

PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 6, v. 1 nov 2016.-abr. 2017  
p. 110-124.

# A experiência estética e as visibilidades de gêneros

Helen Campos Barbosa<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente texto busca propor um estudo quanto as estratégias políticas de mulheres compositoras a partir de uma relação entre saberes, poderes e as nossas subjetivações (práticas de si). Para tanto propõe um olhar voltado à construção de uma imaginação auditiva (identificação e interpretação das diversas variáveis que compõem trilhas musicais afetivas perpassando as performances de gênero e questões étnico-raciais por exemplo). A metodologia segue a escrita performática, construindo uma leitora “modelo” acentuando nesse lugar os marcadores de gênero e racial. A análise envolve desse modo a escuta afetiva de quem escreve, bem como o método analítico musical que envolve três níveis: (1) microanálise, (2) análise intermediária (ou: análise de nível médio) e (3) macroanálise. A partir das características internas da obra musical busca-se entendê-la entrelaçada as performances artísticas e políticas das cantoras e autoras (compositoras) compondo ativismos (arte e ativismo) no cenário musical brasileiro desencadeando possíveis experiências estéticas também singulares. Assim, as disposições afetivas e imaginárias da experiência são entendidas enquanto construções relevantes que podem também fixar ou provocar rupturas nas práticas musicais.

**PALAVRAS-CHAVE:** música; mulher; visibilidades; subjetividade; experiência estética.

**Abstract:** This paper attempts to propose a study about the political strategies of women composers from a relationship between knowledge, power and our subjectivities (practices of the self). Therefore it proposes a look back to the construction of an auditory imagination (identification and interpretation of the different variables that make emotional music tracks permeating gender performances and ethnic and racial issues for example). The methodology follows the performative writing, building a reader "model" stressing that place gender and racial markers. The analysis thus involves affective listener who writes, as well as the musical analytical method that involves three levels: (1) microanalysis, (2) the interim analysis (or, average level analysis) and (3) macroanalysis. From the internal characteristics of the musical work seeks to understand it intertwined artistic and political performances of singers and authors (composers) composing activism (art and activism) in the Brazilian music scene triggering possible aesthetic experience also unique. Thus, the emotional and imaginary provisions of experience are perceived as relevant buildings that can also fix or cause breaks in the musical practices.

**Keywords:** music; woman; visibilities; subjectivity; aesthetic experience.

**Resumén:** En este trabajo se intenta proponer un estudio sobre las estrategias políticas de las compositoras de una relación entre el conocimiento, el poder y nuestras subjetividades (prácticas de sí). Por lo tanto, propone una mirada retrospectiva a la construcción de una imaginación auditiva (identificación e interpretación de las diferentes variables que conforman las pistas de música emocionales que impregnan representaciones de género y las cuestiones étnicas y raciales, por ejemplo). La metodología sigue la escritura performativa, la construcción de un "modelo" lector haciendo hincapié en que lugar de género y marcadores raciales. Así, el análisis implica oyente afectiva que escribe, así como el método de análisis musical que consiste en tres niveles: (1) microanálisis, (2) el análisis intermedio (o, el análisis de nivel medio) y (3) macroanálisis. A partir de las características internas de la obra musical busca comprender que entrelaza espectáculos artísticos y políticos de los cantantes y autores (compositores) que componen activismos (arte y activismo) en la escena musical brasileña desencadenantes posible también la experiencia estética única. Por lo tanto, las disposiciones emocionales e imaginaria de la experiencia se perciben como edificios relevantes que también se pueden arreglar o causar roturas en las prácticas musicales.

**Palabras clave:** la música; mujer; visibilidad; la subjetividad; experiencia estética.

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas-UFBA. Membro do Grupo de Pesquisa Analítica - FACOM/UFBA. Professora substituta na Universidade do Estado da Bahia (UNEB-Campus XIV). E-mail: [helenjornalismo@gmail.com](mailto:helenjornalismo@gmail.com)

Recebido em 11/09/16  
Aceito em 30/10/16

## 1. (Re)Imaginando comunidades de partilhas do sensível

O modo como meu corpo de mulher, negra, fortemente marcado pela cultura religiosa cristã, inclusive sob o ponto de vista musical, experiência uma sonoridade tem demarcações também específicas, situada numa cultura igualmente específica. O que não quer dizer que esses são marcadores fixos/fixadores estáveis. Os processos de subjetividade comportam também os atos subversivos e de desvios. Sendo a subjetividade o lugar do consenso e do dissenso, as práticas musicais podem ser pensadas como construções que nos permitem observar lampejos de proporções variadas quanto a saberes/poderes musicais hegemônicos mas também de resistência. 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?

