

Além da música: provocações comunicativas a partir de uma experiência musical¹

Helen Campos Barbosa²

Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Universidade Federal da Bahia - POSCOM/UFBA

Resumo

O presente artigo objetiva discutir preliminarmente em que medida os aspectos que definem um gênero musical funcionam como um dispositivo agambiano, que pode moldar, ou determinar condutas ou opiniões. A partir de impressões musicais pessoais penso aqui no gênero musical enquanto uma organização simbólica que tem dimensões que interferem tanto no desenvolvimento da indústria fonográfica e da produção musical como também no modo como os fãs/consumidores de música estabelecem uma relação de identificação e reconhecimento com ela. Influencia ainda na construção de critérios argumentativos definidores de um discurso institucionalizado sobre uma forma musical.

Palavras-chave

gênero musical; dispositivo; cantautoras; ativismo; experiência estética;

De onde eu falo

O modo como a música apareceu em minha vida talvez explique um pouco do porque me senti instigada a observar os gêneros musicais a partir da compreensão do conceito *dispositivo* de Agamben. Essa perspectiva me permite pensar no gênero musical enquanto uma organização simbólica com dimensões que interferem tanto no desenvolvimento da indústria fonográfica e da produção musical em si como também no modo como os fãs/consumidores de música estabelecem uma relação de identificação e reconhecimento com ela. Influencia ainda na construção de critérios argumentativos definidores de um discurso institucionalizado sobre uma forma musical. Se pretendo

¹ Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas - POSCOM/UFBA. Professora do núcleo de imagem da UNEB/Conceição de Coité. Membro do Grupo de Pesquisa Analítica – FACOM/UFBA e do Grupo de Formação, experiência e Linguagens - FEL/UNEB/CNPq. E-mail: helenjornalismo@gmail.com.

aqui falar sobre a música enquanto uma experiência perpassada por afetações estéticas e sensíveis, eu não poderia me eximir do esforço de falar sobre isso a partir da compreensão do que Donna Haraway (1995) denomina de *saber localizado*³.

Falar de música enquanto dispositivo é pensá-la “como cultura e na cultura” para tanto, é importante ressaltar aí o imbricamento entre o imaginário e o racional. Entre a visão visionária e a objetiva, Haraway (1995). Busco então me distanciar de uma escrita incorpórea e não mediada. Profano⁴ então o sentido de distanciamento/neutralidade engendrado no interior da cultura acadêmica uma vez que levo em conta a minha própria experiência na/da⁵ música, assumindo assim o comprometimento político que isso representa.

Argumento a esse favor afirmando que tanto o funcionamento como o tencionamento do dispositivo *gênero musical* está justamente na esfera do acontecimento da experiência⁶. E nesse acontecimento é convocado nos/dos corpos desde suas singularidades afetivas, étnico-raciais, sociais, até seus pertencimentos territoriais e de gênero por exemplo. Tais singularidades comportam o tencionamento entre o uso da *diferença* enquanto práticas de autorreconhecimento/identificação e ao mesmo tempo enquanto esvaziamento da própria experiência quando passam a se comportar como regimes de regulação simbólica. Quando um grupo minoritário estabelece, em luta política, símbolos de identificação, me interessando aqui principalmente os estéticos, ele passa a ter validação social num sentido de autorrepresentação política. Mas ao mesmo tempo delimita e demarca modos/maneiras que podem agir como condicionadores culturais num possível esvaziamento da experiência.

³ A autora propõe a construção do conhecimento como prática política. Assumir a perspectiva parcial nesse sentido seria fundamental para uma ciência objetiva. Para ela, o conhecimento que busca a universalidade é que funda a ideia de objetividade a partir do fundamento de imparcialidade. Essa relação produz segundo ela um tipo de saber que historicamente serviu como instrumento de dominação.

⁴ O sentido de profanação em Agamben significa dotar de potência política efetiva às pessoas comuns em relação aos espaços e decisões sociais em que estão implicadas. Não diz respeito entretanto, a uma abolição ou suspensão total de um sentido originário, mas a uma possibilidade de desencantamento pelos jogos de inversão do sagrado. Quanto a profanação Giorgio Agamben afirma que há "...resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado" (AGAMBEN, 2007, p.68).

