar numa crítica como atividade expressiva. Dessa maneira, se deve privilegiar a condição pedagógica e didática da crítica, pois os comentários dos críticos devem servir tanto para os artistas da música quanto para a comunidade no qual eles se inserem. Assim, se faz necessário se atentar para os apontamentos de cunho poético, teórico musical, técnico e ético, político e estético enquanto modos de produção daquilo que será criticado. Contudo, salienta-se que os aspectos poéticos não devem ser privilegiados em detrimento dos aspectos estéticos, é importante, sobretudo, avaliar como os produtos midiáticos dialogam com seu tempo e como impactam ou impactaram determinada geração.

Aqui se reivindica que as sensibilidades, os valores e as valorações também sejam considerados em uma avaliação crítica, contemplando tanto a dimensão social quanto o alcance político e econômico. Neste ponto, se ratifica que a crítica musical está também circunscrita no mercado do jornalismo cultural, o que envolve práticas midiáticas, lógicas de produção e recepção e formatos da indústria fonográfica. Isso, de alguma forma, orienta desde as demandas e pautas dos jornais e revistas mais tradicionais aos conteúdos dos vlogs, blogs e sites de música. Como afirma Pitombo (2017), não se pode desconsiderar o jornalismo cultural como um mediador que constitui o próprio campo da cultura, pois ele é responsável por configurar critérios de relevância, gosto e valor que afetam a produção e o consumo social de produtos culturais. Acrescentamos que isso também pode reconfigurar regimes estéticos dentro desses espaços, ampliando-os para os subsistemas de produção e recepção estético-política com esses produtos, a partir dos modos de partilha do sensível na crítica.

⁸ Subjetivação política pode ser definida a partir da noção de política como trabalho de atos de subjetivação realizados em nome da igualdade, que desafiam a ordem em vigor da ação, percepção e pensamento. Ela só existe em atos intermitentes de implementação, sem obedecerem a uma lei geral, mas tendo como operador comum o dissenso. Esta noção diz respeito a um processo que cria uma fissura na ordem sensível confrontando a estrutura dada e suas repartições, redesenhando campos de pertencimento. É neste sentido em que o filósofo Jacques Rancière afirma que na política sempre entra em jogo questões de limiares, limites e fronteiras. A subjetivação do crítico se encontra entre as nuances de ordem política e policial (PALLAMIN, 2010).

A correlação do espaço-tempo conectado a historicidade da crítica musical na relação com as experiências, as lógicas de produção e recepção, os modos de partilha das sensibilidades, os formatos da indústria musical e os regimes estéticos compõem essa articulação sensível em distintas temporalidades. Por isso, se entende que a atuação dos críticos decorre de processos contínuos e descontínuos que envolvem diferenciações entre juízo de gosto e juízo crítico⁹, entre valorações, valores e experiências.

Aqui se procura estabelecer as categorias da crítica musical entre o consenso policial e o dissenso político, tendo como intuito questionar em que medida os juízos formulados pelos críticos podem vir a reafirmar a ordem mercadológica e consensual com os regimes estéticos dominantes. Do mesmo modo, também buscamos demonstrar que os juízos também podem romper com os ordenamentos vigentes, ao focalizar nos aspectos emergentes e propor uma interpretação dos contextos histórico-culturais, o que pode contribuir para a instauração de um dissenso político. Já que ao se distanciar dos padrões hegemônicos pode fazer emergir novas leituras e releituras dos produtos midiáticos que não necessariamente se atrelam aos aspectos dominantes da cultura.

Para Cardoso Filho e Azevedo (2013), a crítica musical possui uma dimensão argumentativa-racional, que diz respeito à esfera pública tomada como uma negociação entre os membros da comunidade. Para os autores as discussões e debates gerados implicam em uma espécie de sociabilidade que reivindica, em princípio, uma paridade preliminar entre eles. Essa comunidade é composta por indivíduos livres, dotados de razão e consciência, e que se submetem apenas à autoridade do argumento mais convincente¹⁰. Por isso, a crítica musical é melhor compreendida a partir o sentido de visibilidade pública, livre circulação dos argumentos e comentários e potenciais posições do debate.

