

Experimentando Linn: Música Experimental, Experiências Estéticas e Experimentos Dissidentes de Gênero¹

Rose de Melo Rocha²

Fernando Gonzalez³

Resumo

Apresentamos neste artigo uma abordagem da multiartista Linn da Quebrada que considera como chave de análise central o caráter experimental de sua música e de suas audiovisuais. Desde esta perspectiva, acionamos o debate sobre as experimentações e atravessamentos de gênero e sexualidade articulados pela proposta de mulheridade e travestilidade da artista. Em direção complementar, localizamos esta conjunção experimental para refletir acerca do debate atinente às questões de gênero nos estudos de música no Brasil, localizando o experimentalismo transfeminista de Linn em relação às vertentes progressistas de experimentalismo feminista. Nosso recorte empírico contempla a análise do videoclipe “blasFêmea”, de 2017.

Palavras-chave

Linn da Quebrada; experimentalismo transfeminista; audiovisibilidades; dissidências de gênero; ativismo musical

Considerações iniciais

*Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10 mulheres para cada uma (...).
É sempre uma mulher? (...) Ela tem cara de mulher. Ela tem corpo de mulher. Ela tem
jeito. Tem bunda. Tem peito. E o pau de mulher!*
(Linn da Quebrada, “blasFêmea”)

Camila Durães Zerbinatti, Isabel Porto Nogueira e Joana Maria Pedro (2018), analisando questões de gênero atinentes ao estudo da música no Brasil, buscam localizar e problematizar “possíveis processos de marginalização do e no campo de música e gênero”. Focalizando como recorte específico aspectos vinculados aos feminismos, as autoras propõem

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas. Simpósio Linn: da quebrada e das urbanidades XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora titular do PPGCOM-ESPM, líder do GP CNPq JUVENÁLIA, pesquisadora do GT Clacso Infancias y Juventudes, bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq. rlmrocha@uol.com.br

³ Doutorando do PPGCOM-ESPM, pesquisador do GP CNPq JUVENÁLIA e do GP CNPq Comunicação e Sociedade do Espetáculo. ffernando.gonzalez@gmail.com

a interpretação do campo “música e gênero” no Brasil como um campo em emergência, heterogêneo, híbrido, múltiplo, construído coletivamente, como em uma “onda” de publicações e práticas, que vem emergindo e sendo gradativa e socialmente construído no macrocampo do conhecimento da música. (Zerbinatti, Nogueira e Pedro, 2018, p.3)

Incidindo neste macrocampo a partir de uma pesquisa empírica, que analisou “as produções em livros e em pesquisas de pós-graduação que tivemos conhecimento até a finalização deste texto” (a saber, 2018), as pesquisadoras questionam dinâmicas de invisibilização, como, por exemplo, de temáticas tacitamente excluídas, sinalizando que se trata de

campos, áreas e sujeitos/as considerados/as “Outros/as” por diversas hegemonias no campo de música e gênero no Brasil – como o Ocidente, o Norte global e o pensamento colonial eurocentrado, por exemplo (Femenías, 2007). (Zerbinatti, Nogueira e Pedro, 2018, p.4).

Tomamos este aporte como horizonte a partir do qual podemos problematizar o ainda mais brutal ocultamento de existências e trajetórias travestis, tomando aqui como eixo de interlocução possível as diferentes iniciativas que vem propondo uma aproximação entre as teorias e vivências feministas e as teorias, epistemes e vivências trans e travestis, isto porque

[f]alar sobre produções sobre mulheres, gênero, feminismos e música no Brasil é, também, ter no horizonte opressões, subalternizações, desigualdades, exclusões, assimetrias e marginalizações múltiplas, coexistentes, entrecruzadas e interseccionadas, o que demanda de nós “ruptura[s] políticoepistemológica[s] dos contextos já naturalizados”, institucionalizados e estabelecidos, a fim de que seja possível gerar “(...) espaços diversos para pensar, explicar e dar voz própria às múltiplas forças étnicas, sexuais, econômicas, culturais que se precipitam no lugar do novo” (Femenías, 2007, p. 15)

