

Materialidade e gestos de interpretação na música negra Uma abordagem comunicacional e discursiva¹

Alexandre PINTO²

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

O estudo tem como objetivo discutir a música, a partir da canção negra da Diáspora, sob o ponto de vista comunicacional e discursivo, com aportes na história e na etnomusicologia. Trata-se de uma primeira aproximação com um objeto nem sempre valorado no campo da comunicação, apesar de seu insubstituível apelo junto à população. Esperamos com isso contribuir para compreender como, materializado em sons e silêncios harmônico e melodicamente constituídos, o discurso musical opera sobre a constituição das subjetividades, dialoga com a história e mobiliza relações de sentido e de poder juntos às sociedades.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; discurso; música; diáspora; história.

Introdução

A capacidade humana de comunicação foi essencial para a estruturação das sociedades. Por isso, entender como a comunicação se dá entre os indivíduos e entre as comunidades, em suas formas mais diversas, se torna uma questão central para entender como se caracterizam essas sociedades.

Pela sua centralidade, a comunicação não pode ser tratada de forma superficial, é necessário se ter um entendimento aprofundado dos elementos que a compõe e como eles operam. Um dos aspectos que surge nessa análise mais aprofundada é o discurso, o qual, para ser entendido, seria preciso “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico” (ORLANDI, 2001). O discurso também estaria fortemente atrelado a outro ponto essencial: a linguagem enquanto um sistema de signos. Orlandi (2001) afirma que a relação entre a linguagem, seus significados e a realidade não são diretos, mas permeada por diversas questões referentes aos sujeitos, à cultura e à sociedade.

¹ Trabalho apresentado no IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XVI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

²Estudante de Graduação do 4º. Semestre do Curso de Jornalismo da FACOM-UFJF, e-mail: alexandre.pinto@estudande.ufjf.br

Neste estudo discute-se, portanto, a música, a partir da canção negra da Diáspora, sob o ponto de vista comunicacional e discursivo, com aportes na história e na etnomusicologia. Trata-se de uma primeira aproximação com um objeto nem sempre valorado no campo da comunicação, apesar de seu insubstituível apelo junto à população. Esperamos com isso contribuir para compreender como, materializado em sons e silêncios harmônico e melodicamente constituídos, o discurso musical opera sobre a constituição das subjetividades, dialoga com a história e mobiliza relações de sentido e de poder juntos às sociedades.

1. Música negra

A partir da dispersão étnica e cultural da Diáspora africana, realizada à força pelos povos europeus, foi desenvolvido um território simbólico o qual foi designado por Gilroy (2001) de Atlântico Negro. Esse território é “estruturado pelas relações estabelecidas entre as populações negras dos diferentes lugares para onde foram transportados africanos escravizados” (CAMPOS, 2014). Dessa forma, existe nesse espaço uma cultura diferente da tratada como principal pelas sociedades nas quais esse território se constrói, possuindo suas próprias instituições, costumes e meios de comunicação.

Segundo Floyd Jr. *et al.* (2017), apesar de uma supressão brutal das culturas africanas nas Américas, os escravizados ainda encontravam formas de praticar algumas de suas artes, assim mantendo suas tradições e resistindo através de elementos culturais. Um dessas estratégias, como apresentado por Campos (2014), foi o uso da música como sistema de comunicação. A construção desse sistema foi provocada pela mistura de grupos étnicos e culturais diversos que compartilhavam um caráter oral em suas culturas.