⁵ Carlos Magno Mendonça e Cristiane Lima (2012) ao propor um estudo propondo a experiência estética como um lugar privilegiado para a produção de memória nos dias atuais diferencia a memória na canção (onde ela porta-se como extensão das memórias individuais e coletivas. Sons e palavras que evocam uma memória popular) e a memória da canção (quando a canção é considerada enquanto documento histórico ou relíquia) (MENDONÇA, LIMA. 2015, p.138).

⁶ "Ter experiência" seria como um acontecimento rotineiro, repetitivo e submisso a convenções práticas e procedimentos intelectuais já "ter *uma* experiência" seria uma interação integrada às várias capacidades humanas, resultando numa "experiência integral, forte, de rara intensidade" (DEWEY APUD GUIMARAES e LEAL, 2008).

Nesse sentido, me interessa pensar a experiência sob o ponto de vista do pragmatismo de Dewey (1980) que a entende quanto “interação” implicando condições e dimensões concretas da relação do indivíduo com o ambiente (GUIMARAES e LEAL, 2008). O meu esforço está em problematizar o dispositivo *gênero musical* dentro da dimensão da experiência articulando o estudo das práticas e narrativas em torno da música a partir da convocação de subjetividades. Quero ressaltar que o modo como meu corpo negro, feminino, fortemente marcado pela cultura religiosa cristã, inclusive sob o ponto de vista musical, experimenta uma sonoridade tem demarcações também específicas, situada numa cultura igualmente específica. Por isso me pergunto mas “como foi que me atrevi a tornar-me escritora” sobre música? Aquilo que ainda na infância me disseram, um homem, meu professor de piano, que eu não teria capacidade para aprender?

Voltando alguns anos atrás na minha “linha do tempo” ainda consigo visualizar mentalmente uma igreja evangélica ao longe e ouvir os acordes de uma canção gospel sendo executados pelos músicos em sua maioria jovens que aprendiam a tocar ali mesmo olhando outros amigos, que já dominavam uma base musical, e com outros poucos músicos, mais experientes com alguma formação musical formal. Um ponto que hoje me chama atenção é que todos os músicos na igreja, inclusive os aprendizes eram do sexo masculino. Apesar das aulas em piano que fiz desde muito cedo nunca arrisquei tocar nenhum instrumento na igreja, ao contrário de meu irmão que ia saltando do piano, para a bateria, depois para guitarra e etc. Mas foi assim cantando e ensaiando nesses grupos de igreja que minha relação com a música foi sendo firmada. Os ensaios eram momentos de muita festa, era uma convivência um tanto distante dos olhos normativos das pessoas “mais idôneas”.

Relembrar essas lembranças é relevante pois, a música no ambiente evangélico além de ressaltar ainda mais o estabelecimento de fronteiras entre determinados gêneros musicais demarcados também pelos padrões de escuta, comuns a qualquer outro espaço permeado pela indústria cultural⁷, me permite evidenciar amplamente o estabelecimento de padrões de escuta e juízos de valor e temor quanto a determinados gêneros musicais (enquanto alguns são sacralizados outros eram entendidos como impuros e proibidos). Assim, o que me levou a escrever sobre isso relacionando a minha pesquisa foi principalmente: 1-Ressaltar a relação entre afetos e memória auditiva. A música nos

⁷ Para Adorno “A indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, da performance tangível, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a ideia e com essa foi liquidada” (ADORNO, 2009, p.09). Assim, a indústria cultural seria o lugar onde a arte se torna uma mercadoria.