No âmbito dos estudos estéticos, e audiovisuais em específico, igualmente nos chama atenção os recentes debates sobre a emergência das dissidências de sexualidade e gênero no campo de disputas audiovisual (Colling, 2019), com seus efeitos e afetos que atravessam o tecido social e as gramáticas do inteligível. Nos dirigindo ao campo comunicacional, foi proposta, no 5º. CoMúsica, em 2017 (Rocha, 2017), uma particularidade de Linn da Quebrada que seria constitutiva de expressões musicais que mobilizavam sujeitas/sujeitos/sujeitos dissidentes. Apontávamos ali a clara articulação, no ativismo (Rocha, 2021) de Linn, de uma transgressão poiética das ordens de gênero

e de sexualidade ecoando em uma criação estética que também embaralhava os limites estritos de gênero musical.

Posteriormente, Morena Melo Dias e Daniel Oliveira de Farias (2020) retomam esta proposição e buscam um adensamento da noção de gênero musical na aproximação com a teoria *queer* “para a compreensão de questões sobre as relações entre identidade de gênero e gênero musical em processos comunicacionais articulados à música.” (Melo Dias e Farias, 2020, p.2). É interessante a aposta analítica dos autores, em especial quando destacam que

(...) ser pertinente compreender os entrecruzamentos entre música e identidade para além do que as letras e as sonoridades evocam socialmente, uma vez que outros aspectos, como a própria relação dos músicos com a identidade de gênero, em suas performances, corpos e discursos, podem ser também uma potencial construção de narrativa sobre gênero e forma de ação política, cultural e social. A música é, então, um componente do contexto social atravessado por relações de poder.

Corroborando esta perspectiva analítica, interessa-nos apresentar, como pista de interpretação, a evocação da mulheridade e da travestilidade em Linn como chaves para a compreensão de seu experimentalismo subjetivo e artístico. Nesta direção, entendemos que Linn dá uma “volta a mais no parafuso” dos debates encampados por musicistas e teóricas do experimentalismo feminista no Brasil. Para construir teoricamente este argumento evocamos as contribuições de autoras como Tânia Mello Neiva (2018), em sua complexa avaliação da representatividade feminina em algumas iniciativas da música experimental no Brasil, bem como da relação entre feminismo e experimentalismo. Particularmente nos é sugestiva a análise da mesma autora das obras artísticas de Isabel Nogueira como expressões significativas de como

sua arte e suas trajetórias são resultados de enfrentamento e resistência às práticas e valores opressores típicos de uma sociedade patriarcal e colonializada refletidos em todos os campos sociais, inclusive na música experimental (Neiva, 2019).

Tendo tais perspectivas em nosso horizonte dialógico, nos propomos neste artigo refletir sobre Linn da Quebrada, uma das mais expressivas artistas e ativistas da música e das audiovisibilidades trans e travestis do Brasil contemporâneo. Articulamos nesta proposta de análise dois elementos centrais: o fato de Linn associar sua produção artística ao universo do experimental; e o fato de esta perspectiva do experimento/experimental poder igualmente ser uma chave de compreensão da constituição e das mutações subjetivas e

corpóreas de Linn, em sinergia a um modo de fazer música e de propagar audiovisuais transfonteiriças.

Para tanto, assumimos como recorte empírico, que pode viabilizar, no escopo deste artigo, uma primeira aproximação ao campo analítico proposto, o olhar mais atento ao videoclipe “blasFêmea”, tornado público no ano de 2017, marco significativo da construção das políticas de audiovisibilidade (Rocha, **data**) encampadas por Linn. Entendemos ainda que esta escolha empírica se sustenta na percepção, desenvolvida ao longo de alguns anos de observação implicada e ativa da trajetória de Linn, como um importante observatório de uma tríade constituída pela artista, em uma linha do tempo, por três videoclipes, a saber, “blasFêmea” (2017), “Oração” (2020) e “Amor” (2021), correlação que pretendemos explorar em futuras publicações.

