

MÚSICA, CRÍTICA E CIRCULAÇÃO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Larissa Caldeira Gaspar Padre¹

Resumo: O artigo se ocupa do estudo quanto a circulação social da experiência estética e os diálogos possíveis com a música e com os comentários críticos redigidos sobre obras musicais. Para tanto, apresenta uma abordagem conceitual e metodológica quanto a história social dos efeitos e a Estética da recepção com produtos musicais dentro da crítica cultural. Visando questionar quais os valores chamados em causa na experiência com a música e seus produtos a partir do papel exercido pela crítica musical dentro de um ambiente sócio comunicativo. Constrói uma metodologia para a apreensão dessas condições que possibilitam a circulação da experiência através das interações midiáticas e efeitos estéticos que podem ser experimentados na relação entre críticos musicais, obras e artistas. Como resultados, o estudo revela padrões expressivos da crítica musical especializada, e modos de decodificação para a recepção com as obras.

Palavras-chave: música, crítica musical, experiência estética.

1. Introdução

Segundo Monclar Valverde (2017), as produções artísticas podem configurar um modo de conhecimento e de expressão que é também um modo de construção que se dá na relação entre produtor e receptor, onde as experiências originárias e as experiências vividas confluem numa plasmação de âmbitos de significação, e capacita vínculos com outras realidades expressivas entre as partes envolvidas nesse desdobramento de ordem estética. Por isso, requer observar os modos de fazer, as articulações e maneiras sensíveis de experienciar as práticas estéticas e suas produções a partir daquilo que foi dito sobre elas no meio musical. Tendo em conta que os artistas configuram seus projetos estéticos e os definem à sua maneira, pode-se dizer que pensar nas partilhas sensíveis somente a partir da perspectiva de quem produz é incipiente. Ainda mais, quando se busca compreender o aspecto fenomênico da recepção estética com as obras.

Experienciar e experimentar são como ações práticas no cotidiano, fluxo constante e movimento como impulsão de vida, por isso mesmo interpretar obras artísticas não se limita ao campo das teorias, é preciso ir além dos moldes mais clássicos. Isso se torna fundamental nesse esforço de compreensão do fenômeno, onde as dimensões da experiência, da sensibilidade e do experimentalismo² englobam uma personalidade artística, seu pensamento

¹ Comunicóloga formada pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB); Mestra em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Pesquisadora de Música e Comunicação pelo Póscom UFBA (Experiência e TRACC); Musicista com cursos no Waltons School of Music (Irlanda), Dublin Cultural Institute (Irlanda) e outros. Email: larissa.cgp@gmail.com

² Metodologicamente o termo “experimentalismo” é entendido como investigação (DEWEY, 2010). No campo da música é entendido a partir de Tom Zé como “estudo”, “experimento”, aquilo que pode ser “experimentado”

e sua obra dentro de uma esfera crítico interpretativa. Para tanto, os estudos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser ajudam a compreender o aspecto fenomênico da experiência com as obras. Uma vez que para o primeiro, o fundamental é recobrar a historicidade do fenômeno, observa-se a preocupação com a recepção. Enquanto que para o segundo, o foco é estabelecer o tipo de interação que a obra mantém com o leitor durante a leitura, ou seja, a preocupação está com o efeito³ (CARDOSO FILHO, 2007).

Nesse ponto, a análise de uma obra se alinha com as provocações e reflexões de ordem estética, as maneiras como ela pode ser experienciada, apreciada e percebida pelo ouvinte ou leitor. Para Cardoso Filho (2007), a constituição dos horizontes de expectativa interno à obra e dos horizontes de expectativa social de cada época propiciam, em conjunção à teoria do efeito de Iser, a compreensão dos modos como a obra foi avaliada e transmitida à posteridade.

Essa concepção recepcional da experiência reivindica um caráter cognitivista, pois a experiência estética se fundamenta como “(...) fenômeno ligado a um determinado conjunto específico de manifestações expressivas (...)” (CARDOSO FILHO, 2007, p.68). A partir da junção entre a análise imante e a percepção dos contextos de emergências da obra torna possível as condições de uma partilha dos sentidos e significados através das interpretações diversas, e dos processos comunicacionais como maneiras de experienciá-las no comum partilhado, seja a partir das marcas encontradas na obra, seja através dos indícios presentes no meio cultural.