convoca há uma reciprocidade entre afetar e ser afetado e é nessa relação de fluxos e interações que definições sobre o que é música são elaboradas. Blacking (1979, pg.1) por exemplo se aporta numa definição de Geertz para música. Segundo ele, música é “som organizado segundo padrões sociais aceitáveis” e afirma ainda que, “No sentido de achar o que é a música e quão musical é o homem, temos que nos perguntar quem ouve e quem toca e canta em uma dada sociedade e porquê?” Blacking (2000, p. 32). Assim, uma definição de música passa a ser impossível de ser elaborada com uma perspectiva universal. A música precisa ser pensada enquanto um *saber local*. A música não é uma linguagem universal, uma vez que ela estabelece e também é criada a partir de abstrações culturais⁸; 2 – Relembrar que a música naquele espaço religioso impunha um padrão de emoção coletiva. Espaços bem delimitados como o “momento do louvor” ou o acompanhamento sonoro no momento do apelo (nome da etapa final do culto onde é feita uma convocação para o estabelecimento de um compromisso público da pessoa com aquela religião, isso é chamado de “aceitar a Jesus”). Os músicos nessa fase geralmente tocam canções mais lentas, com forte apelo emocional, com letras que falem da Cruz, do pecado e de sua redenção a partir do sacrifício de Jesus. 3 – Para que a música exerça a função esperada nos diferentes contextos de um culto religioso por exemplo, é preciso que ela seja reconhecida por todos os presentes, precisa ser aquela naturalizada numa dada sociedade, no nosso caso, inseridos na cultura ocidental, temos a música tonal⁹ engendrando uma sensibilidade musical específica. Essa configuração nos educa para padrões de escuta¹⁰ também específicos.

Sendo assim, é possível pensar que a música funciona a partir de práticas de escuta baseadas numa antecipação de expectativas. O que não significa entender a escuta apenas enquanto uma prática de reconhecimento¹¹. Cardoso Filho (2013) chama

⁸ Mais informações sobre relações entre concepção sonora e cultura em: OLIVEIRA PINTO, Tiago de . Som e música. Questões de uma antropologia sonora. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>

⁹ O sistema tonal organizou a linguagem musical ocidental durante séculos. As tonalidades são construídas por escalas e encadeamentos harmônicos. Escalas são seqüências de notas arranjadas dentro de uma ordem estabelecida. Os encadeamentos harmônicos, que criam a harmonia, são formados por sucessões de acordes que também obedecem a determinados critérios. Já os acordes são notas executadas simultaneamente de acordo com normas estabelecidas.

¹⁰ O modo como ouvimos e reconhecemos determinadas sonoridades e como afirmamos sua legitimidade ou não compõem práticas específicas de escuta. As práticas de escuta são convenções previamente estabelecidas que educam nossa audição segundo configurações sociais e mediáticas (CARDOSO FILHO, 2013).

¹¹ A prática de escuta não se resume a um mero reconhecimento de padrões e códigos, ou a imitação das práticas passadas pelos sujeitos presentes. Ao contrário, há também o inesperado, a aventura e o surgimento de elementos que reconstróem, total ou parcialmente, essa prática. Tal constatação dota a escuta de uma força inventiva e reconhece que, como muitos componentes constroem a confecção e a recepção das expressões, a prática de escuta é melhor entendida quando confrontada com esses diferentes

atenção para isso ressaltando que a suposição da escuta como mero ato de codificar/decodificar resultaria numa interpretação redutora que entende os indivíduos enquanto portadores de um repertório “estocado” acionado a cada contato com uma expressão musical. Compreendo aí uma configuração que envolve distintas esferas: 1 – Naturalização de uma audibilidade específica; 2 – Produção simbólica/valorativa partilhada socialmente; 3 – Construção de uma imaginação auditiva¹². Discuto assim os agenciamentos possíveis a partir da mediação musical entre cultura e produção artística, entre o individual e coletivo¹³ bem como quanto as negociações entre modos específicos de performar, compor canções e promover sua circulação em uma dada sociedade.

Aceitando o que Walter Benjamin (2012) afirma quanto as condições históricas que envolvem as possibilidades técnicas enquanto definidoras nas práticas de produção artística preciso acrescentar ainda que esse processo envolvendo os três pontos acima destacados está imbuído de processos de subjetividade. Assim, as disposições afetivas bem como as motivações simbólicas e imaginárias são convocadas aqui para compor um entrelaçamento entre opções estéticas/técnicas e interferências mercadológicas. Busco assim estabelecer uma discussão direcionando meu estudo para a compreensão da música como um dispositivo agambiano. Um gênero musical seria pensado então como construtor de sensibilidades equivalentes na *partilha do sensível*¹⁴.

componentes (CARDOSO FILHO, p.33, 2013).