⁹ Diferenças entre juízo de gosto e juízo crítico: “(...) a primeira seria a capacidade que todos têm de julgar a beleza de algo (juízo de gosto), e a segunda seria a atividade do crítico por excelência (juízo crítico) – um ato reflexivo consciente, que têm parâmetros explícitos como critérios para analisar. Investigando como a obra suscita esse ou aquele sentimento no ouvinte ou leitor, e como eles são afetados por ela, observando qual comunicabilidade afetiva e sensibilidade a obra gera. (...)” (CALDEIRA, 2018, p.50).

¹⁰ (...) o crítico lança mão em seus argumentos de informações que nem sempre estão presentes no produto – tornando improvável o debate de ideias com os leigos, desse modo. A sua autoridade não é mais medida pela capacidade de demonstrar publicamente seu argumento, mas pela capacidade de obter informações sobre o autor da obra, sua biografia e/ou contexto de produção. Também pela sua capacidade de elaborar argumentos convincentes (mesmo que não amparados em aspectos do produto em discussão). É desse modo que a atividade crítica vai recuperar, na pós-modernidade, aquela posição tomada por alguém privilegiado, que tem acesso a informações que o público comum não pode desfrutar – torna-se, de um outro modo, uma figura socialmente autorizada a revelar segredos não detectados pelos demais intérpretes. (CARDOSO FILHO; AZEVEDO, 2013, p.7)

Os críticos têm relevância sociocultural e o produto da sua atividade, a crítica (juízo em si) possui o potencial de chamar atenção do público para elementos e questões que poderiam passar despercebidas, ao tornar comum e selecionar o que deve ser compartilhado ou compartilhado nesse comum. Dessa maneira, a própria crítica musical é um produto de apreciação, que está sujeito a avaliações, julgamentos e revisão por parte de quem lê, ainda que os críticos considerados profissionais tenham mais facilidade de acesso à esfera pública e potencial autoridade dentro dos espaços-tempo da cultura midiática. Assim, os leitores, ouvintes, fãs, artistas e outros são também convocados a partilhar opiniões, gostos e percepções sobre os produtos e por vezes sobre os comentários dos próprios críticos. Dessa forma, se reconhece que o público assume um papel na partilha do sensível, pois ele faz parte de uma dinâmica entre ética, estética e política na relação com os críticos.

3. Regimes estéticos, política e polícia

As práticas estético-políticas da crítica se tratam de valores simbólicos da produção e recepção dentro de um sistema de circulação interacional produzido, inicialmente, pela mídia e que é reabastecido pela movimentação social dos sentidos e dos estímulos da circulação posterior à recepção. Conforme Braga (2006) a crítica não age sobre o público sem ter uma contrapartida, existe uma resposta social sobre os produtos, que vai retroalimentar a própria crítica e sua filtragem do que deve ou não ser criticado. Isso, de certa maneira, pode reconfigurar os regimes estéticos a partir da relação de interação entre as continuidades e descontinuidades da atuação dos críticos.

Por esse ângulo, se compreende que a polícia é embasada no sistema de opinião, juízo de gosto, consenso policial e ordenamento dos regimes estéticos. Enquanto que a política, ao romper com as práticas estéticas dominantes, se constitui como dissenso e reconfiguração desses regimes. Desse modo, a política não é compreendida como “maquinaria” ou “instituição” que promove a ordem entre os que mandam e os que obedecem, ela seria a suspensão desta ordem, mas nada é político ou policial em si, pois a política encontra em toda parte a polícia e vice-versa (VOIGT, 2013). Assim, a reconfiguração dos regimes estéticos é determinada pela relação entre política e polícia, estética e ética¹¹.

¹¹ Rancière apresenta três regimes de identificação da arte: o regime ético, o regime poético e o regime estético. O regime ético trata de saber o modo de ser das imagens (dos textos, filmes, pinturas), e tem por finalidade educar e instruir, a partir do figurado ético-moral, como um tipo de caráter em que o público se espelha ou espelharia. Já o regime poético ou representativo está associado a noção de representação (*mimesis*) que organiza as maneiras de

No âmbito do sensível, evocado por Jacques Rancière, entendemos que o que importa aos regimes estéticos não são tanto as condições históricas das obras “criticadas”, mas as relações acontecimentais e as temporalidades presentes entre produção e recepção, os processos de ruptura ou de reafirmação de uma ou mais ordens, os deslocamentos de não-adequação entre o sensível e o pensável, o dizível e o risível, o articulável e o desarticulável, as continuidades e as descontinuidades dos processos midiáticos em torno da atuação dos críticos. Neste ponto, a partir de André Voigt (2013), compreendemos que um regime estético, sobretudo, ao nível da política, atua no interstício entre aquilo que controla ou libera a circulação da palavra e das opiniões, abrindo espaço para os debates, questionamentos, discussões, contraposições e/ou reiteraões.