Cabe ainda mencionar, nesta apresentação situacional de nossa escrita, que ela se ancora na produção de uma interlocução informada e dirigida das trajetórias reflexivas da autora e do autor da mesma, envolvendo, como eixo dialógico e simpoiético, a construção teórica dos tensionamentos percebidos, desde a obra de Linn, entre gêneros de um ponto de vista do debate acerca das mulheridades e travestilidades e dos gêneros musicais, ambos em uma chave experimental.

A partir deste campo problemático o objetivo deste artigo é discutir questões epistemológicas referentes à música experimental, confrontando sua genealogia e as tentativas de definição de alguns autores com a atividade prática do objeto pesquisa, Linn da Quebrada, que classifica a si mesma como uma musicista experimental. Parte-se da tentativa de definição oferecida por autores como Nyman (1999) e Gottschalk (2016), que buscam codificar a música experimental partindo de sua genealogia, questionando também sua posição como gênero, linguagem ou proposta estética.

Confronta-se essas noções, ao longo da análise, com o observável empiricamente no trabalho de Linn da Quebrada, enquanto artista experimental, tomando como objeto empírico e materialidade comunicacional o videoclipe “blasFêmea”, de 2017. Finalmente, explora-se a possibilidade de algumas das características associadas à produção experimental (como o questionamento de conceitos musicais estabelecidos, a abertura para resultados imprevistos e a coexistência de uma pluralidade de propostas, vista como uma forma de dissenso rancieriano) corresponderem potencialmente a estratégias de resistência no contexto dos ativismos musicais de gênero, onde entende-se que se encaixa a atividade artística, existencial e política de Linn.

O acontecimento “blasFêmea”

O videoclipe “blasFêmea” é parte do percurso pop-lítico (Rincón, ano) de Linn, consagrando um modo de fazer arte ancorado em uma base audiovisual potente, reveladora da rede de criadores e do vasto repertório cultural de Linn (Rocha e Rezende, 2021). Construído com base em uma exegese videográfica que remete a uma gênese de expiação, vulnerabilização e redenção, o material inclui quatro temporalidades narrativas: um prólogo; uma duração narrativa ancorada na dramatização da música “Mulher”; a redenção final, ainda na cenarização da música, encarnada pela emergência no videoclipe de uma horda feminina (e transfeminina) responsável pela salvação da travesti de um estupro; e um corte final, onde se apresentam, em linguagem documental, as mulheres e trans que tomaram parte das gravações do videoclipe, transpondo, da cena do clipe para a cena cotidiana, os cuidados e redes de proteção desde aí articuladas.

No prólogo vemos Linn aproximando-se de um genuflexório, preparando-se para o ritual da confissão, que constitui um dos pilares de tantas religiões e denominações religiosas. Recebida por uma figura adornada com elementos que remetem à ordem do sagrado, o sacramento dá lugar a um processo de expiação com uma simulação de sexo oral, em uma aparente mistura de dor e prazer para a pecadora, que termina como uma figura sacrificada, prostrada, como um Cristo retirado da cruz após sua execução.

Talvez seja possível traçar um paralelo com aos imaginários socialmente reiterados de pecadoras e/ou trabalhadoras do sexo destinados, como inclusão forçada (Berkins, data) a travestis e transsexuais, especialmente se consideramos o Brasil, país que desde o ano de 2008 lidera isoladamente o ranking mundial de assassinatos de travestis e mulheres trans, somando uma quantidade de mortes na casa dos quatro dígitos nesses últimos doze anos. [atualizar dados; ver Antra]

Algumas das características observadas no objeto estético logo de sua abertura evidenciam a proposta de Linn da Quebrada em “blasFêmea”, tipo de manifestação audiovisual híbrida entre curta-metragem de ficção e videoclipe da música Mulher. Talvez uma das mais significativas dessas pistas seja a escolha da trilha-sonora adicional que compõe a peça e complementa a cena de abertura.

Toda a ação principal do trecho, da confissão de Linn até seu gozo sacrificial, transcorre ao som da ária *Erbarne Dich, Mein Gott*, de Johann Sebastian Bach, um retrato do

sofrimento interior do apóstolo Pedro no jardim depois de negar Jesus três vezes. Suplicando pela graça divina e sofrendo por seus atos, Pedro entoia “Tenha piedade, meu deus / Pelo meu bem! / Olhe aqui, coração e olho / Choraram amargamente na sua frente / Tenha piedade, meu deus⁴”.

