

RITMOS INCORPORADOS E ENCARNADOS: PENSANDO EM IMAGENS MUSICAIS

Alexandre PINTO, (UFJF)¹
Nilson ALVARENGA, (UFJF)

Resumo: Essa pesquisa tem como objetivo pensar aspectos comunicacionais da/na materialidade de gêneros da música negra, mais especificamente do pagode romântico e do funk carioca, com suas respectivas estéticas sonoras. Para isso, será construída uma analogia com o conceito de imagens incorporadas e encarnadas, trabalhadas por Marie-José Mondzain, no intuito de entender como o pagode romântico incorpora elementos sociais, históricos e musicais de forma a trabalhar a materialidade com poucas possibilidades de polissemia, enquanto o funk carioca utiliza os mesmos recursos para negociar sentidos entre o sonoro, o silencioso e a escuta. O estudo da diferença entre ritmos incorporados e encarnados possibilitará aprofundar perspectivas de interpretação sobre a música negra.

Palavras-chave: Comunicação; Imagens musicais; Pagode; Funk.

Abstract/Resumen: This research aims to think about communicational aspects of/in the materiality of black music genres, more specifically, the pagode romântico and funk carioca, with their respective sound aesthetics. For this, an analogy will be built with the concept of incorporated and incarnated images, used by Marie-José Mondzain, in order to understand how the pagode romântico incorporates social, historical and musical elements in order to work the materiality with few possibilities of polysemy, while funk carioca uses the same resources to negotiate meanings between the sound, the silent and the listening. The study of the difference between incorporated and incarnated rhythms will make it possible to deepen interpretation perspectives on black music.

Keywords/Palabras clave: Communication; Musical Images; Pagode; Funk.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, partimos do pressuposto de que a música está historicamente estabelecida na cultura afrodiáspórica enquanto um potente meio de comunicação para os indivíduos e as comunidades que participam dessa cultura. Através dessa comunicação são difundidas estéticas, memórias, filosofias e movimentos de resistência com o objetivo de construir uma cultura que abranja os sujeitos negros e seus desejos dentro do Ocidente. Como afirma Floyd Jr *et al* (2017), a música africana é um sistema simbólico arquitetado para remendar a fenda da sociedade, um processo de integração que é de importância estética significativa. Apesar dessa relevância, ainda existe uma escassez de estudos teóricos sobre as possibilidades de interpretação de diferentes

¹ Estudante de Graduação no 7º. Período do Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da UFJF, bolsista do Programa de Educação Tutorial da FACOM, Email: alexandre.pinto@estudante.ufjf.br

gêneros da música negra e seus funcionamentos sociais em diferentes contextos. Dessa forma, o foco principal desse artigo é a construção de uma analogia teórica que permita analisar a materialidade de músicas e gêneros musicais negros no tocante as formas de mobilização de sentidos trabalhadas por estes.

Segundo Wisnik (1989), “através das alturas e durações, timbres e intensidades, repetidos e/ou variados, o som se diferencia ilimitadamente”. Por meio dessa infinidade de sons, surgem não apenas uma infinidade de músicas e gêneros musicais, mas também de potencialidades de interpretações e funções sociais para essas músicas. Além disso, a importância da música na Diáspora africana “só pode ser entendida dentro de um contexto em que a comunicação pela palavra tornou-se uma impossibilidade, restando o corpo como meio de manifestação e comunicação” (CAMPOS, 2014).

A materialidade musical pode ser categorizada em três linguagens distintas, porém complementares: linguagem rítmica, linguagem melódico-harmônica e linguagem lírica. Para essa pesquisa, essa divisão foi realizada com a preocupação de não privilegiar nenhuma linguagem em detrimento das outras. Como lembra Wisnik (1989), “em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro”. Logo, essa divisão é realizada apenas com o intuito de possibilitar a quebra da materialidade em pedaços menores para serem analisados em suas interações entre si.