2. Experiência estética e suas relações com a Comunicação

Nesse sentido, a filosofia pragmatista de John Dewey (2010), entendida como uma filosofia do sentimento e do pensamento, ajuda a perceber que a criação artística e o pensamento são considerados estéticos, em conta de que, no campo artístico, o artista pensa enquanto trabalha. Ao se atribuir ao pensamento e ao sentimento parte da produção artística, notadamente, se percebe que a noção de experiência é um aspecto importante para a filosofia deweyana, tendo em vista que “a arte seria a experiência em estado germinal” (DEWEY, 2010, p.84). O autor recorre à experiência estética para compreender o que é a experiência, afirmando que ela, quando marcante e singular, se trata de *uma experiência* que é demarcada pela relação com outras experiências e integrada ao fluxo de algo para algo; é um movimento com lugares de pausa e de repouso, mas que possui um ordenamento e completude.

na relação com o ambiente, com as pessoas, com a música.

³ Tem a ver com as formas e qualidades dos objetos (Iser, 1999). Quando a atenção de quem percebe está mais direcionada ao ato imediato de notar tais formas e qualidades imanentes ao que é analisado. (Grifo autora)

Para Cardoso Filho (2013) seria a dinâmica particular da criatura com o ambiente, sendo assim, relacional. A criatura e o ambiente já não podem prescindir do “encontro”, existem as marcas desse encontro que se evidenciam na criatura (artista / crítico musical) e no ambiente (meio musical / mídia e crítica de música). Estando ali impressas, elas marcam o contexto no qual esse encontro estético se efetua, tornando-se expressões que podem ser acessadas por outros.

Neste artigo, essa passagem de experiência para *uma experiência* tem como lócus objetivo e central, a transação entre produto artístico e meio, ou melhor, entre produto artístico e contexto. O que interessa saber é a circunstância em que ele se encontra na experiência, o que ele faz com a experiência e a quem pertence essa experiência, no caso da música esse “a quem pertence” pode ser entendido como público ouvinte, críticos musicais, especialistas da área e outros. Assim, a preocupação é quanto à circulação social da experiência estética, tendo como arcabouço histórico-cultural os comentários críticos, que são entendidos como expressões da experiência estética em contexto.

De acordo com Monclar Valverde (2017) é na experiência estética que se realiza a fusão, o encontro entre o sujeito fruidor e o objeto de fruição. Existe um dinamismo e uma espécie de jogo que se revela também como a transição entre uma fruição compreensiva e uma compreensão fruidora, ou seja, existe uma dinâmica entre o horizonte originário da obra e seu sentido que irá se materializar em cada experiência vivida. Da relação entre quem produz e quem percebe emergirá significados e interpretações que implicam em diversos horizontes de recepção estética. Essa formulação é fundamental porque permite relativizar o papel do controle racional e do propósito consciente na consumação da obra (VALVERDE, 2017). Levantando apenas uma objeção quanto a separação entre criação/produção e percepção/recepção estética, já que o processo é cumulativo e se vincula ao “sofrer uma impressão” e “agir de modo a provocar um efeito”, a produção artística pode ser entendida como um tipo particular de pensamento, e também de fruição estética.

Pode-se dizer que existem padrões comuns de recepção e várias experiências, bem como existem condições diversas e possibilidades sensíveis que podem vir a ser vividas ou experienciadas em contextos socioculturais distintos. Visto que, de modo geral, o “fazer sentido” é o modo de vigência próprio aos fenômenos que compõem a(s) experiência(s), isso não tem a ver com “sua” experiência, mas com os acontecimentos e das relações em torno dessa(s) experiência(s). Ainda segundo Valverde (2017), com o surgimento das formas atuais de comunicação, se ampliou e se aprofundou a condição perceptiva diante das obras artísticas,

pois se atualizou os padrões de percepção, compreensão e julgamento. Através desse modo de interação se pode operar sensibilidades mediante os horizontes de sentido dentro das *medias*.

Neste artigo, os contextos de emergência da experiência tem como lócus as críticas de jornais e revistas especializados em música. Neste sentido, as maneiras e modos de fazer desse *media* importa ser percebidos, pois a crítica cultural formula e reformula os horizontes de sentido e atuam na configuração dos padrões de recepção estética ou rompem com eles.

Desse modo, os comentários críticos podem ser considerados como expressões da experiência estética, pois os processos críticos dentro da produção midiática refletem um tensionamento, que direta ou indiretamente, podem gerar uma crítica interpretativa ou um controle social sobre os produtos culturais, podendo vir a delimitar a fruição da experiência. Se a crítica for qualificada pode denotar o reflexivo e o estético através de uma percepção também qualificada das obras (BRAGA, 2006). De maneira geral, se entende que a crítica especializada tem legitimidade, autoridade e qualidade para descrever, analisar e tecer comentários reflexivos e coesos sobre as obras, todavia, como será visto mais adiante, existem fatores e aspectos questionáveis quanto a essa ideia.