¹² Diana Santiago (2001) apesar de ressaltar a inexistência de um modelo da imaginação auditiva, uma vez que é usado como parâmetro os modelos da literatura sobre imagens visuais, ela afirma que nesse conceito são levados em conta a imagem, percepção e cognição. "Resultados de investigações parecem proclamar que imagens auditivas contêm informação sobre a altura, intensidade, timbre e outras características subordinadas (e.g. cinestesia)."

¹³ Carlos Magno e Cristiane Lima (2012) afirmam que "a canção, pensada enquanto dispositivo –máquina de sentir e de lembrar –, permite ver a articulação entre o texto e a cultura, entre o individual e o coletivo" (MENDONÇA, LIMA. 2015.p.143).

¹⁴ A noção de “partilha do sensível” localizada assim entre o estético e o político. A estética desse modo pode ser entendida enquanto uma experiência que engendra “novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (RANCIERE, 2005, p.11). Ranciere (2005) destaca uma mútua constituição entre o estético e o político em sua noção de “partilha do sensível”. A estética para Ranciere (2005) seria definida pelo modo como ocorre a “distribuição do sensível”, pois esse processo determinaria os modos de articulação entre formas de ação, produção, percepção e pensamento. Ele concebe os modos de “partilha do sensível”, sob duas perspectivas conflitantes, mas que ocorrem concomitantemente: 1) o de compartilhamento de algo comum; 2) separação deste em partes exclusivas. Para ele, participação e separação são noções que significam união e divisão “de espaços, tempos e tipos de atividades que determina(m) propriamente a maneira como um ‘comum’ se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha” (RANCIERE, 2005, p.15).

Aspectos mediáticos nas expressões musicais

O processo de partilha musical envolve as especificidades das características mediáticas de cada produção musical. As partilhas musicais podem ocorrer tanto em interações presentificadas quanto a partir de mediadores que proporcionam uma transposição temporal e espacial. Nesse sentido, as reflexões sobre os usos sociais dos meios apresenta-se mais sintonizada com a pretensão de estudar as expressões musicais a partir de uma perspectiva cultural que desloca seu enfoque da mídia ou apenas do produto final de uma produção artística/musical em si para o processo de mediação entre produção e recepção. Jorge Cardoso Filho (2012) ao tratar sobre redirecionamentos sofridos nos estudos de comunicação a partir do esforço de sistematização e demonstração de eficácia metodológica das proposições de Martín-Barbero ressalta que “A reorientação fundamental, portanto, se daria no âmbito da ênfase nas competências de recepção, esse espaço denso e ambíguo ocupado pela experiência subjetiva em contextos sócio-históricos determinados...” (CARDOSO, 2012, p. 174). A mudança localiza-se assim na ênfase não necessariamente no objeto artístico em si mas na processualidade envolvida. Essa reorientação funda-se num contexto cultural específico onde os meios tecnológico assumem um papel relevante de mediar grande parte das interações. Nesse sentido, altera-se profundamente os modos e as possibilidades de organização das interações sociais.

De fato, esse é um momento singular quanto à possibilidade de produção, fruição e circulação de cultura. As novas tecnologias midiáticas têm criado alternativas de produção de conteúdo antes impensáveis. Numa complexa rede de interatividade, uso criativo das mídias emergentes, transformações de mercado e do ambiente cultural, novas formas de constituição de narrativas vão sendo engendradas. A cultura participativa¹⁵ encontra, nesse contexto, o fortalecimento de outras rotas de expressão que provoca profundas transformações nas interações individuais e sociais (BARBOSA, 2012). A experiência musical, nesse sentido, encontra uma ampliação em suas possibilidades de produção e disseminação. Quanto as características mediáticas envolvidas no processo de organização/legitimação de uma música, nesse contexto, penso então que perpassa vários aspectos desde o polo criativo, circulação até recepção.

¹⁵ Cultura Participativa é um conceito empregado por Henry Jenkins que refere-se “à cultura da convergência onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis”(JENKINS, p.29, 2011).

Sendo o gênero aí compreendido como elemento de reconhecimento e identificação. José Luiz Braga (2012) afirma que: “Em uma perspectiva comunicacional, a experiência estética é a experiência estética compartilhada” (BRAGA, 2012, p.82).