Mesmo que em cada ambiente diaspórico tenham sido criadas suas próprias novas tradições, essas culturas não ficaram isoladas entre si. Segundo Campos (2014), o pertencimento afro no Atlântico Negro se constrói a partir da circulação dessas tradições, que demandam uma permanente hibridização e tradução a fim de possibilitar as ressignificações locais. Ocorre assim um diálogo entre a cultura negra local e a cultura do Atlântico Negro, a qual oferece sempre novas referências de negritude para

serem apropriadas localmente. Nesse sentido, Floyd Jr. *et al.* (2017) afirma que não pode ser subestimado o papel da música em conduzir referências e informações. A importância da música, entretanto, “só pode ser entendida dentro de um contexto em que a comunicação pela palavra tornou-se uma impossibilidade, restando o corpo como meio de manifestação e comunicação” (CAMPOS, 2014). Dessa forma, Jackson (2004) aponta que a música oferecia uma linguagem a qual capturaria a dimensão emocional não apenas da escravidão, mas também do racismo que iria adoecer o mundo pós-emancipação. Em consequência, “a música tem sido utilizada em todo o Atlântico Negro como uma forma de comunicação que extrapola a necessidade do uso da palavra, seja ela escrita ou falada” (CAMPOS, 2014).

Tratando-se especificamente da música enquanto processo de comunicação, algumas preocupações adicionais emergem. Como apontado por Corrêa (2006) sobre a música, “nem todos os elementos podem ser percebidos apenas com a escuta”. Enquanto arte, a música é revestida de elementos os quais necessitam de uma interpretação que considere as condições na qual foi produzida para se entender a intenção e a performance de seu artista/emissor. Para isso, tornassem-se úteis as contribuições da etnomusicologia, a qual traz uma maior preocupação sobre os sujeitos que estão produzindo a música e seu contexto. Além disso, “estudar canção está relacionado a atentar-se para as particularidades que envolvem a junção entre linguagem verbal e musical” (PITTA, 2019), sempre levando em consideração as potencialidades simbólicas e discursivas desse tipo de relação. Então, tratando-se de música negra, as peculiaridades dessa comunicação são chave para entender tanto a construção de identidade afrodiaspórica quanto os processos de resistência cultural e luta por direitos.

2. Contextualizando os gêneros musicais afrodiaspóricos

Wisnik (1989) afirma que a capacidade da música de escapar à esfera tangível faz com que sejam atribuídas a ela propriedades espirituais em diversas culturas. Assim também era feito em diversas sociedades africanas, as quais usam a música não apenas como arte expressiva ou em rituais religiosos, mas também para se compartilharem informações e tradições. Segundo Euba (1988), certos instrumentos musicais eram usados para comunicar vários tipos de informação dos reis para seus subordinados em algumas culturas, principalmente na África Ocidental. Com a Diáspora, a tradição desse

uso foi mantida, porém de forma menos direta, como observado por Floyd Jr. *et al.* (2017) em relação aos gêneros de música negra do Caribe, nos quais os ritmos são centrais, apesar de seus significados não serem mais tão específicos e efetivamente comunicativos. Dessa forma, Campos (2014) apresenta o consumo coletivo de música como tendo raízes nos rituais cotidianos de populações africanas e estando ligada a um princípio de ancestralidade.

Nesses processos de transformação do uso e do consumo da música, segundo Floyd Jr. *et al.* (2017), conforme as pessoas se estabeleceram em vários locais diferentes, os quais eventualmente adotariam como delas, foram desenvolvidas novas formas e práticas musicais baseadas nos elementos musicais trazidos com elas. A música era importante nesses espaços devido ao fato de que “o canto e a batucada, ligados ao Sagrado, mantiveram os fragmentos culturais africanos na memória dos escravizados” (CAMPOS, 2014).

Os processos de criação de novos ritmos ocorrem através da hibridização de gêneros e referências que vieram de outros ambientes, mas também da adaptação das sonoridades daquelas comunidades às tendências musicais do Atlântico Negro. Durante a década de 90 no Brasil, o *Miami Bass*, subgênero do *funk*, junto a alguns elementos do *rap*, era adaptado para dar origem ao funk carioca, enquanto o samba era misturado a certos elementos, tanto musicais quanto visuais, do *soul* e do *R&B* para se criar o subgênero do pagode.