Enquanto Pedro pede perdão e absolvição por renegar seu mestre publicamente para sua autopreservação, no entanto, Linn procura a expiação do pecado corporificado na sua própria existência, percebido como uma transgressão impura por aqueles que de alguma forma não toleram a diversidade de corpos e performatividades dissidentes de sexualidade e gênero. Em uma clara citação ao videoclipe “Like a prayer” (1989), de Madonna, a “pecadora” é também aquela que conduz a profanação dos símbolos e figuras religiosas que, também em “blasFêmea” são, quando encarnados, representados por corpos negros, cuja sacralidade é subvertida pela ordem do desejo.

Na obra de Madonna, a cacofonia de sirenes policiais entrecortada por guitarras elétricas dá lugar a uma sucessão de acordes entoados por um coro e tocados no órgão (timbres tradicionalmente associados às celebrações e práticas eclesiais em templos religiosos dos mais diversos) a partir do momento em que a protagonista visualiza a igreja. A estética sonora característica da música pop das décadas de 1970 e 1980 – aqui como uma bateria constante e um baixo ritmado – começa e deixa claro o que o ouvinte deve esperar pelos próximos cinco minutos. A narrativa, no entanto, adota uma alternância entre esta sonoridade tradicional do pop e a ambientação eclesial, com a volta do coro e do órgão (que agora explora uma região mais aguda do teclado, dando ainda mais leveza à massa sonora), nos momentos em que a protagonista se depara com o objeto-sujeito de adoração ou assume alguma postura reverencial. Essa dinâmica será, em seguida e até o final do videoclipe, substituída pela integração das duas sonoridades, com a introdução visual do coro misto formado inteiramente por cantores e cantoras negrxs, elemento fortemente ligado com as tradições das igrejas protestantes e batistas norte-americanas e com a música gospel.

Vale lembrar que a ária utilizada por Linn é uma das partes mais conhecidas do oratório sacro A Paixão Segundo São Mateus, que narra o sofrimento, morte e ressurreição de Jesus Cristo segundo o evangelho de Mateus, composto por Bach para as comemorações da Semana Santa de 1727 em Leipzig - cidade onde o compositor era responsável por,

⁴ Tradução nossa do original “Erbarne dich, mein Gott / Um meiner Zähren willen! / Schauge hier, Herz und Auge / Weint vor dir bitterlich / Erbarne dich, mein Gott”.

entre outras atribuições, providenciar a música para todas as funções das igrejas de São Tomás, São Nicolau, São Pedro e São Mateus (conhecida na época como *Neue Kirche*, ou Nova Igreja) (Taruskin, 2010a).

Composta para orquestra e coro, a obra traz também a participação de solistas vocais na formação tradicional que inclui Soprano, Alto, Tenor e Baixo (habitualmente na música abreviada para SATB), além de duas vozes masculinas extras, representando Jesus e o Evangelista. A ária *Erbarne Dich, Mein Gott*, no entanto, apesar de representar o martírio de Pedro, deve ser interpretada por uma voz de registro vocal equivalente ao Alto. Atualmente, a escalação para esse papel costuma trazer uma contralto ou um contratenor, homem que possui registro vocal mais agudo do que o habitualmente encontrado na maioria dos cantores líricos do gênero masculino. Outra opção para o papel seria a utilização de um castrato, cantor do gênero masculino cuja voz permanece em um registro agudo por conta do processo de castração realizado antes da puberdade. Essa prática era comum na Itália entre meados do século XVI e o fim do século XVIII – acredita-se, no entanto, ser altamente improvável que um castrato tivesse cantado a Paixão Segundo São Mateus na época de sua composição, uma vez que a prática não era realizada em outros países da Europa.