Cardoso Filho e Azevedo (2013, p.2) defendem que “(...) a tanto a crítica acadêmica quanto a jornalística são tipos específicos desse processo interpretativo amplo, que pode promover tensionamentos sobre os produtos e processos midiáticos, debates qualificados e percepções ampliadas”. Dessa forma, pensar na crítica é refletir sobre sua concepção mais geral, seria uma dimensão argumentativa que possui critérios éticos e técnicos dos críticos, cuja capacidade de examinar e tecer juízo de valor sobre obra se constituem como parte do fazer crítico, de maneira que, o argumento esteja inserido numa esfera crítico-interpretativa que busca uma audiência necessária para gerar um debate. Por exemplo, a cena rock não se consolida pelo simples ato de ir aos shows das bandas, comprar os discos, acompanhar as bandas nas redes sociais, curtir e compartilhar. A cena também se consolida a partir do debate e tensionamentos gerados na relação entre crítica e público, entre crítica e artista, tornando bem evidente as expressões da experiência estética, quase como uma negociação entre as partes, como uma esfera de discussão sobre a produção musical e seus produtos.

Desse modo, a experiência estética depende da fruição das obras com a crítica musical, que ocorrendo além das pressões internas e externas, permanece aberta para nós nos diversos momentos. Os aspectos circunstanciais são relevantes como modos de observação, tendo em vista que interligam-se às questões referentes ao cultural, ao social, e acima tudo, às questões ligadas ao sensível dentro do campo comunicacional, já que as críticas musicais,

como expressões da experiência estética, atuam na esfera crítica como parte da experiência comunicacional com a obra, da obra com os críticos e da obra com o público.

Pode-se dizer que refletir sobre a comunicação, sua implicação estética e sua relação com a experiência estética, é tomá-la como parte do tornar comum e como forma de compartilhamento, assim, o seu estudo implica em compreender os processos de interpretação vivenciados pelos interlocutores (BARROS, 2016). Tratando de dividir percepções e sensibilidades como parte dessa partilha que determina os que tomam parte, observa-se que a partilha é tomada como forma de experiência de quem vê, de quem faz, de quem ocupa, de qual “ocupação” exerce no comum. Tal como de quem sente, de quem pode tomar parte, de quem é afetado dentro de um ambiente plural, comunitário, colaborativo e interacional.

Segundo Jauss (2002), a ação é executada por um sujeito que percebe, e esse perceber não é algo meramente psicológico e subjetivo, mas sim estabelecido por intermédio das pistas que se encontram na obra e pelo contexto histórico de surgimento. Essa concepção relacional remete a uma comparação entre o efeito atual do objeto estético dentro do processo histórico de sua experiência. Em suma, se tem como parâmetro de análise o conjunto de críticas, comentários contemporâneos as obras e os comentários contemporâneos, a fim de obter um discurso que seja capaz de revelar o horizonte social, cultural e político de cada época. Essa abordagem contribui para se entender os modos como as obras foram avaliadas e transmitidas para os períodos posteriores à sua contemporaneidade.

Dessa maneira, a dimensão estética da crítica musical configurada por esses sistemas de relações no eixo diacrônico, principalmente, possuem lógicas específicas como parte da dinâmica de um sistema de resposta social sobre a mídia (BRAGA, 2006). O autor dirá que é crítico aquilo que tensiona processos e produtos midiáticos, acarretando dinâmica de mudanças, e que é crítico aquilo que exerce um trabalho analítico interpretativo, gerando esclarecimento e percepção ampliada quanto aos produtos analisados. Obviamente que existem critérios explícitos ou implícitos pelos quais os produtos são observados; existem maneiras de analisá-los mediante suas características e especificidades internas ou externas, materiais e contextuais; os produtos são analisados pelos processos midiáticos postos em circulação; e os vetores interpretativos ou de ação dos críticos sobre os produtos estão direcionados sob dois subsistemas: o de produção e o de recepção.

José Luiz Braga (2006) ainda dirá que o trabalho crítico tende a exercer uma função geral de desenvolvimento de competências de interação na sociedade. Ao refletir sobre a crítica jornalística, o que engloba a crítica musical, pode-se inferir que existem limitações no

que tange à ênfase no gosto pessoal, afirmado como uma “verdade”; interpretações dos produtos pelos críticos tomadas como “autoridade”; e o ato de selecionar como forma de dar ao ouvinte, ao leitor um serviço “pronto” quanto à percepção das obras.

De acordo com Cardoso Filho (2013, p.199), “a dinâmica de manifestação da experiência é, portanto, uma prática, constantemente revisada e renovada pelos atores nela envolvidos e pelas características das situações nas quais se envolvem”. Nesse sentido, o autor em concordância com Braga (2010) explica que a expressão da experiência é fundamental, e sua circulação depende de uma espécie de “vocabulário” socialmente construído no processo de interação. Essa perspectiva relacional dos produtos midiáticos com a crítica e com a comunicação permite compreender o que emerge no “encontro” do crítico e/ou ouvinte com a música. Observa-se que a experiência estética se insere na comunicação devido sua fruição em três planos distintos: o da consciência como atividade produtora; o da consciência como atividade receptora; e o da reflexão com a ação (CARDOSO FILHO, 2007; Idem, 2013). Do ponto de vista da discussão pública, a crítica musical formula consensos ou dissensos ao permitir uma abertura à experiência e uma renovação à percepção e recepção das obras.