2.1. Circulação e Ressignificação

Em um sistema econômico marcado por um capitalismo expansivo, cada vez mais objetos são tratados como produtos para consumo. A música não é exceção, pelo contrário, é um dos mercados mais explorados do entretenimento. Isso se dá pela sua materialidade, a qual “traduz para a nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria, a espiritualidade da matéria” (WISNIK, 1989). Entretanto, como demonstra Jackson (2004), a cultura do Atlântico Negro também aproveitaria as novas tecnologias de comunicação de massa para adentrar a cultura comercial, usando-a para facilitar a comunicação entre comunidades diaspóricas. A partir desse momento, “o consumo coletivo de músicas

gravadas possibilita novas formas de interação, a experiência comunicacional, reconfigurando as práticas tradicionais” (CAMPOS, 2014).

Considerando as características das hibridizações das diversas culturas desterritorializadas, Floyd Jr. *et al.* (2017) destaca que os novos gêneros que emergiam nas Américas, sendo de pessoas escravizadas, livres ou quilombolas, surgiam conforme os negros transformavam a música europeia. Logo se entende que o Atlântico Negro utilizasse de elementos, técnicas, instrumentos e equipamentos de origem tanto africana quanto europeia para desenvolver sua música.

Compreendendo que as músicas contêm marcas da cultura local em que foram produzidas, entende-se que os ritmos negros “demandam permanentes processos de tradução e hibridização, adquirindo, muitas vezes, novos usos e sentidos por serem consumidas em lugar diferente de sua produção” (CAMPOS, 2014). Logo, um gênero musical que vem de uma cultura na qual ela ocupa determinado papel, ao ser inserido em outra cultura, será adaptado para cumprir uma nova demanda, trazendo sempre referências de sua comunidade e contexto de origem.

Apesar das maiores empresas de música e de comunicação não seguirem os costumes da cultura do Atlântico Negro, existem espaços na mídia nos quais a população negra pode se comunicar através da música sem depender da mediação de agentes externos. Esses ambientes datam desde a criação de quilombos, terreiros e escolas de samba até o desenvolvimento e popularização dos meios de comunicação de massa.

2.2. Autenticidade

Um dos aspectos que influencia a eficiência da música negra enquanto comunicação é a sua capacidade de replicar características e marcadores que a validem enquanto autenticamente pertencente à cultura e a tradição do Atlântico Negro. O samba, por exemplo, se enquadra nesse quadro pois “agrega à sua sonoridade um sentido de autenticidade principalmente por sua relação com a religiosidade” (CAMPOS, 2014) e, por isso, “passa assim a ser utilizado pelos negros como referencial de identidade, produzindo a partir dela toda uma cultura” (CAMPOS, 2014). Dessa

forma, segundo Jackson (2004), se construiu uma tradição na qual os negros tornariam a música um receptáculo de suas identidades e esperanças.

Entretanto, os parâmetros dessa autenticidade, assim como a própria cultura, estão sempre em movimento. Como apresentado por Jackson (2004), a partir do exemplo de Rosetta Tharpe, a ascensão dos artistas negros sinalizava também o grau de investimento corporativo na música negra, gerando críticas para esses artistas e seus respectivos gêneros musicais. Dessa forma, entende-se que a música, para manter seu status, precisava ser mantida sob o controle das comunidades negras.

Os novos ritmos surgem afastados da indústria musical hegemônica, entretanto, acabam por sofrer do mesmo destino, como apontado por Ziborde (2013) em relação ao *Hip-hop*, o qual reorganiza suas relações com gravadoras, rádios, televisões, revistas e jornais. Dessa forma, os músicos de ritmos vistos como legitimamente negros enfrentam “a dicotomia entre a busca por autenticidade e a captura da música pelo mercado de música” (CAMPOS, 2014).