Também no sentido de permitir o estudo das possibilidades de escuta polissêmica na música, foi realizada uma analogia com os conceitos de imagens incorporadas e encarnadas, como trabalhados por Marie-José Mondzain, aqui pensados enquanto ritmos incorporados e ritmos encarnados. Em ambos os casos (imagem e som), a incorporação seria uma forma violenta de redução de sentidos, a transformação de um objeto em um único discurso esgotável, enquanto a encarnação seria a transmissão de diversos sentidos potenciais dentro da mesma materialidade, dependendo apenas de um espectador em condições de captar essa polissemia.

Segundo Mondzain (2009), “na incorporação somos apenas um, na imagem encarnada constituem-se três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação”. Para trabalhar as imagens musicais, há a necessidade de se transpor essas instâncias em sonoro, silencioso e a escuta. O sonoro nada mais é do que a própria materialidade da música. O silencioso são elementos culturalmente intrínsecos

aos elementos sonoros presentes na música, mas que não estão materialmente presentes. São os silêncios, os ruídos e as ausências. A escuta, por sua vez, é a forma como o espectador recebe a música, além de sua forma de interpretar esses estímulos, tanto os sonoros quanto os silenciosos.

O que diferencia então o que trabalhamos aqui como ritmos incorporados dos ritmos encarnados é o respeito pela distância entre a imagem musical e os seus sentidos. “Quanto mais este lugar for construído no respeito pelas distâncias, mais os espectadores estarão aptos a responder, por seu turno, com uma liberdade crítica no funcionamento emocional do visível” (MONDZAIN, 2009). Isso quer dizer que, nos ritmos encarnados, o ouvinte tem a possibilidade de, a partir dos estímulos sensíveis, elaborar e desenvolver novos sentidos, os quais podem ser expressos de alguma forma, seja através de palavras ou, como é próprio da música, da dança.

A partir desse ponto, a questão apresentada por Mondzain (2009) seria distinguir, de entre essas produções, quais seriam pulsões destrutivas voltadas para o fechamento dos sentidos e quais estariam encarregados de libertar o espectador dessas pulsões. Dessa forma, iremos trabalhar dois subgêneros de música negra os quais apresentam diversas semelhanças em sua formação, mas resultados completamente diferentes: o pagode romântico e o funk carioca. O objetivo é testar a possibilidade do uso da analogia dos ritmos incorporados e encarnados em gêneros populares para identificar quais os mecanismos usados em cada estética musical para mobilizar sentidos.

PAGODE ROMÂNTICO

O pagode é um subgênero do samba que surgiu no final dos anos 70 e é caracterizado pela mistura de ritmos e instrumentos pouco usados no samba até aquela época. Por conta disso, muitos artistas e grupos de pagode exploravam diversas inovações no gênero na busca de novas formas de se comunicar. Pelas próprias características de hibridização das culturas afrodiáspóricas, o movimento de busca é um dos elementos que atribuem autenticidade e contribuem nesse processo comunicativo. Entretanto, na contramão dessa tendência, o pagode romântico popularizado nos anos 90, utiliza de diversos elementos de gêneros estrangeiros mais voltados para o consumo mercadológico do que para a comunicação das pessoas e populações negras. A

hibridização autêntica para a música negra é aquela que apropria ou reapropria elementos na música para escapar do esvaziamento mercantil dos sentidos. Nesse caso, o caminho foi invertido.

Mesmo com isso, por manter diversas características do pagode de raiz e do próprio samba no geral, o pagode romântico não é esvaziado de autenticidade e potencialidades comunicativas. Ele ainda efetivamente comunica valores estéticos e enuncia memórias, mas abrindo mão, em certo nível, da capacidade de negociar sentidos. A aproximação do pagode romântico com os gêneros mais mercadológicos silenciou parte da polissemia do samba, aproximando as histórias presentes nessas músicas das narrativas clássicas. Trocou-se o movimento constante e a simbologia da roda africana por um discurso fechado portador de início, meio e fim.

Essa adaptação às tendências do mercado atua como um fechamento violento de sentidos, reduzindo as polissemias e privilegiando as narrativas hegemônicas, as quais buscam silenciar qualquer história que si mesma. Como afirma Mondzain (2009), a “força da imagem estaria em levar-nos a imitar, e o conteúdo narrativo da imagem podia assim exercer diretamente uma violência, na medida em que faz fazer”.