A ideia de mediação corresponde à percepção de que não temos um conhecimento direto dessa realidade – nosso relacionamento com o ‘real’ é sempre intermediado por um ‘estar na realidade’ em modo situado, por um ponto de vista – que é social, cultural, psicológico. O ser humano vê o mundo pelas lentes de sua inserção histórico-cultural, por seu ‘momento’ (BRAGA, 2012, p.32).

A partir dos estudos de Braga (2012) posso afirmar o caráter de dispersão das possibilidades estéticas, uma vez que elas poderiam acontecer a partir dos inúmeros canais informacionais da atualidade, seja de entretenimento, educacional, político etc. Assim, fundamentalmente busco nessas articulações a possibilidade de ocorrência de experiência estética a partir da compreensão da mediatização numa perspectiva epistemológica que corresponde ao relacionamento do ser humano com a realidade que o circunda, que inclui o mundo natural e a sociedade, (BRAGA, 2012).

O campo comunicacional e os estudos sobre expressões musicais

A música assim é um modo específico de comunicação que possibilita a expressão de afetos com uma função simbólica que pode traduzir um contexto sociocultural (MAHEIRIE, 2003). A dinâmica dos gêneros musicais na cultura de massa envolve a construção de fronteiras ora rígidas e ora flexíveis que são reforçadas ou expandidas segundo critérios simbólicos que envolvem tanto as expectativas em relação ao gênero, engendradas a partir da construção de discursos institucionalizados pela crítica especializada, pelos músicos, quanto a segmentação estabelecida pela indústria fonográfica ao longo da história da música popular massiva e a relação de reconhecimento e identificação dos fãs/consumidores. Modos de ouvir uma determinada sonoridade, expectativas quanto às características que devem possuir, revelam um conjunto de valores partilhados tanto ético, quanto cultural e tecnicamente que são resultados das mediações que atuam na configuração do gênero musical, num contexto determinado.

A experiência então, para além de musical é cultural, perpassada por um jogo de forças no que concerne ao discurso construtor de uma categorização de gêneros

musicais e a posição hierárquica deles na sociedade. Assim, os *gêneros* musicais são fundamentais para a circulação de símbolos e valores pela sociedade, funcionando como vetores de classificação e hierarquização na música popular massiva¹⁶. Imagino esse processo de constituição de um gênero como uma teia que a partir de uma concomitância de pontos simbólicos ressaltam tensões e as negociações entre os valores atribuídos a determinados gêneros, evidenciando o terreno instável e permeado por jogos de forças onde um gênero musical está circunscrito. E é nesse sentido que penso a música também como fenômeno comunicacional que promove uma rede de relações complexas entre mercado, construção identitária e criação de novos meios de compartilhamento de valores e atualização de canais interativos dos seus interlocutores – o que engendra os mais variados tipos de construção e disseminação de discursos.

No contexto atual onde temos a amplificação de um redimensionamento da diáde espaço-tempo a partir dos aparatos tecnológicos e principalmente pela internet encontramos a possibilidade do acesso ao real por meio de narrativas desencarnadas, onde surgem “novas materialidades da representação e da percepção” (SODRÉ, 2009). Teríamos assim um “novo regime de visibilidade pública”. Esses regimes segundo Sodrê compõem o modo de organização de qualquer sociedade que a partir de pactos simbólicos ou semióticos elaboram regimes de autorrepresentação. “Os processos públicos de comunicação, as instituições lúdicas, os espaços urbanos para os encontros da cidadania integram tais regimes” (SODRÉ, p.16, 2009).

Muniz Sodrê pensando “a passagem da comunicação centralizada, vertical e unidirecional” para esse contexto de simultaneidade afirma que ocorre a instauração de uma nova eticidade que perpassa costume, conduta, cognição e sensorialismo no que resultaria na constituição de um *bios* virtual. As formas tradicionais de vinculação social são atualizadas desestabilizando identidades fixas, o ideal de uma comunidade territorial, ou parâmetros de vinculação apenas de consangüinidade ou de religião. A dinâmica identitária estaria desse modo ressaltando o aspecto que Sodrê afirma como o cerne central para o problema comunicacional – o vínculo ou a atração social. “Apreender cognitivamente o si-mesmo, compreender a dinâmica identitária - portanto,