3. Discussão

Considerando o espaço enquanto o plano de realidade no qual pode se tornar possível uma comunicação, deve-se atentar ao fato de que, como afirma Campos (2014) no tocante à cultura de presença, o espaço é uma dimensão primordial para relações entre indivíduos, sendo que a socialização musical do afro também se caracteriza dessa forma. Esse espaço interfere diretamente nos indivíduos, no meio, na mensagem e no código. Uma das formas como esse espaço interfere na mensagem é através das condições de produção, as quais, segundo Orlandi (2001), são, de forma estrita, as circunstâncias da enunciação, o contexto imediato, assim como, em um sentido mais amplo, elas incluem o contexto sócio-histórico, o ideológico. Dessa forma, pode-se dizer que os espaços nos quais as músicas negras existem são, ao mesmo tempo, no ambiente diaspórico no qual estão sendo produzidas/consumidas e o ambiente amplo do Atlântico Negro. O papel dessas músicas só pode ser entendido compreendendo sua relação com esses espaços.

Entendendo a relação do espaço com os indivíduos e suas interpretações das mensagens sendo comunicadas, observa-se que “o interdiscurso determina o

intradiscurso: o dizer (presentificado) se sustenta na memória (ausência) discursiva” (ORLANDI, 2001). Dessa forma, “a experiência ganha sentido por estar inserida numa cultura a fim de produzir sentido a ser apropriado” (CAMPOS, 2014).

Outra especificidade do Atlântico Negro enquanto espaço, é que este foi inicialmente marcado por uma desterritorialização, a Diáspora. Campos (2014) irá apresentar o papel simbólico do consumo coletivo de música em formato de roda enquanto uma reterritorialização, a falta de território sendo transformada em um espaço cultural não necessariamente físico.

3.1. Os interlocutores

No processo discursivo musical, temos os interlocutores em funções de autoria, execução instrumental, canto etc. e também de ouvintes, dançantes, etc.; ambos sujeitos aos processos de constituição histórica e memória discursiva musical. Os autores e executores da música são os responsáveis pela formulação/textualização. Enquanto sujeitos do discurso musical são interpelados por ideologias e relações de poder. Segundo as relações de força, como apresentadas por Orlandi (2001), o lugar a partir do qual o sujeito fala é parte do que ele diz, assim, a performance do artista influencia o discurso e a interpretação de sua música. Os modos de circulação, por sua vez, dependem não só desses “emissores”, para usar um jargão comunicacional tradicional, mas também dos “receptores”, ou seja os interlocutores na função de ouvintes e dançantes.

Como afirma Campos (2014), mesmo quando a música foi produzida em outro local do Atlântico Negro, as referências da performance estão ligados à tradição afro, gerando um reconhecimento e assim fortalecendo a identificação de negritude. É o que podemos chamar de memória discursiva musical, ou seja, a teia de formações discursivas – matrizes de sentido – a partir das quais os sujeitos significam sua musicalidade.

É importante pensar nos fatores que influenciam o consumidor da música durante o processo de comunicação. Dentre esses, destacam-se as formações discursivas, as quais “numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição

dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito” (ORLANDI, 2001).

3.2. A materialidade

Discursivamente, iremos utilizar a noção de materialidade significativa, ou seja, as múltiplas linguagens envolvidas no processo discursivo, e, no caso específico da música, as linguagens verbal e rítmico-harmônico-melódica. Não podemos ignorar, no entanto, que no caso da música de herança afro-diaspórica a corporeidade é peça fundamental desse conjunto de materialidades que compõem o discurso musical em estudo.

Campos (2014) afirma que “entre os elementos destacados na proposta de uma materialidade da música, além do volume e do uso de graves, importante para a afetação do corpo, o ritmo é o que mais relaciona-se a questão do pertencimento”. Ao longo do Atlântico Negro, podemos observar o uso frequente de padrões rítmicos semelhantes, como o *cinquillo* e o *tresillo*, aproximando gêneros musicais e seus usos em ambientes diaspóricos diferentes.