Por isso, a história, a crítica e a música seriam filhas dos regimes estéticos, e possuem importância política pela forma com que configuram e reconfiguram a distribuição do sensível. O autor defende que o que é o comum partilhado, e como se dá a divisão das partes exclusivas, tem a ver com a suspensão de uma ordem estética prévia e decorrente da relação contraditória estabelecida entre as partes. Os aspectos relacionais da produção e recepção ratificam que a historicidade da experiência com a crítica musical atuam como copartícipes da partilha do sensível, pois o pensamento e a forma produzem na comunidade desde os comentários dos críticos aos debates públicos.

A crítica de música é um espaço de expressão sensível e das sensibilidades, ela atua para a partilha ao gerar debates em torno dos produtos em circulação. Ainda que, historicamente, a sua atuação possua características literárias ou mais voltadas para as peças eruditas e restritas às classes letradas e dominantes na sociedade, os comentários dos críticos, em alguma medida, promovem debates importantes e se atrelam tanto aos contextos de emergência dos produtos quanto aos regimes estéticos. No Brasil, o contexto de emergência da crítica de música popular se firmou no final dos anos 50 e início dos anos 60, com a consolidação da Bossa Nova – alvo da primeira grande manifestação de críticas nos jornais e revistas brasileiros.

Nesse âmbito do estético-político, o ato de tomar a palavra ou de possuí-la faz parte do *modus operandi* da crítica musical, o que não significa apenas ocupar um

fazer, ver e julgar, e possui regras específicas que estão separadas e articuladas entre si. A escolha deste artigo pelo regime estético e pensamento estético-político rancieriano se deu como forma de evitar os essencialismos e binarismos, pois o autor defende um aspecto político no estético e um aspecto estético no político, propondo ultrapassar a estética clássica, a aura artística e a estetização da vida, para se pensar numa estética e arte que deixam de ser imitação e representação do mundo, para constituir o próprio mundo como práticas estéticas, políticas e culturais que deixam ver os modos de ser sensível dos seus objetos/ produtos.

espaço discursivo já existente, mas sim escavar e conformar este próprio espaço ao mesmo tempo em que nele se instala (PALLAMIN, 2010). Os críticos atuam no comum partilhado socialmente e (re)configura, em alguma medida, a cultura. Entretanto, eles não atua solitariamente, existem interações com os públicos. E por isso, a ação estética e política é também uma reconfiguração do sensível, na qual existe distinções entre linguagens poéticas e as formas de argumentação ou as normas da ação comunicativa (PALLAMIN, 2010), já que o estético-político decorre da articulação entre a argumentação discursiva e os efeitos que dela emergem.

4. Efeitos estéticos, experiência e recepção

As interpretações e os comentários dos críticos são processos do sensível que se correlacionam com as relações sociais e as interações midiáticas dentro da comunidade crítica. Desse modo, a experiência se desdobra enquanto prática política, pois as relações entre públicos, artistas e críticos promovem os sentidos e efeitos que passam a circular na sociedade entre pessoas, grupos e instituições, impregnando e parcialmente direcionando a cultura (BRAGA, 2006). Os textos críticos se tornam um espaço importante para as conexões entre estética e política, considerando que a ideia de distribuição sensível se refere aquilo que é comum e compartilhado.

A noção de partilha do sensível é compreendida como uma prática estética, na qual as “ocupações” dos críticos musicais podem possibilitar uma distribuição mais democrática desde os produtos aos comentários. A política é entendida como o ato de tornar comum aquilo pode ser compartilhado por um grupo ou mais grupos dentro de uma ordem estética delimitada. Compreendemos que “(...) as relações entre estética e política se dão no nível do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição (...)” (RANCIÈRE, 2005, p. 13). A distribuição do sensível auxilia na compreensão de como as partes exclusivas da crítica tomam parte no comum, como elas conformam esse comum compartilhado dentro do contexto da música. Essa acepção do estético-político é transmitida por intermédio da observação dos efeitos gerados pelos comentários dos críticos na relação com a cultura midiática e seus produtos.