Todos os elementos articulados em torno de Linn no prólogo do videoclipe, desde a escolha da música adicional até a simbologia da confissão e expiação dos pecados de uma pessoa trans vista como transgressora pela sociedade, apontam para a ideia desse primeiro momento como um tipo de Paixão de Linn, na qual ela encarna a si mesma, assim como representa todas as mulheres trans e travestis no momento da condenação e sofrimento, mas também da redenção pelo gozo. É importante lembrar aqui a herança religiosa marcada na biografia de Linn, mais especificamente sua vivência junto às Testemunhas de Jeová, de que sua mãe era praticante. Tradição milenarista e xxx.

A cena na igreja ao som da obra de Bach dá vez, através dos ruídos da passagem dos carros e o som do salto de sapato batendo na calçada, para o ambiente sonoro da rua deserta, situando a prostituta trans, a “trava feminina”, como uma criatura da solidão, da madrugada, dos momentos em que a cidade se torna palco dos desviantes e não-hegemônicos – os outsiders, nas palavras de Becker (2008) - enquanto os “cidadãos de bem” estão em casa, desfrutando da segurança institucionalizada, ou ocupando as ruas em busca de prazeres fortuitos, negociando a compra e ocupação de corpos travestis, tal como narrado em “blasFêmea”.

A letra surge declamada, marcada com ênfase. “De noite pelas calçadas / Andando de esquina em esquina / Não é homem nem mulher / É uma trava feminina”. Recitando em tom similar ao de um manifesto, Linn afirma a posição dessa travesti como “diva da sarjeta”, que traz o próprio corpo como uma ocupação de sua feminilidade transgressora e envidescida. Marginalizada, “nas ruas pelas surdinas é onde faz o seu salário”, conforme “aluga o corpo a pobre, rico, endividado, milionário”.

“Mulher”, a música cenarizada em “blasFêmea”, transborda as fronteiras de classificação de gênero, se apresentando como um híbrido nascido da mistura entre elementos do rap, funk e pop, temperados com altas doses de música eletrônica. É interessante notar a remissão ao techno, uma vez que sua origem remete a vivências racializadas e utópicas. Como indicado por Camilo Rocha (2020), “[n]a década de 1980, DJs e produtores negros de Detroit criaram o techno, uma música eletrônica que buscava escapar da distopia terrestre”.

Situando-se em diversos lugares ao mesmo tempo, o trabalho da sonoridade parece se aproximar de dinâmicas experimentais que desrespeitam tradicionais classificações em gêneros e barreiras que separam produções mercadologicamente distantes umas das outras.

Reconhecido pela sua importância como mediador das nossas relações com os produtos musicais (Frith, 1996), o conceito de gênero musical vem sendo questionado e revisitado à luz dos novos cenários de produção, circulação e consumo de música, sendo compreendido de uma forma menos estanque e com fronteiras mais borradas.

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 (Janotti Jr., Sá, 2019, p.131).

Alternando fala, canto, manifesto e vocalizações, a performance vocal de Linn por vezes se aproxima da chamada técnica do canto falado, o *Sprechgesang*, desenvolvida pelo compositor alemão Engelbert Humperdinck, e posteriormente empregada com maior repercussão por Arnold Schönberg, em seu *Pierrot Lunaire* (Taruskin, 2010b; Grout; Palisca, 2014). O efeito é de contestação e enfrentamento, trazendo essa mulher que “Não tem Deus / Nem pátria amada / Nem marido / Nem patrão”, mas que ao mesmo tempo não tem medo, não quer conflito, só quer paz.

A grande viagem da noite da personagem principal de *Blasfêmea* é atravessada por dissonâncias soadas em metais delirantes, lembrando por vezes uma versão melancólica do *free jazz* de Ornette Coleman; o diálogo direto com o espectador se alterna ao roteiro da violência que, apesar de aqui servir à ficção das audiovisualidades, é a reprodução da realidade vivida por muitas travestis e transsexuais vítimas de abusos de várias formas.

A sobrevivente, no entanto, não se converte em vítima, mas em guerreira apoiada na sororidade e na força das outras mulheres, com a consciência de que “nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10 mulheres para cada homem / E uma e mais uma e mais uma e mais uma e mais outra mulher / E outra mulher”.