Qualquer elemento sonoro repetido em um padrão durante certo período de tempo gera um ritmo. Isso ocorre devido ao fato de que “quando os sons se sucedem, tendem a se organizar, ou tendemos a lê-los através de certos retornos similares” (WISNIK, 1989). Ainda segundo Wisnik (1989), ritmos, sendo regulares ou não, sugerem uma pulsação, sendo em fluxos binários, ternários ou mais complexos.

Além dos ritmos, o grave costuma ser central nessa tradição, sendo que “o baixo, em particular, ganhou proeminência através do emprego crescente de padrões sincopados” (BRACKETT, 2010). Esse uso foi adaptado para diferentes instrumentos, diferentes ritmos e diferentes técnicas, mas sempre mantendo uma conexão com o que Campos (2014) chama de “tradição da sonoridade sincopada do afro”.

O uso desses graves teria, aparentemente, uma relação com a religiosidade africana. Wisnik (1989) afirma que os sons graves tendem a ser associados ao peso material e o puxão da gravidade, emitindo vibrações mais lentas. Em diversas religiões africanas e afro-americanas, as divindades costumam estar ligadas a natureza e a terra, e

não ao céu como nas mitologias europeias, por isso, tanto os sons quanto as danças religiosas africanas faziam esses movimentos para baixo, direcionando-se à natureza.

Em relação às melodias, é importante destacar que, como defendido por Wisnik (1989), por exceção da série harmônica, todas as escalas musicais são construções culturais. No tocante as características das culturas das quais os indivíduos diaspóricos foram retirados, deve-se levar em consideração que “as estruturas musicais as quais os diferentes povos do continente africano engendraram não são matematicamente capturáveis e mensuráveis tal qual como o foi organizada a música da elite burguesa europeia” (SANTOS; LUHNING, 2017). Por isso, torna-se essencial o esforço de buscar entender as estruturas da música negra apenas dentro dela mesma e de sua cultura, sem o uso de paradigmas externos arbitrários.

Dessa forma, as linguagens musicais que se completam são a composição harmônico-melódica, o ritmo e a lírica. As duas primeiras não apresentam uma decodificação formal ou fixa, estando sujeitas completamente aos gestos de interpretação que se dão entre interlocutores. Entretanto, mesmo para a lírica, deve-se entender que “não há relação termo-a-termo entre linguagem/mundo/pensamento” (ORLANDI, 2001), com essa relação só sendo possível pela interferência do funcionamento imaginário da ideologia. Segundo Orlandi (2001), as linguagens são incompletas, dependendo de como se inscrevem na história. Dessa forma, é na história do Atlântico Negro e de sua cultura que as músicas negras podem fazer sentido entre interlocutores que compartilhem essa experiência e identidade.

Campos (2014) apresenta que, no processo de consumo da música, esta perde seu caráter discursivo, ganhando ênfase na performance. Esse fato desloca ainda mais a importância de códigos específicos na música negra para o discurso que contorna os elementos sonoros presentes na música.

3.3. Circulação e discurso

Cada vez mais surgem canais para se divulgar e ouvir música, dentre essas, destacam-se as redes sociais e plataformas digitais. Entretanto, os meios mais relevantes para essa comunicação através da música no Atlântico Negro são ambientes mais tradicionais, nos quais esse compartilhamento seria coletivo. Ressaltam-se a

importância de terreiros religiosos, escolas de samba, igrejas cristãs, bares, discotecas, rodas de samba, festivais culturais e bailes.

Corrêa (2006) constata que existe um aspecto psico-sensório para a musicologia, o qual tratará da forma como a música é percebida pela mente, remetendo questões cognitivas, psicológicas, neurológicas e estéticas, além de outras. Esse aspecto se torna essencial para entender a afetação das mensagens pelos meios.