De acordo com José Luiz Braga (2006), existe um “enfrentamento” entre mídia e sociedade. Na medida em que, a sociedade “sente” os primeiros efeitos dessa relação, e estimula debates em torno dos produtos midiáticos e dos comentários dos críticos, se

observa que os efeitos estéticos estão atrelados aos processos históricos da experiência com a música e seus produtos. Por meio disso, se pode notar um discurso capaz de revelar o horizonte social, político e cultural das distintas temporalidades acionadas nesses processos do sensível, no qual “enfrentar” não significa se contrapor, mas por um lado oferecer resistência e por outro propor debates. Desse modo, a partir de Jauss (2002), se compreende que o conjunto de comentários, que emergem dessa relação entre críticos e públicos, são efeitos que resultam das interações e leituras de uma variedade de leitores.

Por essa perspectiva, a crítica musical não determina os efeitos estéticos quanto a circulação dos produtos, mas promove tensionamentos através dos comentários e atuação dos críticos. Por isso, a relação entre produção e recepção tem como parâmetro os horizontes de expectativa social e os regimes estéticos, pois os efeitos se assumem como experiência de quem aprecia e percebe. De acordo com Barros (2012), esses efeitos, enquanto variantes das distintas leituras críticas, são parte dos dispositivos sociais, que podem ser pensados na perspectiva das mediações (sistema de representações e apropriações), já que tais dispositivos podem funcionar como balizadores nos processos de interpretação, apropriação e produção de sentidos. Assim, a crítica musical possui um caráter normativo ao direcionar, de algum modo, a recepção dos produtos midiáticos. E ainda que exista interpretações sucessivas e multiplicidade de significados que ultrapassam o horizonte de sua origem (JAUSS, 2002), a crítica mantém sua normatividade e demonstra que a atuação dos críticos é também uma atividade de perspectiva processual.

5. Considerações importantes

Por fim, compreendemos que existem regimes específicos de pensamento e modos de fazer que são marcados pela presença de uma potência heterogênea. Dessa maneira, a partir de Rancière (2005), entendemos que o regime estético é um núcleo identificador das vontades e modos de fazer que marcam distintas temporalidades.

Ratificamos que, de alguma forma, o jornalismo cultural está associado a um agendamento baseado nas demandas de mercado e consumo. E que as sensibilidades, valores e valorações que emergem das experiências entre as temporalidades e as espacialidades possuem contextos polissêmicos que se reinventam através dos processos

de produção e recepção na relação entre os comentários dos críticos e os produtos midiáticos.

As categorias de dissenso político e consenso policial são complexas e complexificadas pelos modos de fazer da crítica (estrutura textual, estilísticas e padrões didáticos) e regimes estéticos (modos de pensamentos, práticas estético-políticas e discursivas). Por isso, essa categorização sugere uma contextualização com a historicidade da experiência estético-política, que tem a ver com os contextos de produção e recepção dos comentários dos críticos. Pode-se afirmar que a atuação dos críticos está tensionada entre o gosto pessoal e a subjetivação política, e que o censor estético direciona, de alguma maneira, as disputas e embates em torno dos produtos da cultura midiática.

Dessa forma, se existe um censor estético que ordena o regime vigente, existe também perante os críticos uma necessidade de aval, cuja autoridade advém dos entendidos (especialistas). Nessa perspectiva, a crítica se mantém ligada ao sentido de comunidade, onde o ordenamento estético e a reconfiguração do sensível emerge da relação entre quem produz, quem descreve e critica, quem analisa e explica, quem aprecia e experiencia. Por esse ângulo, se pode dizer que a internet não necessariamente amplia as possibilidades sensíveis com os produtos em circulação, mas sim democratiza a partilha do sensível ao redirecionar os modos de fazer da crítica musical. Hoje em dia, existem incontáveis sites, vlogs e blogs que abordam temáticas relacionadas ao universo da música.

Os regimes estéticos não são regimes representativos que sugerem uma hierarquia global da atuação dos críticos ou da circulação dos produtos. Ao contrário disso, os regimes estéticos sugerem perceber as especificidades do comum partilhado, a partir de um modo de ser sensível próprio dos produtos da cultura midiática. O que torna possível perceber que as “ocupações” dos críticos e seus comentários oscilam entre as ordens estéticas e democratizam o sensível através do entrelaçamento de uma pluralidade de fatores e acontecimentos socioculturais, históricos, contextuais e espaço-temporais.