¹⁶A expressão “música popular massiva” refere-se, em geral, a um repertório compartilhado mundialmente e intimamente ligado à produção, à circulação e ao consumo de músicas conectadas à indústria fonográfica. Esse adendo permite a compreensão de que, apesar de popular, a música massiva, pelo menos em sentido estrito, passa pelas condições de produção e reconhecimento inscritas nas indústrias culturais (CARDOSO e JANOTTI, 2006, p. 12).

o vínculo entre o ‘si’ genérico e o ‘si mesmo’ singular, mediado pela transcendência do Outro - está no cerne do problema comunicacional” (SODRÉ, p.223, 2009).

A música enquanto uma experiência compartilhada

Para as minhas questões de pesquisa, preliminarmente aqui desenhadas, considero que buscar o vínculo social é “olhar para as pessoas que fazem música” Stock (2015). Comungo da ideia de que fazer música não é uma ação com práticas únicas e que não necessariamente esteja centrada naqueles que fazem música profissionalmente. Mas ao mesmo tempo preciso reconhecer o quanto determinadas práticas foram e são legitimadas conformando um pensamento hegemônico do que é e do que não é música. E além disso, de como é restritiva a nossa visão da música voltada apenas para a esfera musical profissional nos moldes socioeconômicos ocidentais.

Além da dimensão de tradutora do sensível, a música remete também ao não verbalizável, “atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligações efetivas do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo” (Wisnik, 2004, p. 28). Nesse sentido é a educação aí empenhada que age como principal ferramenta na naturalização de uma musicalidade. E a partir da perspectiva Freiriana entrelaçamos estreitamente a educação à comunicação. Para Paulo Freire (1983) comunicação não se restringe a meios comunicativos, mas está atrelado a condição humana a partir da coparticipação e reciprocidade. A comunicação perpassa assim a problematização “das situações reais, concretas, existenciais, ou em torno dos conteúdos intelectuais, referidos também ao concreto, demanda a compreensão dos signos interlocutores problematizados” (FREIRE, p.82). A comunicação para ele precisa ser dialógica numa relação articulada entre consciência e práxis. Entendendo também essa problematização como inseparável das ações concretas Jonh Dewey (2010), um dos primeiros pesquisadores americanos a explicitar teoricamente o vocábulo comunicação, aproxima inicialmente o conceito de comunicação a educação, principalmente na relação professor – aluno. Posteriormente seu conceito de comunicação perpassa o partilhar ideias e divisão de conhecimento (VARÃO e CUNHA, 2015).

Nesse sentido, a noção de comunicação e de educação em Paulo Freire e em Jonh Dewey aproximam-se e estão imbricadas a partir da perspectiva de ambos como

formas de distribuição sociocultural do conhecimento. Voltando-me novamente à educação musical posso considerá-lo como um sistema que naturaliza determinadas organizações sonoras. Meki Nzewi (1999) ressalta que o modo como uma coisa é rotulada predispõe a percepção de uma pessoa à apreciação da sua verdadeira natureza. O autor prossegue dizendo que a percussão por si só, por exemplo, não transmite a disposição criativa ou ouvir Africano para a música de tambor.

Um aluno (a) que respeita tambores africanos como percussão pode, é claro, jogar padrões percussivos nele. Mas ele (a) nunca poderá ter a cognição e sensibilidade para composição de significativos sons percussivos Africanos no tambor. O típico tambor Africano pode produzir mais do que um tom. Ele é concebido em fazer música como um instrumento polirítmico. Daí muitos tambores são culturalmente implantado como mais um instrumento musical. E para falar, na maioria das línguas africanas, é estar consciente da sensibilidade dos níveis tonais, conjuntamente com a estrutura rítmica e acentuação das sílabas de uma palavra, frase ou sentença (NZEWI, 1999, p.82 e 83.tradução livre)¹⁷.