O Brasil tem presenciado um aumento significativo de artistas ativistas nos últimos anos. Leandro Colling (2016) afirma essa emergência especialmente nos últimos dez anos, quando surgem na cena político cultural do país “produções variadas potentes, criativas e provocadoras com fortíssimo apelo das dissidências sexuais e de gêneros” (COLLING, 2016, p.77). Me voltando especificamente às produções musicais desenvolvidas por mulheres no Brasil, identifico o fortalecimento de uma cena local com artistas que têm conseguido construir redes de fortalecimento de suas criações/composições bem como de visibilidade a isso. O uso de *cantauroras* assim, demarca o lugar de mulheres compositoras e intérpretes refuta o lugar de autoridade masculina de criador universal (ROSA, NOGUEIRA, 2015). As autoras chamam atenção do uso do termo *cantautoras*,

(...) como sinônimo de artevismo feminista autoral que é ao mesmo tempo musical, político e teórico. Ou seja, ser *cantautora* engloba o fazer musical nas instâncias que o mesmo nos atravessa: tocar, cantar, compor, pensar, escrever, ensinar, militar enquanto feministas nos diversos espaços que transitamos. Conforme destaca Juan Pablo González (2013), o trabalho da *cantautora* difere-se da cantora/intérprete ou da cantadora/folclorista porque traz consigo a questão da autoria, do interpretar a própria produção, vinculada geralmente a temáticas políticas, mas fundamentalmente por trazer seu pensamento e suas concepções para o centro do discurso musical (ROSA, NOGUEIRA, 2015, p. 33).

Penso assim nas estratégias de mulheres compositoras para as “partilhas de um sensível”, numa relação entre o “eu” e o “outro” nas performances musicais aqui estudadas a partir do que Jaques Rancière denomina de “partilha do sensível”, noção que ele localiza entre o estético e o político. A estética para Rancière (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).

Intenciono assim uma análise que se interesse menos numa compreensão interpretativa de uma obra, num "*continuum* existente entre o intuito do artista e a interpretação do espectador" (Rancière APUD Marques, 2014, p.64). E com mais interesse em observar em que medida as opções estéticas numa canção podem, por exemplo, desestabilizar/estabilizar "paisagens homogêneas" contribuindo para "... desenhar uma paisagem nova do dizível, do visível e do factível. Elas forjam contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico" (RANCIÈRE, 2010a, p.77). Penso assim, que é nesse lugar dissensual que é possível pensar em modos de subjetivação (práticas de si). As práticas de si constituem uma ética que não se deixa reduzir às interdições dos dispositivos<sup>2</sup>. "A arte não deve visar a uma transformação do mundo, mas da relação entre os sujeitos que constroem e partilham um mundo. Qualquer poder de transformação supõe uma redistribuição imaginária dos lugares, uma mobilidade ininterrupta das situações subjetivantes" (MONDZAIN, 2011, p.110). A produção das *cantautoras*, estão imbuídas de estratégias políticas que podem também ser inseridas no que Renata Pimentel ressalta em seu estudo sobre Copi<sup>3</sup>, a partir da aproximação dos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como “literatura menor”.

A princípio podem-se destacar duas caracterizações dessa literatura menor: seria aquela não produzida em uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. E três características fundamentais de tal literatura menor seriam: a desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Ou seja, o adjetivo menor não qualifica mais certas particulares literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura que

<sup>2</sup> Giorgio Agamben (2009) define dispositivo: "Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os seres viventes. (...) a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, o telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar" (AGAMBEN, 2009, p.40-41).

<sup>3</sup> Sob esse pseudônimo reside Raúl Natalio Roque Damonte Botana, nascido em Buenos Aires, em 1939. O artista desenvolveu trabalhos em múltiplas linguagens: desenhista de comics, dramaturgo, escritor de ficção, ator...



assim se produza no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)” (TEIXEIRA, 2007, p.17).