Outra questão importante no samba que perdeu espaço no pagode romântico é o espaço do ouvinte. Nesse subgênero, são privilegiadas escolhas mais literais e mais diretas, reduzindo o espaço de interpretação do ouvinte. Na comparação com outros sambas, há pouco para onde se ir além do que está diretamente presente na materialidade musical, com exceção à enunciação de memórias que se conectam as experiências de vida, os sentimentos do sujeito e ao próprio pagode em si. “A boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política. A violência reside na violação sistemática da distância” (MONDZAIN, 2009).

Um dos elementos do samba que se mantêm no pagode romântico é a presença do chamado-resposta. Esse é uma característica a qual existe quase que universalmente através de todos os gêneros de música afrodiaspórica, no qual um dos músicos realiza algum movimento musical (chamado) que serve de estímulo para outro(s) músico(s) ou para o público também se movimentar (resposta).

Segundo Floyd Jr *et al* (2017), a música negra está saturada de significados sônicos que residem nas circunstâncias culturais e sociais das sociedades as quais eles são, e tem sido, representativos. Entretanto, o pagode romântico recontextualiza e

hibridiza elementos sem intenção que não a de reduzir as tensões existentes no contexto e na materialidade desses gêneros. Um desses exemplos é a marcante influência da estética do *rhythm and blues* norte-americano do mesmo período nesses artistas e grupos musicais. Essa influência pode ser percebida nas entonações dos cantos, nas cadências percussivas e nas roupas dos músicos.

Como afirma Campos (2014), “a circulação dessas tradições em movimento demanda uma permanente hibridização, tradução e presentificação a fim de possibilitar ressignificações locais”. Mas a realização desse processo não garante o mesmo resultado, pois, como é observável no caso do pagode romântico, os elementos hibridizados cumprem a função de reduzir o espaço do ouvinte e fechar os sentidos possíveis.

Para prosseguir essa comparação do pagode romântico com as imagens incorporadas, será analisada a música “Coração Radiante”, do Grupo Revelação. Serão abordadas as linguagens rítmicas, melódico-harmônicas e líricas com a finalidade de se entender quais as características de uma canção de pagode romântico que poderiam fazê-la ser entendida enquanto um ritmo incorporado.

CORAÇÃO RADIANTE

A música composta por Helinho do Salgueiro, Mauro Júnior e Xande de Pilares é uma das mais populares músicas do subgênero, sendo lançada originalmente em 2002 no DVD “Ao Vivo No Olimpo” do Grupo Revelação. É um dos pagodes românticos mais próximos do pagode de raiz, com modulações na harmonia e mudanças no padrão rítmico pouco frequentes nesse subgênero. Entretanto, a forma como o teclado é utilizado, a cadência da percussão e a abordagem sobre a temática reaproximam a obra do resto do gênero.

A encapsulação do pagode em um produto musical fechado e padronizado se torna visível na própria configuração existente na gravação do DVD. O samba, antes tocado em roda ao longo de uma mesa, agora vê seus músicos em cima do palco, formando uma linha. Os ouvintes foram postos em um lugar reduzido de público: ou em baixo do palco ou do outro lado da tela. Em ambos os casos, as principais formas nas

quais os ouvintes se tornam participantes da obra foram cerceadas. Pode-se cantar junto, mas não será ouvido. Pode-se sambar, mas não será visto.

O ouvinte está lá para consumir um produto e receber uma mensagem. A mensagem presente na materialidade em questão é uma narrativa sobre o amor romântico, na qual a música mais é veículo para uma letra do que o principal material de mobilização dos sentidos. As linguagens do samba presentes estão descontextualizadas e desprovidas de seus potenciais de enunciar múltiplos sentidos. Não mais existe a performance musical do grupo tocando com improvisos e intervenções, existe uma performance padronizada desenvolvida e ensaiada para se encaixar no formato da gravação.