Essa mulher, no entanto, não se apresenta como resultado de uma definição estanque socialmente construída, mas como uma possível pluralidade de diferentes performatividades de gênero, marcada nos corpos diversos que se articulam e levam ao questionamento de Linn: “É sempre uma mulher?”. A resposta para a própria pergunta já estava dada por ela mesma, em uma repetição minimalista, nos moldes do norte-americano Steve Reich, quando a sonoridade se volta para a declamação múltipla da palavra mulher, entoada 27 vezes contra a percussão ritmada e quase marcial, conforme um exército de corpos diversos começa a emergir das sombras da cidade escura.

A denúncia da violência, representada no ataque por um grupo de homens anônimos que saem das mesmas sombras, mas dessa vez para agredir, chega em meio à sonoridade formada por gritos e gemidos que desaguam na exposição da mentalidade criminosa de que “Ela é feita pra sangrar / Pra entrar é só cuspir / E se pagar ela dá para qualquer um / Mas só se pagar, hein! Que ela dá, viu, para qualquer um”.

O grito de libertação do reconhecimento da feminilidade, na figura da calcinha de fio dental, dá lugar para o refrão de protesto que declama “Eu tô correndo de homem / Homem que consome, só come e some / Homem que consome, só come, fodeu e some”, repetido até o fim da música, quando finalmente o cenário some. O mote, no entanto, volta a aparecer em seguida, quando em uma ablução coletiva, como um ritual de descarrego das integrantes do exército feminino que acolhe Linn, é entoado *à capella* como um mantra.

O caráter experimental observado na proposta do videoclipe – e da música que o origina – enquanto objeto estético fica evidenciado em múltiplas camadas semânticas. Objeto escorregadio e de difícil definição, o experimental enquanto direcionamento estético na música foi objeto de diversas tentativas de codificação e interpretação. Apesar dos

movimentos realizados na direção de buscar uma definição – encontrados principalmente nos escritos de Nyman (1999) e Gottschalk (2016), mas também presentes em Cage (2013) e de forma mais pulverizada em Lucier (2012) – a música experimental parece ainda ser algo que se define pela prática, se sustentando em um arcabouço de referências historicamente reconhecidas e consagradas. Utilizamos, para efeito de análise e reflexão, a proposta desenvolvida por Gottschalk (2016) que, analisando *a posteriori* uma parcela considerável da produção associada ao surgimento do que se denomina música experimental, identifica cinco arcos conceituais e se cruzam e influenciam mutuamente, constituindo um campo de significados e direcionamento estético. São eles os conceitos de indeterminação, mudança, não-subjetividade, experiência e pesquisa.

A ideia de indeterminação ocupa um lugar de destaque na proposta estética do experimental, sendo explorada através de diversos procedimentos e atuando em grande medida como um dos principais conceitos que exigem dos ouvintes a já mencionada postura aberta e livre de expectativas quanto ao que se está prestes a consumir. Trabalha-se também, nesta orientação, com o acolhimento das diversas maneiras que os diversos ouvintes podem receber a peça consumida, entendendo que o experimental não se efetiva da mesma maneira e no mesmo momento em todos os ouvintes (Wolff, 2018); abre-se espaço, dessa forma, para o papel que a subjetividade do ouvinte pode desempenhar nesse consumo, admitindo as influências dos valores, práticas, costumes e repertórios de cada um.

Previsto nas ideias sobre indeterminação e independência de expectativas está o segundo arco associado à música experimental, a ideia de mudança, algo associado diretamente às práticas de consumo do experimental e seus possíveis efeitos nas audiências. A diminuição do protagonismo da subjetividade do compositor é outro elemento destacado entre as características associadas à produção experimental, chamado por Gottschalk (2016) de não-subjetividade. Apesar de a composição ainda ser identificada como um processo pessoal e autoral, a ideia de subjetividade, no tocante às especificidades da individualidade daquele que produz a peça, deixa de influenciar ativamente no processo, abrindo espaço para outros tipos de experiência de escuta.