A crítica pode considerar uma série de argumentos gerados no debate da esfera pública. Neste ponto de vista é fundamental que esteja disponível para o público uma ampla variedade de críticas, de posições e posicionamentos que sirvam de parâmetro para que ele formule seus próprios juízos. No âmbito da esfera crítica-interpretativa existe um *ethos* comunitário⁴, no qual os interlocutores acabam convocados não para um diálogo, mas sim para “aderirem ao argumento do crítico e serem educados por ele”. Para Cardoso Filho e Azevedo (2013) se por um lado o crítico convoca o interlocutor a exercitar a capacidade de fruição e interpretação, por outro ele constrange o interlocutor convocando-o a partilhar seus gostos e opiniões, de modo que a crítica se torna um processo diluído entre público e críticos. Braga (2006) sugere pensar a crítica como um sistema de retorno, pois os argumentos e textos críticos estão constantemente sendo reformulados por esses atores sociais.

3. Recepção estética e seus horizontes

Para Hans Robert Jauss (1994) a qualidade e a categoria de uma obra não resultam das condições históricas e biográficas de seu nascimento, elas também não resultam somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero musical, literário e outros. Ao contrário disso, elas resultam dos critérios de recepção, do efeito

4 O *ethos* comunitário (ou convicção passional não explicitada pelo crítico) (Cardoso Filho; Azevedo, 2013).

produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade. Para o autor esses critérios são de difícil apreensão, e por isso mesmo, estabelece uma maneira possível de apreendê-los, através da proposição triádica de compreender, interpretar e perceber a obra esteticamente. Isto levaria ao seu processo de recepção estética, entendido como um processo de longa duração que é estabelecido entre o sentir e o perceber, possibilitando o estudo das obras, e não somente, a mera apreciação. De acordo com Cardoso Filho (2013), o fundamental para Jauss é recobrar a historicidade da relação entre a obra com quem a percebe mediante uma ação executada que se desenvolve por intermédio de avisos, pistas fornecidas pela obra e pelo seu contexto de surgimento.

Jauss estabelece uma relação baseada na contemplação histórica e estética das obras apoiando-se nos chamados horizontes de expectativas dos leitores e da obra, que são componentes essenciais para o seu caráter estético e sua função social. O público passa a ter papel fundamental para as implicações estéticas e históricas. As implicações estéticas residem na recepção primária da obra, encerrando uma avaliação cujo valor estético se constitui através da comparação com outras obras já lidas. Já as implicações históricas se manifestam em uma cadeia de recepções, na qual a compreensão dos primeiros leitores ou ouvintes possui continuidade e enriquece de geração a geração a recepção estética. Assim, gradativamente, torna a obra parte de uma recepção possibilitada pelas variadas leituras executadas por diferentes públicos em períodos históricos distintos, que são definidos como horizontes de expectativa social.

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte” –, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (JAUSS, 1994, p.31)

Diante dessa assertiva, se atesta que o horizonte estético seria a ampliação do horizonte de expectativa, pois equivale a distância estética dentro de uma dimensão comunicacional. Uma relação específica, e não universal, que perpassa e se modifica de acordo com os ambientes históricos no seio sócio comunicacional das críticas musicais. As obras quando tomadas como processos e produtos midiáticos, podem expressar, até mesmo, que as ações críticas não se colocam à parte das interações sociais, ao contrário, elas são dispositivos sociais intrínsecos das interações (BRAGA, 2006). Por isso mesmo, a crítica

musical especializada pode muito bem agir dependente da lógica midiática dominante, com o critério básico de “atrair” ou não o público, podendo influenciar no aparecer da obra, configurando-a como mero material expressivo de divulgação midiática e favorecimento da lógica do mercado de disco ou da indústria da música. Conquanto, pode romper com esses padrões ao analisar a obra por meio de seu contexto de emergência social, político e histórico-cultural.