A linguagem rítmica enuncia, de forma débil, as memórias próprias do samba e de sua função social de meio de comunicação, expressão cultural e resistência política para as comunidades negras do Rio de Janeiro. A linguagem melódico-harmônica, também enfraquecida por essa mudança de contexto, materializa os múltiplos sentimentos que envolvem a experiência de uma paixão romântica. Entretanto, essas duas linguagens são atropeladas por uma lírica que, sendo cantada de cima de um palco, não abre espaço para essas interpretações e movimentos por parte daqueles que ouvem. Construindo, por cima dessas possibilidades quase infinitas, apenas uma pequena gama de sentidos esgotáveis.

Segundo Mondzain (2009), “toda a imagem é imagem de um outro, mesmo no auto-retrato. Este diferencial é o da simbolização, abrindo um abismo intransponível relativamente à incorporação de uma presença substancial e fatal”. “Coração Radiante” não é o sentimento do amor romântico em sua materialidade nem o próprio gênero do pagode em suas linguagens musicais, mas essa simbolização é violentamente apaziguada pela estrutura da música. Canta-se “Eu te quero só pra mim” como se esse fosse o único sentido a ser retirado dos elementos sonoros existentes e não se explora a profundidade do abismo.

A música fala de um amor romântico, ou de todos os amores românticos, e é isso. Apenas isso e apenas da forma como está sendo cantado. A partir das reflexões de Mondzain (2009), ela afirma a necessidade da admissão de que a relação entre a violência e o visível (nesse caso, o sonoro) é relativa, não à presença de violência, mas à violência contra o pensamento e a palavra. A forma como o pagode romântico aborda

seu tema principal violenta o espaço do ouvinte de pensar livremente sobre os complexos sentimentos humanos, o contexto social do samba e o direito das pessoas de interpretar e expressar essas interpretações em resposta aos estímulos presentes em uma obra artística.

FUNK CARIOCA

Em contraponto, o funk é um surgiu da hibridização de um subgênero do *soul* estadunidense, o *Miami bass*, com elementos do *hip-hop* e de ritmos afro-brasileiros. Originado também no Rio de Janeiro, em meados dos anos 80, o funk carioca realizou um movimento espelhado em comparação ao pagode romântico, com elementos da música estrangeira voltada para o mercado sendo apropriados e recontextualizados de forma a cada vez mais se abrirem os sentidos e se aproveitar da polissemia.

Em relação às novas formas digitais de produção musical, Wisnik (1989) afirma que “a música passa a pedir uma escuta propriamente musical, isto é, polifônica. É possível ouvir tudo de novo e estar soando já diferentemente”, a qual é uma propriedade aproveitada pelo funk carioca. Outro ponto bem apropriado pelo gênero é o uso do ruído enquanto elemento estético e significante. “Além de ser o elemento que renova a linguagem musical, o ruído torna-se um índice do habitat moderno, com o qual nos habitamos” (WISNIK, 1989).

Esse processo gerador do funk, a apropriação e ressignificação, o qual ainda funciona como instrumento de sua evolução e modificação, com a exploração de elementos sonoros e amostras musicais pouco convencionais combinadas a ritmos acelerados, como 150 ou até 170 bpm, é um fator que possibilita com que esses materiais sensíveis possam mobilizar diferentes sentidos e propiciar a seus espectadores formas de elaborar e se expressar sobre esses sentidos.

Na analogia com Mondzain (2009), podemos afirmar que os ritmos encarnados “tem em comum a oferta de uma liberdade, a doação de um sentido que nunca é determinado, nunca é o mesmo, sendo sempre frágil”. O funk carioca e sua temática são completamente voltados para a luta por liberdade intelectual, artística e estética para a população negra e as comunidades periféricas. Essa função descende do parcial enfraquecimento da capacidade do samba de exercer esse mesmo papel, causada pela exploração e apropriação de alguns aspectos desse gênero pelo mercado fonográfico.