A abertura para o inesperado, imprevisto e novo, que mais do que simplesmente notado deve ser experimentado, é tratado como um processo de expansão da percepção e das possibilidades do mundo à nossa volta. Essa noção de experiência é destacada como um dos conceitos mobilizados e trabalhados na proposta experimental, paralelamente à ideia

do processo de composição da peça musical como um processo de pesquisa, no qual se experimenta e analisa metodologicamente as possibilidades e resultados da proposta estética.

As possibilidades abertas pelos processos de produção e pelas experiências de consumo, fazem com que muitos compositores utilizem da sua atividade como um laboratório para explorar questões estéticas, fazendo da pesquisa um dos procedimentos correntes do trabalho. “Um compositor de uma peça experimental constantemente desenha um processo ou uma interação através da qual uma questão particular pode ser, se não respondida, pelo menos analisada mais diretamente” (Gottschalk, 2016, p.3).

Os arcos conceituais identificados por Gottschalk (2016) reforçam a noção de que a música experimental desenvolve uma proposta estética que pouco se identifica com os mecanismos tradicionais das indústrias culturais. Não acreditamos ser possível na atualidade estar completamente fora desses circuitos; o adensamento dos processos de mercantilização da cultura fez com que qualquer manifestação cultural que se configura em torno de um nicho de mercado deva se adequar a seus procedimentos, em maior ou menor escala, estando mais ou menos distante de seu centro gravitacional (Gonzalez, 2017). Talvez seja possível, no entanto, pensar a estética do experimental como uma dessas manifestações que mantêm certa distância dos mecanismos das indústrias culturais, não se reconhecendo inteiramente em suas características e não estabelecendo relações tão estreitas de seus mecanismos ideológicos.

Reconhece-se, evidentemente, que o contexto de configuração desta proposta estética em meados dos anos 1950 no eixo Europa-América do Norte deva ser evidenciado, seja por conta de suas particularidades sociais e regionais, seja pela pluralidade de caminhos percorridos pelo experimental desde a composição de 4’33”, peça emblemática do norte-americano John Cage considerada por muitos informalmente como a iniciadora da música experimental como proposta minimamente codificada. Nota-se, no entanto, que apesar das disparidades contextuais e de toda a história transcorrida nesses mais de 70 anos, elementos comuns na codificação dos objetos estéticos que apresentam aderência com a proposta do experimental, explicada brevemente nos comentários de Cage (2011): “Qual a natureza de uma ação experimental? É simplesmente uma ação cujo resultado não está previsto. É, portanto, muito útil para quem decidiu que sons devem surgir por si, ao invés de serem explorados para expressar sentimentos ou ideias de ordem” (p.63).

Isso não significa, evidentemente, que o experimental como proposta ou estilo deva ser obrigatoriamente mobilizado única e exclusivamente na exploração de sonoridades

imprevistas. A dimensão política destes objetos estéticos, inclusive, deixa claro que eles podem atuar na direção da constituição de outras sensibilidades, através de uma expansão das consciências individuais e horizontes interpretativos (Benjamin, 2016; Gottschalk, 2016; Sontag, 1987). É neste sentido que Gottschalk (2016) denomina como mudança o segundo arco associado por ela à música experimental, considerando não as mudanças às quais as obras estariam sujeitas, mas em relação à subjetividade do público, imputando às peças experimentais a habilidade de operar possíveis alterações no aparato perceptivo de quem as consome.

Na música experimental, mudanças reais acontecem no reino dos pensamentos e experiências humanas. O experimentalista não está tentando mudar o mundo musical, mas mudar o modo de pensar de um ou mais ouvintes durante a – e possivelmente depois da – performance. (...) Há infinitas possibilidades de como essas mudanças de pensamento podem ocorrer, e uma delas seria uma mudança na percepção dos ouvintes (Gottschalk, 2016, p.2).