Observa-se que a teoria estético-recepcional não permite somente apreender sentido e forma da obra no desdobramento histórico de sua compreensão (JAUSS, 1994). Ao contrário, se demanda a inserção da obra isolada em sua “série musical”, para conhecer sua posição, seu significado no contexto da experiência com a música, partindo daí uma história da recepção estética da obra como acontecimento, enquanto, uma recepção ativa, onde a obra pode propor novas perspectivas com base em seu legado histórico-cultural, político e social. Para Jauss existem dois modos de recepção, o primeiro é o processo em que se concretizam os efeitos e o significado para o leitor contemporâneo, cuja perspectiva de primeira leitura denota o ato de compreender a obra a partir de “sofrer” os efeitos mais imediatos. O segundo modo é o de um leitor especialista também contemporâneo, mas que conhece os mecanismos de produção e recepção, sendo capaz de questionar a efetividade de determinadas estratégias empregadas na obra. Isso pode ser entendido como uma perspectiva de segunda leitura ou ato de interpretação dos códigos internos e externos. Tendo como suporte o desenvolvimento histórico e relacional da experiência e do juízo estético é possível efetuar uma terceira leitura, enquanto um “desfecho”, cujo efeito e recepção encontram-se no ato de perceber as pistas inerentes à obra distante do seu contexto de emergência (CARDOSO FILHO, 2009).

O ato de compreender é um juízo de valor e de gosto primário, enquanto que interpretar parece, tradicionalmente, ligado ao arrancar da obra sua significação oculta, já que o sentido dela não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado (ISER, 1999). Os atos de interpretação não podem se contentar em ser automaticamente reducionistas, pois se a percepção estética depende da fruição, a obra não aparecerá se ocorrer uma interpretação reducionista, como mero juízo de valor ou de gosto *a priori*. Neste ponto, se pretende avançar, principalmente, no que se refere aos modos de fazer da crítica musical especializada, tendo em conta que o ato de criticar, ao menos pela conceituação clássica, tem na interpretação das obras uma função primária, definida por um repertório de normas estabelecido desde século XIX, sendo que tais aspectos parecem também compor uma história social dos efeitos e da crítica no mundo da arte.

4. História social dos efeitos e crítica musical

De acordo com Wolfgang Iser (1999), no século XIX, o crítico tinha a importante função de mediador entre a obra e o público à medida que interpretava o sentido da obra para o seu público como orientação de vida. Porém, interpretar não é um ato simples, denota um sistema complexo e particular. Por isso mesmo que o crítico, nos moldes do século XIX, fracassa ao querer dispor de uma interpretação reducionista das obras; fracassa ao querer extrair da obra um sentido palatável, uma mensagem oculta. Para o autor, a obra não oferece uma mensagem dela separável, mas também o seu sentido não é reduzido a um significado referencial e definitivo.

Visto que a obra tem antes um modelo de indicações estruturadas para a imaginação do público, e por isso seu sentido pode ser captado somente como imagem, como uma referência ou uma forma de interpretação, mas não como um decreto indissolúvel e absoluto, entende-se que o sentido de uma obra é mesmo um efeito a ser experimentado, pois seria consequência de uma fruição e implicação estética, que depende da participação do público ouvinte e da sua leitura da obra musical. Portanto, a interpretação é entendida como efeito e acontecimento, pois os processos do sensível se correlacionam com as relações sociais e interações midiáticas.

A ideia de crítica tem como parâmetro o *new criticism*, que surgiu com a Arte moderna, modificando os modos de fazer da crítica especializada. O *new criticism* assinala um momento crucial da interpretação ao abandonar a parte decisiva da norma clássica, ou seja, a obra não é mais vista como objeto em que a análise capta a significação de valores historicamente dominantes (ISER, 1999). Tendo como base os elementos da obra (códigos internos) e suas interpretações (códigos externos à obra), a ideia de crítica corresponde a um discurso baseado nos comentários sobre produtos musicais e midiáticos, a partir da decodificação dos códigos internos (elementos materiais das obras) e códigos externos da obra (contexto de surgimento e horizontes de expectativa social), cujo entorno sociocultural e político das críticas musicais medeia a recepção ao atuar como expressões da experiência estética.

Dessa maneira, existe uma abrangência dos processos midiáticos, mais especificamente, daqueles relacionados à crítica musical. Tanto a produção, quanto a recepção estética são processos que se alongam dentro do espaço-temporal, por isso é importante pensar como se estabelece essa relação dos efeitos dos discos junto à crítica musical

especializada. Sabe-se que a crítica assume um papel ativo, ela é geradora de mensagens, hipóteses, opiniões, juízos de gosto e estético, entretanto, se baseando na história social dos efeitos, é relevante mencionar que a concepção informacional da crítica e da sociedade como receptora passiva é algo ultrapassado, principalmente, em relação ao meio musical.

Posto que o sistema de processos midiáticos, que tem como representante a mídia especializada em música, pode agir de acordo com a interatividade e demanda do mercado de disco, tem-se como referente os modos como a indústria da música estabelece essas relações mercadológicas. Portanto, os efeitos são também sociais, a sociedade age, produz opiniões e atribui conceitos sobre os produtos musicais. Aqui se nota uma midiatização da música através de suas materialidades, por esse motivo, essa relação dos produtos com a crítica musical conforma um subsistema crítico-interpretativo que está sempre em curso.