Nesse sentido, Helder Thiago Cordeiro Maia (2014) corrobora com essa articulação, uma vez que sua dissertação busca cartografar escritas que desterritorializam a heteronormatividade e a heterossexualidade compulsória a partir da observação das vozes das *locas*, as vozes das línguas menores (Deleuze) e as vozes profanatórias” (Agamben) (MAIA, 2014, p.13). Desse modo o autor me possibilita pensar na literatura menor enquanto possibilidade de escrituras que trazem a marca da instabilidade e rupturas estético/político, destoando desse modo do estabelecimento de um cânone. Com base em Roland Barthes, ele afirma que existe uma categoria textual que não é nem o estilo, nem o conteúdo e nem língua, mas que está presente em toda a escrita, a qual ele denomina de escritura<sup>6</sup> (BARTHES, 2004, p. 3).”p.16

Quando se trata de um contexto visivelmente demarcado pelo machismo, sexismo e pela heteronormatividade como ainda é o espaço artístico-musical, é preciso inventar (no sentido de construção) lugares no “não – lugar”. Se pretendo 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*<sup>4</sup>. Quando demarco meu lugar de fala sobre experiência estética, enquanto uma mulher, negra, brasileira, com família advinda de camadas sócio - econômicas desprivilegiadas eu busco acentuar na experiência estética um lugar específico. Corpo esse com marcações sócio - econômicas, raciais e de gênero (etc.) específicas que forjam experiências estéticas singulares. Profano<sup>5</sup> então o sentido de distanciamento/neutralidade engendrado no interior de uma cultura acadêmica uma vez que levo em conta a minha própria experiência na/da<sup>6</sup> música, assumindo assim o comprometimento político que isso representa. Argumento a esse favor afirmando que o

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> Carlos Magno Mendonça e Cristiane Lima (2012) ao propor um estudo ressaltando 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).



funcionamento das práticas musicais está justamente na esfera do acontecimento de *uma*<sup>7</sup> experiência. E nesse acontecimento é convocado nos/dos corpos desde suas singularidades afetivas, étnico-raciais, sociais, até seus pertencimentos territoriais e de performatividade de gênero<sup>8</sup> por exemplo. Tais singularidades comportam o tencionamento entre o uso da *diferença* enquanto práticas de auto reconhecimento/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 auto-representação política. Mas ao mesmo tempo delimita e demarca modos/maneiras que podem agir como condicionadores culturais num possível esvaziamento da experiência.

Nesse sentido, me interessa pensar a experiência primeiro enquanto um experimentar da realidade. Os lugares que ocupo num dado contexto sócio-cultural ultrapassam assim seu sentido espacial, uma vez que está atrelado à experiência que vivo enquanto um “corpo falante”. A ideia usada aqui enquanto corpo falante é proveniente dos estudos de Adriana Pinto Fernandes de Azevedo (2016) que ao tratar dos espaços domésticos (privados) enquanto dispositivo de controle e normatização propõe um pensar sobre as resistências às normas de gênero e sexualidade. Com base em Preciado (2014) ela provoca um olhar para fora da norma heterocentrada, que questione a naturalização das normas a partir das “tecnologias de resistência” ou “formas de contradisciplina sexual” (Azevedo APUD Preciado, p.27).

Penso aqui então numa experiência estética que tece uma delicada e complexa teia a partir das histórias pessoais, contemplando memórias, vozes e lugares (hooks, 1995). Contextualizada historicamente bell hooks<sup>9</sup> (1995) propõe uma estética sensível a formas engajadas numa política ou enquanto experiência cotidiana enaltecendo as possibilidades entre conectar a capacidade de resistência crítica e a habilidade de experimentar prazer e beleza. Pensar a experiência musical a partir dessa problematização pressupõe incluir no estudo, relações de gênero, sexualidade, geração,

<sup>7</sup> "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).

<sup>8</sup> Gênero é pensado aqui a partir dos estudos de Judith Butler. A autora considera gênero como uma categoria analítica importante para pensar relações de poder nas relações sociais fugindo de um dualismo homem-mulher a partir da noção de "performance de gênero". O gênero como uma realização performativa compelida pela sanção social. O corpo atuaria na reprodução de signos, na repetição estilizada de atos que constroem e corroboram noções prévias de gênero. O corpo estaria em vulnerabilidade de signos e sentidos fixados pela linguagem. Sara Salih (2012) interpreta que o gênero em Butler é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia. " Neste caso, um homem "masculino" ou uma mulher "feminina". As identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem. O que significa que não há identidades de gênero que precedam a linguagem (SALIH, 2012, p.91).

<sup>9</sup> bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins que deve ser escrito propositalmente e sempre com as iniciais em minúsculo, por uma questão política adotada pela autora estadunidense, como denúncia da invisibilidade das mulheres negras da sociedade.



classe, raça e etnia e corporalidades em repertórios musicais. E o que faz minha experiência particular exceder a unicidade das características de minhas próprias corporalidades é que “...o relato que dou de mim mesma no discurso nunca expressa ou carrega totalmente esse si-mesmo vivente” (BUTLER, 2015, p.51). Aceito então a ideia de que todas as formas sensíveis, sejam falantes. E que desse modo fazem parte de temporalidades sócio-culturais específicas que determinam habilidades tanto para quem se propõe a construir objetos artísticos, bem como para quem os frui. A experiência estética é estabelecida a partir de um processo de reconhecibilidade (RANCIÈRE, p.33-41).