Dessa forma, entende-se que o discurso musical negro, em seus processos comunicacionais, não está apenas nas letras, mas também nas escolhas harmônicas e rítmicas dos artistas. Como afirma Campos (2014), as interações e as performances catalisadas pela música são mais importantes no consumo do que os discursos nas letras. Essa percepção aprofunda-se ao notarmos que “na canção de massa muitas vezes o mais interessante é o fundo ruidístico, timbrístico, que está sob a voz cantada” (WISNIK, 1989). Essa compreensão se aprofunda quando, como afirma Orlandi (2001), consideramos que “Os dizeres não são apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz”. Esses sentidos, completa Orlandi. “têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele” (2001, p. 30).

O entendimento desses sentidos e das características da música enquanto meio de comunicação permite perceber as alterações na recepção das mensagens. Como na constatação de Campos (2014) sobre o movimento *Black* brasileiro, o qual, segundo ele, se apropriou do estilo e do engajamento corporal do *Black Power*, mas sem o total de seu conteúdo discursivo. Entretanto, podemos entender que a própria musicalidade e estética desse movimento são o seu discurso, sendo transmitido através de uma linguagem construída especificamente para circular pelo Atlântico Negro.

Com essa particularidade, indivíduos externos à essa cultura podem ter dificuldade em compreender as mensagens sendo transmitidas. Como afirma Warner (1988), diversos assuntos sérios podem receber tratamentos que podem parecer frívolos

para estrangeiros, sendo que, na verdade, estão repletos de análises e criticismos criativamente disfarçados.

3.4. Falhas, incompletude, equívocidade

Podemos falar de um “ruído” na comunicação musical? Por ruído, entende-se qualquer fator que atrapalhe a recepção e/ou compreensão da mensagem sendo comunicada. Como apresenta Wisnik (1989), a música por si já seria um diálogo entre o som e o ruído, sendo que a diferença entre um e outro seria definida em passagens gradativas definidas no interior de cada cultura. Dessa forma, imaginar a música sem a presença de ruído é impossível, pois “a onda sonora é complexa, frequências que se superpõem e interferem umas nas outras” (WISNIK, 1989), sendo impura por si mesma.

A noção de ruído é debitaria da percepção de uma sincronia entre emissão e recepção, muito centrada na noção de interpretação como correta decodificação de uma mensagem por parte do receptor. É uma visão clássica que vem sendo superada há algumas décadas. Mas que pode nos levar a pensar o fenômeno comunicacional sob perspectiva discursiva, sob três aspectos que nos parecem produtivos conceitualmente: a falha, a incompletude e a equívocidade.

Por falhas, compreendemos os modos como, mesmo apropriada pela indústria cultural, a música negra ainda é capaz de produzir identificações autênticas entre seus interlocutores; por incompletude, entendemos o fato de que a produção de sentido na musicalidade não se esgota na enunciação; e, graças à equívocidade, temos a impossibilidade do sentido único, não sujeito à interpretação.

Campos (2014) trata os significados compartilhados na música, em suas performances e em seu consumo como frutos de uma memória coletiva de um grupo. Sobre a música, Corrêa (2006) afirma que os elementos culturais que a constituem são tão imprescindíveis quanto os elementos materiais. Dessa forma, percebemos como “a apropriação dessas experiências vai depender de um repertório cultural para conferir sentido” (CAMPOS, 2014). Campos (2014) ainda complementa essa linha de raciocínio, afirmando que os elementos da dança, resposta ao consumo coletivo da música, são construídos culturalmente e geram reconhecimento nos integrantes dessa cultura.

3.5. Resposta: o lugar da usufruição

Uma relação que frequentemente perpassa o uso e o consumo de música no Atlântico Negro é a do “chamado-resposta”. De forma geral, podemos entender essa relação em dois níveis, o local e o histórico. No local, o Chamado refere-se a estímulos musicais realizados pelo artista em performance/emissor, enquanto a Resposta seriam ações de reação feitas pelos ouvintes ou outros músicos na performance em conjunto. No nível histórico, como apresentado por Floyd Jr. *et al.* (2017), o Chamado seriam as músicas e características musicais originadas no continente africano, assim como a Resposta seriam as transformações em novas entidades dessas músicas e características musicais através da Diáspora.