O subsistema crítico-interpretativo é um componente ativo da interação social-midiática (BRAGA, 2006), já que não é mais o ato de apenas criticar, mas sim entender que o sistema de interação social é um processo de circulação difuso. Dessa forma, os sentidos produzidos pela mídia chegam à sociedade, circulam entre pessoas, grupos e instituições, até impregnar as suas instâncias, direcionando, ainda que parcialmente, a sua cultura.

O sentido e efeito se dá dentro do contexto histórico-cultural dos anos de lançamento das obras e das décadas posteriores, o que pode influir na fruição de *uma experiência* estética individual ou coletiva com as obras. Nesse aspecto, Braga (2006) defende que a crítica musical especializada não têm nenhuma prevalência sobre os demais comentários críticos, a sua função técnico-profissional apenas a faz situar em uma especificidade, com lógicas também específicas, o que não lhe confere o estatuto de conhecimento superior. Afinal, o subsistema crítico-interpretativo está baseado nas interações sociais dentro da comunidade formada por críticos, artistas e público.

A mídia especializada em música se atrela à teoria estético-recepcional com base no processo comunicacional das interações midiáticas, por isso tanto a crítica especializada praticada pelo jornalismo musical, quanto crítica da prática cotidiana (blogs, bate papos, sites, plataformas de consumo musical, redes sociais, fanpage, etc) são fundamentais para o juízo de valor e em relação aos sentidos produzidos pelas nossas experiências diante da música e com ela. Esse processo é conduzido pela concepção dos meios de comunicação como agente de mediação cultural, de comunicação de massa e interpessoal, pois visa englobar o receptor da informação ao universo geográfico e histórico da música.

De acordo com Janotti Junior e Nogueira (2010) existe uma teia de significados e significantes, formada através de um entorno comunicacional que engloba desde os artefatos de produção, gravação, reprodução e circulação da música aos seus aspectos sociais, já que além de ouvir música, as pessoas conversam sobre predileções e desgostos musicais, afirmando identidades e julgamentos de valor sobre os produtos que estão circulando e interagindo nesses espaços de comunicação e difusão midiática.

A crítica musical é uma comunicação híbrida, pois procura aliar a descrição verbal da música aos modos como a sociedade se comporta, busca atrelar os gêneros e as expressões musicais ao gosto dos percebedores (JANOTTI JUNIOR; NOGUEIRA, 2010). Sendo assim, a crítica atrelada ao jornalismo musical diz ao receptor qual o produto se insere no mercado de consumo, atribuindo-lhe valor através de discussões, análises e críticas escritas em revistas e jornais especializados, vlogs, blogs de música e outros. Estabelece, pois, os motivos pelos quais uma determinada obra musical possui ou não valor estético, o que acaba por designar o porquê deve ou não ser percebida esteticamente.

Na música brasileira, alguns artistas tiveram suas obras reconhecidas anos e décadas depois de seus lançamentos, muito possivelmente, devido as leituras e releituras estéticas ocorridas em diferentes épocas por percebedores diversos. Dentre esses artistas se pode citar Cartola, que até os anos 80 não tinha acessão dentro da grande mídia; Tom Zé que vivenciou um hiato de quase 17 anos de ostracismo midiático, apenas findado nos anos 90, após ser redescoberto por David Byrne; Chiquinha Gonzaga que, até recentemente, havia desconfiança quanto ao seu potencial como pianista, compositora e uma das expoentes do chorinho brasileiro, somente se desfazendo a dúvida inicial, após ter sido encontrado um disco 78rpm em um lixo em São Paulo, que ao ser restaurado e tocado, sanou a questão; Arrigo Barnabé e Walter Franco, que tiveram suas obras mais reconhecidas no mercado alguns anos depois de lançadas.

Por consequência, a crítica musical pode designar um ordenamento estético hegemônico, mas isso não é algo fixo e definitivo, existem nuances entre épocas e uma historicidade da própria crítica musical. Pode ser que, a atuação dos críticos em um período não reconheça uma obra, e em outro momento histórico isso mude, pois existem também outros agentes que podem reconhecê-la como parte daquilo que estava conformado, a exemplo dos próprios ouvintes ou leitores, ainda que a crítica não reconheça. A crítica atua como uma espécie de “agendador”, mostrando ao público, quais produtos estavam nos centros das atenções, quais se estabeleciam nas “paradas de sucesso”.

(...) isso mostra que antes de ser uma atividade pontual, restrita aos exercícios de julgamento de valor, a crítica está associada a uma parte da indústria editorial que se afirma de maneira importante no entorno comunicacional do consumo da música (...) (JANOTTI JUNIOR; NOGUEIRA, 2010, p.3).