Entretanto, assim como no samba, essa temática não é um simples discurso proferido pelos artistas, mas uma lógica de subversão presente na própria construção da música, através do uso de abordagens que tangenciam essas questões e propiciam diversas possíveis reflexões por parte de seus espectadores, as quais podem ser expressas seja pela fala ou pela dança. “Estas produções têm tanto mais autoridade quanto nada as esgota, como se elas escapassem para sempre a toda a atribuição de sentido” (MONDZAIN). O funk carioca, por trabalhar através de elementos difusos, negociando entre os elementos sonoros, questões silenciosas presentificadas nas músicas e pelos seus próprios rituais específicos de escuta, principalmente nos bailes, não pode ser reduzido apenas a uma pequena quantidade de sentidos, mesmo que, por conta da existência de preconceitos sociais, seja tratado exclusivamente como denúncia, entretenimento ou apenas barulho, dependendo de qual for mais conveniente para o discurso hegemônico no momento.

Assim, esse subgênero do funk funciona como a encarnação de uma liberdade incerta e sem fim, em diálogo com a liberdade frágil e sem começo oferecida pelo sistema capitalista explorador para as pessoas que vivem no contexto no qual o gênero se originou. Prosseguindo com a comparação do funk carioca com as imagens encarnadas, será analisada a música “Vai Quebrando (Desce Que Desce)”, do Heavy Baile. Assim como na análise anterior, serão abordadas as linguagens rítmicas, melódico-harmônicas e líricas para se entender as características de um funk carioca que poderia fazê-lo ser entendido enquanto um ritmo encarnado.

VAI QUEBRANDO (DESCE QUE DESCE)

A música produzida por Leo Justi em parceria com DJ Seduty foi lançada nas plataformas digitais do Heavy Baile em abril de 2020, contendo diversas das características que marcam o funk carioca enquanto subgênero, como o tempo acelerado, os padrões rítmicos e a forma do uso dos graves. Um dia após o lançamento oficial, também foi disponibilizado um videoclipe no qual a bailarina Celly IDD dança pela estação de trem, no interior dos vagões, pelas ruas de Madureira, na Zona Norte do Rio de Janeiro, e dentro do mercadão. Destacar a relação dessa música com a dança é uma questão inevitável, devido ao fato dos elementos sonoros presentes na música

deixarem espaços silenciosos a serem preenchidos através da elaboração dos sentidos interpretáveis pela dança.

A materialidade da música não fecha em qualquer sentido ou busca construir um discurso a ser consumido, mas sim induzir seu espectador a se expressar, usando os estímulos sonoros como ponto de partida e catalisador desse processo. Segundo Mondzain (2009), “a violência de uma imagem dá força quando ela não despoja o espectador do seu lugar de sujeito falante”. Nesse caso, “Vai Quebrando (Desce Que Desce)” não apenas protege esse espaço, mas ativamente convida o espectador a ocupá-lo, nesse caso, como sujeito dançante. “Afetado pela música gravada, os dançarinos, individualmente ou em grupos, realizam performances que, mediadas pela memória coletiva, reconstituem e presentificam o afro” (CAMPOS, 2014). Essa forma de comunicação atua através de mecanismos de articulação entre o sonoro (a música), o silencioso (a memória) e a escuta (presentificação).

A forma de escuta mais importante do ritmo do funk carioca é pelos bailes funks. Nesse contexto, a música realiza um papel de agregar as pessoas e permitá-las encarnar sentidos pela presença e pela dança. Considerando que a tradição do consumo coletivo de música possui raízes em rituais ligados ao cotidiano das populações africanas, Campos (2014) entende que essa tradição está ligada ao princípio da ancestralidade e que a música, na cosmovisão dessas populações possibilita articulações entre o mundo dos vivos, dos mortos e o sagrado. Entendemos que esse mundo dos vivos estaria diretamente relacionado com a materialidade sonora, assim como o mundo dos mortos seriam os estímulos silenciosos e a escuta coletiva participaria enquanto esse componente sagrado.