Indo ao encontro de ideias de Marx e Engels (2007), que versam sobre a capacidade de as formas de produção e reprodução material da vida influenciarem as consciências, tanto individuais quanto coletivas, os efeitos associados à mudança são projetados na subjetividade dos ouvintes, atuando como um veículo para que as possibilidades de mudanças em outras áreas da vida se tornem mais atraentes ou mesmo possíveis, a partir da noção de que

(...) uma peça experimental pode expandir a percepção de possibilidades dos ouvintes. Ela pode funcionar como uma analogia para sugerir que outras coisas – nossas vidas como são vividas e as políticas que as moldam – também poderiam ser diferentes (Gottschalk, 2016, p.3).

Não se trata de buscar algum tipo de mudança de paradigma ou substituição dos circuitos culturais existentes por outros com propostas distintas. Muito pelo contrário, este processo traria à tona e veria a ampliação dos espaços das diversas outras propostas já existentes e que, por diversas questões que incluem as já discutidas neste trabalho, são mantidas como circuitos alternativos, afastados da produção hegemônica e, consequentemente, das maiores parcelas dos diferentes públicos.

A partilha do sensível manifesta-se então enquanto subjetividade política que mediante uma confusão de negociações e de disputas de lugares, estabelece, em certa medida, a própria visibilidade dos agentes e de suas linguagens, símbolos e signos. Insere na noção do espaço a categoria do tempo, ao estabelecer que também o lugar que estes indivíduos ocupam, dão-se a partir destas disputas e das atividades exercidas dentro da ordem social. E, assim Rancière entende a arte e

a expressão artística como parte significativa da constituição da ação social e de distribuição dessa divisão e compartilhamento do comum (Souza, 2016, p.41).

O mercado de bens simbólicos se configura como um organismo complexo e multifacetado e diferentes formas de produtos culturais encontram seus espaços e seus propósitos nas dinâmicas de consumo. Não se advoga, dessa forma, algum tipo de caminho único, como se somente uma variedade de tais produtos fosse benéfica ou aceitável. Recuperamos, neste sentido, as ideias de Rancière (2017), defendendo a aplicação do dissenso no reino da produção e consumo culturais, para que coexistam e se influenciem diversas propostas estéticas e práticas de consumo cultural.

Considerações finais

Linn da Quebrada é uma multiartista experimental brasileira, profundamente demarcada pela experiência urbana do estado de São Paulo, em seus interiores e espaços periféricos. É também uma artista que pertence a toda uma geração de jovens que vem do periférico, com ele dialogam e a ele ultrapassam.

Em termos de sua vinculação com a música experimental feministas cabe tecer algumas considerações. Também destacamos o modo particular como aciona o DIY e a cena underground paulistana. Em razão disto, propomos nossa experimentação de Linn tomando por ponto de partida seu próprio experimentalismo.

Referências bibliográficas

- BECKER, Howard S. **Outsiders**: Estudos de sociologia do desvio. São Paulo, Zahar: 2008
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- CAGE, John. **Silence**: Lectures and Writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.
- FRITH, Simon. **Performing Rites**: On the Value of Popular Music. Cambridge: Harvard University Press, 1996
- GOTTSCHALK, Jennie. **Experimental Music since 1970**. Nova York: Bloomsbury Publishing, 2016.
- GROUT, Donald. PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2014
- JANOTTI JR, Jeder. SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galaxia** (São Paulo, online), n. 41, p. 128-139, mai-ago., 2019
- LUCIER, Alvin. **Music 109**: notes on experimental music, Middletown: Wesleyan University Press, 2012
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007

NYMAN, Michael. **Experimental Music: Cage and Beyond**. Nova York: Cambridge University Press, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009

_____. **O Expectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

SOUZA, Tainã Ramos Leal. **Fruição como elemento da política na arte: entre Bourdieu e Rancière**. 2016. 82 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016

TARUSKIN, Richard. **Music in the Eighteenth Century**. New York: Oxford University Press, 2010a

_____. **Music in the Nineteenth Century**. New York: Oxford University Press, 2010b

WOLFF, Christian. Christian Wolff, In: LUCIER, A. **Eight Lectures on Experimental Music**. Middletown: Wesleyan University Press, 2018

Link para matéria: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/08/05/O-que-%C3%A9-afrofuturismo.-E-como-ele-aparece-na-cultura-pop>