Para Janotti Junior e Nogueira (2010), a crítica musical se baseia na teoria do *gatekeeper*⁵. Antes de criticar ou de se criar uma opinião sobre determinada obra, o crítico musical seleciona aquilo que merece ser pauta dentro dos jornais, revistas, canais de televisão, programas de rádio que tratam de temas relacionados à cultura. Assim, parte do trabalho crítico é fazer uma filtragem da informação gerada pelos diversos indivíduos que compõem a rede midiática. Esse processo reúne a análise e juízo de gosto do crítico; as leituras feitas por outras mídias (desde a televisão, rádio, jornais às plataformas mais alternativas, como os blogs e sites da web); os comentários dos consumidores e as interações nas redes sociais digitais, o que engloba as fanpages e os fóruns de fãs. Todo esse conjunto auxilia o crítico no filtrar das informações relacionadas ao produto musical que ele pretende criticar.

Para os autores, o papel da crítica está relacionado ao ato de selecionar o que é ou não estético, entretanto, essa tarefa não é algo imparcial e objetivo, existe uma parcela de discriminação, de gosto pessoal e de comparação. Esse processo seletivo dos produtos ocorre a partir do modelo editorial da indústria musical; ela necessita vender e lucrar, o que vem a configurar a chamada música popular massiva que engloba as lógicas do mercado fonográfico. É preciso entender que a expressão “música popular massiva” denota, geralmente, um tipo de música que é compartilhado no mundo inteiro e que o conceito de popular remete à circulação e ao consumo de músicas inseridas na rede da indústria fonográfica. Isso quer dizer que, apesar de popular e massiva essa música perpassa pelo reconhecimento da indústria cultural. Dessa maneira, a indústria produz cultura e a cultura produz uma indústria.

A história sociocultural da música perpassa por três estágios: o estágio folk, o estágio artístico, o estágio pop⁶. Este último é que interessa a este artigo, sendo o estágio, onde a

5 A teoria do *gatekeeper*, bastante comum nas redações de jornais e revista, fala que as notícias são como são porque o jornalista as determina, mas vemos diariamente vários fatores que nos mostra que as notícias são como são por determinação do espaço ou mesmo pelo tempo que ela chega as redações, ou ainda pela organização que as determina (linha editorial). (Grifo autora)

6 O sociólogo Simon Frith (1996) apresenta três fases históricas a partir das quais aqueles processos de produção, circulação e consumo da música se organizaram majoritariamente: o estágio folk, no qual a música é produzida e armazenada através do corpo (humano ou dos instrumentos) e executada mediante performances, estágio fundamental para a chamada música popular. O estágio artístico, no qual a música pode ser armazenada através das notações e partituras (que concede uma produção e existência ideais à obra) e caracteriza as peças da música erudita. E, finalmente, um estágio pop, no qual a música é produzida mediante um diálogo com a indústria fonográfica, armazenada em fonogramas e executada mecanicamente ou eletronicamente para o consumo de um público extremamente amplo. Esses estágios indicam não apenas sistemas de produção, circulação e consumo diferenciados, mas também transformações na própria experiência material e social da

música é produzida através de um diálogo com a indústria fonográfica, estando armazenada em fonogramas e executada mecanicamente ou eletronicamente para o consumo de um público extremamente amplo (CARDOSO FILHO; JANOTTI JUNIOR, 2006). É óbvio que cada um desses estágios podem coexistir uns com os outros, desde a mescla de uma sonoridade mais artística com uma mais erudita às sonoridades mais folk (folclóricas) hibridizadas com os produtos mais pop. Tudo isso, em alguma medida, está presente nos produtos musicais contemporâneos, já que existe um mediador entre eles, a mídia, mais especificamente, a crítica musical. Assim sendo, se pode afirmar que a mídia cria estratégias peculiares para que ocorra a identificação dos ouvintes com a música que eles escutam.

Muito embora, exista uma visão mercadológica da música, é importante destacar que os artistas *underground* estabelecidos nos circuitos paralelos e alternativos estão inseridos num cenário de consumo mais delimitado, o que determina novos modos de organização, novos tipos de produções musicais, novas maneiras de vinculação e veiculação desses produtos. A internet, blogs, sites, os fanzines, as gravadoras independentes, os *home studios* (estúdios caseiros) contemplam uma visão de mercado não *mainstream*, portanto, é a partir da negação desse “fluxo principal”, que o *underground* se firma. É evidente que as produções do *mainstream* estão associadas aos meios de comunicação de massa, e os produtos *mainstream* estão amplamente disponíveis ao público e dessa junção se compõe uma indústria do entretenimento. Dito isso, se faz necessário entender os códigos da obra para estabelecer o contexto sociocultural, político, comunicacional e mercadológico como parte da sua recepção estética.