Apesar de não ser a única possibilidade de expressão das interpretações dessa forma de material sensível, a dança é uma linguagem central nesse contexto. Isso se dá por conta de uma histórica tentativa de repressão das formas de comunicação da população negra no Brasil, a qual se utilizou de variados recursos ao longo da história. Os corpos desses sujeitos, entretanto, não puderam ser completamente silenciados, em parte pelo fato das danças de matriz africana serem subestimadas em seu valor comunicativo pelos discursos hegemônicos.

Partindo da combinação dos elementos sonoros da música, com os elementos silenciosos evocados e da forma de escuta propiciada, há diversos sentidos a serem

explorados por interpretações verbais também. A linguagem melódico-harmônica presente contém, de forma vibrante e intensa, referências a diversos gêneros da música negra, tanto brasileiros quanto de outros lugares da Diáspora, como no timbre do som das cordas e na forma como os graves são utilizados. Assim, podem ser atribuídos múltiplos sentidos ligados a memórias, movimentos e estéticas relacionadas a esses gêneros.

A linguagem lírica, por sua vez, dialoga com tendências ancestrais e modernas de enunciação vocal africanas e afrodiáspóricas. A letra “vai quebrando de ladinho” e “desce que desce” se repetem diversas vezes ao longo da música, com diferentes modulações nas vozes masculinas e femininas que as repetem. O conteúdo lírico em si faz referência a passos e formas de se dançar o funk, mas o faz sem fechar os sentidos, sem os tornar esgotáveis. Pelo contrário, a repetição da letra funciona como um mobilizar constante, conduzindo o espectador a construir interpretações variadas ao longo da música.

Como afirma Wisnik (1989) “o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem”. Pela forma como os elementos sonoros estão estruturados neste funk, a própria ordem dos sons produz um sentido de desordem a ser ordenado pela escuta do espectador. Esse processo de ordenação é mediado pela memória e as experiências do sujeito com o funk, os bailes e as formas de se dançar. Pode-se diversas vezes escutar a música e se retirar um sentido diferente cada vez, constituindo diferentes danças, ou qualquer outra forma de expressão, sobre ela.

O elemento que mais contribui para essa abertura dos sentidos é a linguagem rítmica, a qual também utiliza as demais linguagens enquanto marcadores rítmicos. Os elementos líricos e harmônico-melódicos, juntamente com a percussão eletrônica, constroem a marcação rítmica característica do funk, o qual impulsiona e mobiliza o sujeito a constituir sentidos pela dança. O uso do ritmo do funk também está socialmente atrelado ao contexto de libertação e valorização das formas de comunicação, da cultura estética e dos indivíduos das comunidades negras e periféricas. Entretanto, essa relação existe não nos elementos sonoros da música, mas na relação entre estes e os elementos silenciosos. Essa forma sinuosa de abordar o tema respeita o espaço da interpretação do ouvinte.

CONCLUSÃO

Para se pensar ritmos incorporados e ritmos encarnados enquanto imagens musicais, é necessário compensar diversos percalços que surgem a partir da estruturação dessa analogia. Apesar das óbvias limitações, enquanto materiais sensíveis que mobilizam sentidos para um espectador, o som e a imagem apresentam diversas semelhanças. Sendo corretamente contextualizadas, essas comparações podem servir para compensar diferentes deficiências teóricas para abordar alguns dos mais diversos e importantes aspectos das características comunicacionais da música negra.

O primeiro obstáculo a ser superado é encontrado na natureza material de cada linguagem. Imagens visuais podem ser apenas captadas pela visão e são caracterizadas por tons cromáticos, movimentos e formas. Imagens sonoras só podem ser percebidas pela audição e são caracterizadas por alturas, durações, timbres e intensidades. Essas diferenças nas propriedades físicas levam também a diferenças nas atribuições sociais de sentidos. Enquanto imagens visuais carregam sentidos voltados à concretude e à realidade, são atribuídos sentidos espirituais às imagens sonoras.