A música enquanto uma *experiência compartilhada* engendra um modo específico de interação com seus contextos tanto de produção quanto de recepção. Uma dinâmica específica e relacional que não localiza-se nem num sujeito possuidor da experiência tão pouco num objeto (DEWYE, 2010). Nesse contexto o *gênero musical* seria o acontecimento materializador do processo contínuo e dinâmico que se dá na construção de uma imaginação auditiva¹⁸. A música assim, entendida enquanto uma expressão cultural,¹⁹ que leva em conta o *repertório* individual e coletivo. Sobre isso Angela Lunning (2015) chama atenção para a relevância de fomentar informações mais aprofundadas sobre o tema “que levam em conta estas relações densas e tensas entre música, história, tecnologia, estruturas de poder e ideologia...” (LUNNING, 2015, p.14 e 15).

A música pode então ser estudada enquanto um elemento estético e político que se compõe como "...uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo

¹⁷ Terminologies. How a thing is labelled, predisposes a person's perception and appreciation of its true nature. The term percussion, for instance, does not convey the African creative or listening disposition towards drum music. A learner who regards African drums as percussion can, of course, play percussive patterns on it. But s/he may never be a cognitive, sensitive composer/producer of meaningful African sounds on the drum. The typical African drum or bell can produce more than one tone. It is conceived in music making as a melorhythmic instrument. Hence many drums are culturally deployed as talking instruments. And to talk, in most African languages, is to be sensitively conscious of the tonal levels, conjointly with the energizing rhythmic framework of the syllables of a word, phrase or sentence.

¹⁸ Conceito a ser melhor explorado e aprofundado num posterior trabalho.

¹⁹ Pois, acredito que a música deva ser vista como expressão de conhecimentos e vivências diferenciadas, levando em conta situações sociais, culturais e históricas diversificadas e, portanto, devemos tratar a educação musical como vivência diferenciada que leva em conta as características de regiões, cidades e até bairros..."(LUNNING, Angela. p.14)

de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades" (OLIVEIRA PINTO, 2015, p.223). Proponho assim, na pesquisa que encontra-se em andamento, um estudo quanto as estratégias políticas e artísticas de mulheres compositoras a partir de uma relação entre saberes, poderes e as nossas subjetivações. O estudo está inserido no campo de estudos da experiência estética a partir da observação dos elementos que constroem uma imaginação auditiva (identificação e interpretação das diversas variáveis que compõem a escuta musical consciente (afetiva) perpassando as performances de gênero e questões étnico-raciais). Para isso busco assim aprofundar os estudos quanto a escrita performática, construindo uma *escrevivência*, onde acentuo nesse lugar os marcadores de gênero, sexualidade e raça que me atravessam. Como o feminino tem perpassado essas produções realizadas por mulheres? E de que modo? Em que medida os ativismos musicais contribuem para criar novas ficções num imaginário simbólico racista, sexista e excludente?

Conceição Evaristo (1996) me inspira a uma escuta afetiva desses ativismos musicais de *cantautoras* negras observando não somente as questões que dizem respeito às suas referências raciais em seu trabalho artístico, mas em atentar, antes de tudo, na maneira como a *cantautora* vai lidar com esse dado étnico que ele traz em si, o como esse sujeito se apresenta em sua escritura (EVARISTO, 1996, p.2). Nesse sentido, Conceição Evaristo ao tratar a criação artística enquanto um espaço também político o denomina de *escrevivências* (EVARISTO, 2007, p.20) essa escrita comprometida com sua existência. Busco entender nestas artistas as maneiras pelas quais me provocam e convocam a uma experiência estética e igualmente política. Entendo as *cantautoras* assim como criadoras de atitudes políticas a partir da autoapresentação de suas “escrituras” (EVARISTO, 1996, p.2). Dessa forma não concentro meus estudos exatamente nos seus trabalhos autorais enquanto um objeto artístico, em busca de uma possível construção de um “feminino negro”. Tentando destoar de uma perspectiva essencialista, busco estabelecer uma análise da experiência estética que me convoca, num percurso relacional que perpassa observar desde os diálogos que estabelecem com os diferentes gêneros musicais chegando até a compreender como performam o “ser mulher negra” ou o “tornar-se mulher negra”.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**; seleção de textos, Jorge Mattos Brito de Almeida; traduzido por Juba Elizabeth Levy. São Paulo. Paz e Terra, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em Línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. (2000) Acesso em <novembro de 2015>. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>

BARBOSA, Helen Campos. Práticas de fãs no Pagode Baiano: Profanações e estratégias discursivas no *YouTube*. 2012. Dissertação (UNEB). 2012.