5. Considerações: os modos de decodificação

A recepção estética de uma obra pode ser fundamentada através da decodificação dos seus códigos internos e externos. Esse procedimento perpassa quatro etapas: compreensão, interpretação, percepção e aplicação dos códigos decodificados, o que possibilita a constituição da experiência subjetiva no mundo sociocultural que se modifica de acordo com os ambientes históricos.

A partir disso, pode-se dizer que as perspectivas de primeira leitura ou primeiro efeito tem a ver com o ato de compreender os códigos da obra; a de segunda leitura com o ato de interpretação desses códigos; enquanto que a perspectiva de terceira leitura se relaciona com a percepção do contexto de emergência da obra e historicidade de cada época. Ao aplicar às

obras todas essas leituras atrelando-as aos comentários dos críticos, pode-se ter uma recepção estética mais coerente, onde os efeitos poderão ser experimentados como vetores da experiência estética com as obras.

Dessa forma, o que passa a ser visto e ouvido são os códigos internos da obra; ao isolar os elementos inseridos nela dos externos a ela, se poderá notar o seu efeito estético. Mas também torna possível perceber seus entornos socioculturais quando observadas as relações externas e contextos de emergência das obras mediante a decodificação dos seus códigos externos. Seria uma proposição triádica de compreender, interpretar e perceber a obra esteticamente, o que pode se modificar de acordo com os ambientes históricos, sociais e comunicacionais. Assim sendo, seria possível dizer que uma mudança de significados é sempre um ato de releitura.

A dimensão estética dessa releitura refere-se a uma angulação dentro dos âmbitos comunicacionais, portanto, não tem a ver com a noção de estético como mera aparição ou apreciação. A obra é vista como uma manifestação do estético no seio da vida social, que decorre de “uma inervação mediática do cotidiano”⁷. O cotidiano é aquilo que se estabelece dentro dos diversos horizontes estéticos, de forma que a experiência estética não se esgota no objeto estético, ou na exegese da obra analisada. Ao contrário, ela se estende no exercício sensível da percepção, que leva à compreensão e avança no âmbito da hermenêutica (BARROS, 2016). Assim:

A experiência estética implica numa relação especular que se estabelece entre o objeto estético e a percepção estética, nas dinâmicas de interpretação, que extrapolam a economia interna da obra, quando o espectador se entrega à experiência da fruição em uma empreitada compreensiva. E, como discutimos anteriormente neste texto, a compreensão se dá na esfera do comum, no tempo-espço do cotidiano (BARROS, 2016, p.13).

Destarte, se a comunicação é o local onde se estabelece a conexão simbólica na vida das sociedades no cotidiano, se pode dizer que a predominância e a determinação midiática conduzem o produto musical ao enfraquecimento, senão à ruína. Contudo, a experiência estética no âmbito comunicacional não se esgota, e por isso, conduz o produto musical à esfera do comum, onde horizontes estéticos e de expectativas são ampliados e não se cessam. Pois, como sistemas de interação social e articulação política, a comunicação passa a ser pensada como experiência estética e facilitadora de sua circulação social com a música.

7 Termo cunhado por Guimarães, Leal e Mendonça (2010).

REFERÊNCIAS

- BARROS, Laan Mendes de. **Experiência estética: comunicação sem anestesia**. XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 7 a 10 de junho de 2016.
- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. Ed. Paulus. São Paulo, SP. 2006.
- CARDOSO FILHO, Jorge. **40 anos de Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação**. Ano 2007.
- _____. **Arte: origem e aparecer – notas para uma estética da comunicação**. Universidade Federal de Minas Gerais. Trabalho apresentado no VIII SOPCOM – Ibérico, Universidade de Lisboa, abril de 2009.
- _____. **Práticas de escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação**. Salvador: EDUFBA, 2013
- CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Gilvan. **Do argumento à sedução: dimensões (est)éticas da crítica**. Anais XXII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal da Bahia, 2013.
- CARDOSO FILHO, Jorge e JANOTTI JUNIOR, Jeder. **A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. In: Martins Fontes – Selo Martins; tradução: Vera Ribeiro. São Paulo, 2010.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito**. Vol.1. Editora 34. São Paulo. 1999.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder e NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. **Um museu de grandes novidades: Crítica e jornalismo musical em tempos de internet**. COMPÓS- Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Mídia e Entretenimento>”, do XIXncontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro; junho de 2010.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Editora Ática, São Paulo – SP. 1994.
- _____. **A estética da recepção: colocações gerais**. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- _____. **O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis**. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- VALVERDE, Monclar. **Pequena estética da comunicação**. Ed. Acardia. Salvador, 2017.