Após essas diferenças serem consideradas, é preciso pensar ainda a diferença no tempo de percepção e no tempo da reflexão. Em uma música, é mais fácil interpretar os sentidos pela dança enquanto se ouve. No silêncio após o final da música, ainda é possível mobilizar verbalmente esses sentidos, atravessados pela memória dos elementos sonoros e da experiência da escuta. Por conta disso, torna-se completamente inviável usar, sem profundas adaptações, a lógica de análise aplicada para imagens estáticas. A forma pensada por Mondzain para as imagens incorporadas e encarnadas, por outro lado, apresenta um grau maior de facilidade para ser trabalhado sem perdas em linguagens não-visuais.

O aprofundamento do entendimento dos mecanismos presentes na música negra para fechar ou abrir sentidos é essencial para se entender o funcionamento desses gêneros enquanto meios autênticos e criativos de comunicação entre esses sujeitos e comunidades. O pagode romântico e o funk carioca são potentes referências para diversos artistas brasileiros. Por serem gêneros de música popular, entretanto, sofrem certo preconceito ao serem pensados a nível acadêmico. Mas, se os aspectos mais

presentes na vida cotidiana da população não são aqueles sendo estudados com a devida atenção e importância, talvez as instituições acadêmicas devessem ser repensadas.

A música negra circula sentidos e informações de forma incomparável dentro do Atlântico Negro. Diversos movimentos de resistência e lutas por direito à cidadania foram potencializados por esses gêneros musicais. Entretanto, não é por causa desse histórico que se pode criar uma generalização sobre como essas músicas atuam frente a seus espectadores na mobilização de sentidos. Faz-se necessário separar e entender a dinâmica própria de cada gênero em seu contexto. As hibridizações constantes e os movimentos estéticos possibilitam diversos usos, são meios que podem comunicar qualquer tema e qualquer forma, sejam liberdade ou violência.

A forma como isso pode ser realizado depende não apenas da composição da música, mas também da performance e da forma de escuta. “Coração Radiante”, ao ser tocado em uma roda de samba convencional, tem potencial de mobilizar sentidos de forma mais aberta do que a tratada nessa pesquisa. Apesar da natureza mais esvaziada do pagode romântico em comparação a outros pagodes, sendo um samba existente dentro do contexto das comunidades negras cariocas, seu valor comunicacional e suas possibilidades de enunciar múltiplos sentidos não são nulos. Outros pagodes românticos, dependendo das formas como articulam seus elementos e da performance em questão, também o podem fazer em diferentes níveis. Na mesma medida, um funk carioca, a depender dos temas e das formas de abordagem, da performance artística em questão e do acesso do espectador à experiência de escuta, também podem apresentar sentidos esgotáveis. “Vai quebrando (Desce Que Desce)”, caso removido de seu contexto, o qual atribui as funções e potencialidades a seus elementos musicais, pode apresentar uma experiência que não mobiliza o ouvinte a se expressar.

Além disso, é importante também ressaltar o papel do mercado fonográfico na forma como essas materialidades mobilizam sentidos, já que essas desapropriam os valores comunicacionais desses gêneros com o objetivo duplo de, por um lado, lucrar em cima dos artistas e consumidores negros e, do outro, de impor o discurso hegemônico de forma autoritária enquanto silencia qualquer voz contrária. É através de uma arte e uma comunicação que respeitem a intelectualidade e liberdade dos espectadores negros que se podem construir relações sociais anti-hegemônicas livres de violência e ricas em potencial educativo e mobilizador.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Deivison Moacir Cezar de. **Do Disco à Roda: A Construção do Pertencimento Afrobrasileiro pela Experiência na Festa Noite Negra**. Orientador: Fabrício Lopes da Silveira. 2014. 200 p. Tese de Doutorado (Doutorando, programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2014.

FLOYD JR., Samuel A. et al. **The Transformation of Black Music: the Rhythms, the Songs, and the Ships of the African Diaspora**. New York: Oxford University Press, 2017.

MONDZAIN, Marie-José. **A Imagem Pode Matar?**. 1º. ed. Pontinha, Portugal: Nova Vega, 2009. 76 p.

WISNIK, Jose Miguel. **O Som E O Sentido: Uma Outra História Das Músicas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.