BLACKING, John. 1979. **The Study of Man as Music-Maker**. IN: *The Performing Art Music and Dance*. Editado por John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton Publishers. Pp. 33-45.

_____, John. 2000. **Music in society and culture**. IN: *How musical is man?* 6^a ed. Seattle: University of Washington Press. p.32-53

BRAGA, José Luiz. **Circuitos versus campos sociais**. IN: *Mediação & Miatização / Jeder Janotti Junior, Maria Ângela Mattos, Nilda Jacks, Organizadores; prefácio, Adriano Duarte Rodrigues*. - Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012. 31 - 52 p.

_____. **Experiência estética e mediatização**. IN: *Entre o sensível e o comunicacional/ Bruno Souza Leal, Carlos Camargos Mendonça, César Guimarães, Organizadores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. 73 - 87p.

CARDOSO, Jorge Filho. **Inflexões metodológicas para a teoria do uso social dos meios e processos de midiatização**. IN: *Mediação & Miatização / Jeder Janotti Junior, Maria Ângela Mattos, Nilda Jacks, Organizadores; prefácio, Adriano Duarte Rodrigues*. - Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012. 171 - 191 p.

_____. **Práticas de escuta do rock**: experiência estética, mediações e materialidades da Comunicação. Tese (Doutorado em Comunicação Social). FAFICH. 2013.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução de Vera Ribeiro, Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe**, um dos lugares de nascimento de minha escrita. IN: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

_____, Conceição. **Literatura Negra: uma poética da nossa afro-brasilidade.** Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1996.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** 7.ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1983.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.** *Cadernos Pagu*, v.5. Campinas: Ed. Unicamp, 1995. 7-41p.

LIMA, Venício Artur de. **Comunicação e Cultura; as idéias de Paulo Freire.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

LÜHNING, Angela. **Na Encruzilhada dos Saberes e Fazeres Musicais: leis, conhecimentos tradicionais, educação, música e espaço(s).** Acesso em setembro de 2015. Disponível em <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Luhning-Encruzilhada_saberes_e_fazeres_musicais.pdf>

_____. CANDUSSO, Flavia. **Trocando experiências: relações entre educação musical, etnomusicologia e contextos culturais na percepção de educadores sociais na Bahia.** Acesso em agosto de 2015. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/anais/category/135-subarea-educacao-musical?download=1514:trocando-experiencias-relacoes-entre-educacao-musical-etnomusicologia-e-contextos-culturais-na-percepcao-de-educadores-sociais-na-bahia&start=40>>

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Desconstrucción de la crítica: Nuevos itinerarios de la investigación.** IN: *Comunicación: campo y objeto de estudio.* Acesso junho de 2015. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/27391325_Deconstruccion_de_la_critica_Nuevos_itinerarios_de_la_investigacion>

MAHEIRIE, Kátia. **Música popular, estilo estático e identidade coletiva.** *Psicologia Política*, v. 2, n. 3, p. 39-54, 2002.

_____, Kátia. **Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky.** *Psicologia em Estudo*, v.8, n. 2, p. 147-153, 2003.

NZEWI, Meki. **Strategies for music education in Africa: towards a meaningful progression from tradition to modern.** 1999. Acesso em setembro de 2015. Disponível em <<http://ijm.sagepub.com/cgi/content/abstract/os-33/1/72>>.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora.** Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/download/27128/28900>> Acesso em maio de 2015.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível.** Estética e Política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, EXO experimental.org, 2005.

SANTIAGO, Diana. **Sobre a construção de representações mentais em performance musical.** IN: *ICTUS: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.* Salvador, 2001 - anual (dezembro). 165 – 178p.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: Uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes. 2009.

STOCK, Jonathan P. J. **Music education**: perspectives from current ethnomusicology. Acesso em agosto de 2015. Disponível em <journals.cambridge.org/article_S0265051703005345>

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VARÃO, Rafiza. CUNHA, Raquel Cantarelli Vieira da. **O conceito de comunicação em John Dewey**: de 1884 a 1927. Acesso em setembro de 2015. Disponível em <portalrevistas.ucb.br/index.php/RCEUCB/article/viewFile/5646/3741>