A noção da Comunicação como espaço democrático tem como fundamento os espaços dos possíveis, nos quais as práticas estéticas e artísticas são mobilizadas, debatidas e refletidas pelos críticos e outros sujeitos. A ocupação e as transformações geradas por essa atividade na reconfiguração do sensível evoca pensá-la como um

espaço político, cuja subjetividade e coletividade se configuram como uma tarefa democrática para a partilha desse sensível em torno dos produtos midiáticos e seus efeitos a serem experienciados pela comunidade. Nessa relação, essas figuras autônomas e singulares, ao propor um coletivo, repensam uma ordem interativa diante da cultura e suas lógicas vigentes, por isso torna possível perceber que a atividade crítica conforma regimes estéticos e possibilidades para a experiência estético-política.

Naquilo que se refere aos limites metodológicos deste artigo, podemos dizer que não é possível dar conta, a partir desse estudo, dos regimes estéticos contra hegemônicos, tendo em vista que nos atemos aos comentários redigidos em jornais e revistas da crítica musical mais atrelada ao hegemônico. Entretanto, existem aspectos que surgem com necessidade de desdobramentos para estudos posteriores e que podem contribuir para aqueles que pretendem continuar estudando o campo da crítica no contexto da música.

A categorização da crítica entre o dissenso político e o consenso policial amplia as possibilidades sensíveis e análises no âmbito estético-político, pois retira da crítica seu senso de autoridade e demonstra os modos como é retroalimentada pelas relações estabelecidas dentro dos diferentes regimes estéticos que se conformam a partir dela e no entorno dela. A postulação estético-político possibilita pensar numa instância democrática do sensível, onde os ordenamentos estéticos podem ser questionados ou reafirmados pelos sujeitos que compõem a comunidade crítica.

Dessa forma, a crítica musical se estabelece entre um senso de autoridade e legitimidade a partir da atuação dos críticos, o que também tem a ver com a subjetivação política e as formas de partilhar o sensível. Ou seja, os próprios críticos se veem tensionados pelos valores que eles chamam para a formulação das ordens estéticas que perpetuam ou reconfiguram. A atividade crítica acontece entre o comunicacional, o ato de partilhar o sensível e o gosto pessoal.

REFERÊNCIAS

BARROS, Laan Mendes de. **Recepção, mediação e midiatização: conexão entre teorias europeias e latino-americanas.** Mediação & Midiatização / Jeder Janotti Junior, Maria Ângela Mattos, Nilda Jacks, Organizadores; prefácio, Adriano Duarte Rodrigues. - Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012. 327 p. Livro Compós 2012.

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. Ed. Paulus. São Paulo, SP. 2006.

CALDEIRA, Larissa. **Estudando Tom Zé: crítica musical e o estético-político**. f.150. 2018. Dissertação (mestrado). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Para “apreender” a experiência estética: situação, mediações e materialidades**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 40-52, dez. 2011.

CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Gilvan. **Do argumento à sedução: dimensões (est)éticas da crítica**. Anais XXII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal da Bahia, 2013.

JANOTTI JUNIOR, Jeder e NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. **Um museu de grandes novidades: Crítica e jornalismo musical em tempos de internet**. COMPÓS- Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Mídia e Entretenimento”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro; junho de 2010.

JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção: colocações gerais. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. **O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística**. In: Portal Intercom, 2005. Acesso em: junho. 2017

PALLAMIN, Vera. **Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière**. Revista Risco, Universidade de São Paulo, 2010.

PITOMBO, Renata. **Crítica de moda e experiência estética**. XXVI Encontro Anual Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo – SP, 06 a 09 de junho 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento – política e filosofia** /Jacques.Rancière; tradução de Ângela Leite Lopes. — São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. **Estética e Política – A partilha do sensível**. Dafne Editora. Porto, Portugal, 2010.

VOIGT, André Fabiano. **História, arte e política: o conceito de regime estético da arte na obra de Jacques Rancière**. Revista Oficina do Historiador, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 6, n. 2, jul./dez. 2013. p.91-105.