Constatando-se a semântica de algumas línguas originárias da África, “fica evidente que na maioria dos idiomas africanos o aspecto sonoro e o movimento de música e dança são inseparáveis” (SANTOS; LUHNING, 2017). Assim, a dança, enquanto resposta dos receptores, seria parte ativa da música enquanto processo comunicacional. Segundo Campos (2014), os elementos da dança remeteriam tanto a uma tradição recente de passos de dança quanto a uma tradição de longa duração de africanismos.

Considerações finais

Como é observado, na cultura desterritorializada e em movimento do Atlântico Negro, a música ocupa um papel central na circulação de discursos entre ambientes diaspóricos, na construção de identidade, na catalisação da organização social civil e na formação de ideologias e estratégias que defendem os interesses dos participantes dessa cultura. A partir disso, é preciso entender como e quais elementos fazem parte dessa comunicação.

Entendendo alguns dos processos de criação, hibridização e ressignificação de gêneros musicais negros, temos exemplos de ritmos desenvolvidos para expressar emoções e induzir os ouvintes a construir esses mesmos sentimentos de forma semelhante. Da mesma forma, também podem trazer novos padrões estéticos e de consumo. Outros ritmos são alterações de gêneros que vieram de outros ambientes diaspóricos, sendo mesclados com elementos da cultura local ou apenas sendo

consumidos em outros contextos, modificando assim seu papel original e ocupando novas funções.

Percebemos como a relação entre a indústria musical hegemônica, comandada majoritariamente por homens brancos alheios à cultura do Atlântico Negro, pode esvaziar os valores de um gênero musical e assim gerar a necessidade da criação de novos. Entretanto, existe uma relevância ainda maior nos espaços de circulação de música na qual estes gêneros não são influenciados por razões midiáticas e mercadológicas, garantindo assim sua autenticidade.

O primeiro passo na compreensão dessa comunicação passa pelo entendimento dos cenários discursivos no qual ela se dá, que é o Atlântico Negro. Esses múltiplos cenários são perpassados pelas ideologias dominantes, mas também por outras, específicas da cultura desse território. Dessa forma, os sentidos e as interpretações são dependentes da existência nesse espaço.

Em sequência, consideram-se os sujeitos envolvidos nessa comunicação, quem a produz e quem a consome. Os interlocutores, na função de autoria e intérprete, são tanto enunciadores quanto sujeitos afetados e posicionados no discurso musical. Ao mesmo tempo, esses interlocutores também são usufruidores e, nas sociedades de mercado, consumidores, os quais estabelecem-se como sujeitos daquele discurso, na medida em que o relaciona com a História e a memória discursiva em que ele se encontra enredado.

A comunicação depende necessariamente das constituições de linguagem (os modos de enunciação musical, a ordem dos sentidos) e as materialidades (voz, corporeidade, instrumentalização, considerados sob o ponto de vista da organização dos sentidos, sua forma material). O discurso musical varia não somente segundo os modos de constituição (a história) e formulação (a linguagem e a materialidade acima referidas) como também segundo as formas de circulação – a maior ou menor participação do público ouvinte, os meios comunicacionais por onde a música é difundida etc.

O discurso musical, abordado nesse estudo, constitui-se sobre três materialidades. A primeira é a verbal, linguística, e que no discurso musical torna-se “lírica” ou “letra”. Em geral, abordagens discursivas e comunicacionais se detêm sobre essa materialidade. A segunda e a terceira são a materialidade musical propriamente

dita, os elementos não linguísticos, da rítmica e da constituição harmônico-melódica, cuja textualidade, aparentemente pouco semantizada, insere-se nas formações ideológicas e culturais específicas dos interlocutores. A comunicação por essas linguagens só é possível graças à cultura compartilhada e da identidade coletiva dos integrantes do Atlântico Negro.

Esse processo discursivo, como vimos, também estará sujeito a falhas, incompletude e equivocidade, mesmas características da linguagem verbal. Mas, ao contrário da noção de ruído, esses aspectos potencializam a heterogeneidade de sentidos, os modos diversos de leitura por parte dos usufruidores, e a possibilidade de deslocamento em relação às ideologias mercadológicas que se apropriam da musicalidade afro-atlântica.

Após ocorrer a interpretação da mensagem pelo ouvinte, existe uma última etapa da comunicação musical no Atlântico Negro. A resposta pode ocorrer de diversas formas, desde batidas de pé ou palmas até a criação e consolidação de movimentos sociais, políticos e artísticos de nível global. A forma mais comum de resposta é a dança, a qual, na tradição dessa cultura, acaba por ser parte da própria música.

Com essas considerações, concluímos que a música produzida e interpretada por artistas negros, respeitando essa tradição, a qual exerce uma função de comunicar ideias dessa cultura entre os ambientes do Atlântico Negro, utiliza discursos musicais que hibridizam elementos e participam de um código relacionado a esse espaço, seus indivíduos e suas experiências, permitindo assim cumprir esse papel comunicacional. A construção dessas características iniciaram-se durante a Diáspora e a escravidão desses povos. Nesses processos, indivíduos foram desterritorializados e impedidos de dar continuidade as suas culturas de suas sociedades, incluindo seus rituais religiosos e línguas. Entretanto, alguns elementos musicais puderam ser protegidos e retransmitidos para as gerações seguintes, sendo usados, a partir disso, como meio de comunicação interna e externa das comunidades negras.

REFERÊNCIAS

- BRACKETT, David. 2010. “Música soul”. Trad. Carlos Palombini. **Opus: revista da Anppom**, XV(1):62–68.
- CAMPOS, Deivison Moacir Cezar de. **Do Disco à Roda: A Construção do Pertencimento Afrobrasileiro pela Experiência na Festa Noite Negra**. Orientador: Fabrício Lopes da Silveira. 2014. 222 p. Tese de Doutorado (Doutorando, programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2014.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O Sentido da Análise Musical. **Revista Opus**, [s. l.], v. 12, p. 33 - 53, 2006.
- EUBA, Akin. **Essays on Music in Africa**. Vol. 1. Bayreuth: IWALEWA-Haus, Universität Bayreuth, 1988.
- FLOYD JR., Samuel A. *et al.* **The Transformation of Black Music: the Rhythms, the Songs, and the Ships of the African Diaspora**. New York: Oxford University Press, 2017. 240 p.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34. 2001.
- JACKSON, Jerma A. **Singing in My Soul: Black Gospel Music in a Secular Age**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2004. 193 p.
- ORLANDI, Eni P. **Análise De Discurso: Princípios & Procedimentos**. 1. ed. Campinas: Pontes, 2001. 100 p.
- PITTA, Alexandre Carvalho. “Eu trouxe na alma a essência que eles busca no sample”: A diáspora africana nos samples de Criolo e de Emicida. **ENECULT: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, Salvador, v. 15, Agosto 2019.
- SANTOS, Marcos dos Santos; LUHNING, Angela. Perspectivas descoloniais e os estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis. **Enicecult: Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo, Bahia**, v. 1, n. 1, 2017.
- WARNER, Keith Q. “Calypso, Raggae, and Rastafarianism: Authentic Caribbean Voices.” *Popular Music and Society* 12, no. 1 (1988): 53–62.
- WISNIK, Jose Miguel. **O Som E O Sentido: Uma Outra História Das Músicas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 288 p.
- ZIBORDI, Marcos Antonio. O rap como religião de salvação. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, v. 14, ed. 27, p. 83-88, jul-dez 2013.