As linhas de fuga ressaltadas por Helder Maia, nesse sentido, me convoca a dirigir o olhar para produções musicais que busquem provocar desestabilizações de gênero e de sexualidade.

A heterossexualidade compulsória seria a presunção de que todos são heterossexuais e de que existe uma coerência lógica e fixa entre sexo-gênero-desejopráticas sexuais, não existindo, portanto, possibilidades afetivas-sexuais fora dessa ordem, sendo consideradas como desviantes e abjetas quaisquer outros tipos de práticas fora desse esquema normativo-obrigatório, naturalizado à custa de muita violência. De acordo com Judith Butler, a heterossexualidade compulsória é o modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade de gênero, o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazerem sentido, é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade (Butler APUD Maia, 2014, p.41).

Assim a presença de meu corpo no texto convoca um posicionamento político onde seja possível tornar cada vez mais audível outras vozes na produção de conhecimento acadêmico. Bem como aciona as estéticas musicais enquanto formas de ver e de organizar o real. A música enquanto uma manifestação expressiva que faz ver ou ainda determina visibilidades que nesse caso, busco especificamente a partir de artivismos<sup>10</sup> (ativismo na arte) musicais desenvolvidos por mulheres no cenário brasileiro. Mulheres não se configura aqui enquanto uma categoria homogênea. “Logo, se música é som humanamente organizado (BLACKING, 1974), torna - se então imprescindível abordar (e politizar) a diversidade dos sujeitos que produzem música. (LÜHNING; ROSA, 2010, p.

---

<sup>10</sup> *Artivismo* é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas, como as que André de Castro tem vindo a prosseguir. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. *Artivismo* consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (RAPOSO, 2015, p.5)



331). Nesse sentido, Jaques Rancière (2009) me possibilita entender uma correlação entre determinados modos de escrita, que aqui entendo como certas maneiras de produzir música, com determinados modos de pensamento. Ensaio abaixo, uma análise da produção ativista de compositoras no cenário musical soteropolitano, buscando iniciar provocações iniciais a partir das questões de minha pesquisa de doutorado com as articulações e discussões teóricas do componente curricular “Culturas, gêneros e sexualidades”.

## 2. Eu sou um monstro: As mulheres selváticas em Karina Buhr

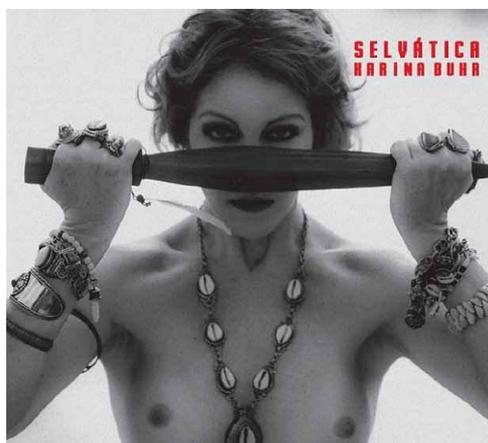
Buscando sair dos lugares confortáveis e mais ou menos conhecidos da audição musical, me permiti ouvir de modo mais cuidadoso *Karina Buhr*. Uma *cantautora* da qual eu já venho ouvindo canções há algum tempo mas sempre com alguma resistência a sonoridade presente em seu trabalho. Quando descobri que uma das canções das quais mais tenho ouvido ultimamente, *Sonhando* interpretada por *Anelis Assumpção*<sup>11</sup>, lançada em seu álbum de estreia "Sou suspeita, estou sujeita e não sou santa", era uma composição de *Karina Buhr* eu decididamente resolvi conhecer melhor o trabalho dela. Inicialmente farei uma análise das opções musicais do álbum *Selvática* e posteriormente lanço um olhar mais voltado especificamente para a canção *Eu sou um monstro*. Para tanto, uso algumas categorias analítico-musicais propostas por Jonh White (1976) que afirma que qualquer peça de música pode ser examinada em suas características mais específicas, e posteriormente em suas dimensões mais amplas e, finalmente, em termos da obra total. A análise descritiva destes níveis seria desse modo organizada: (1) microanálise, (2) análise intermediária (ou: análise de nível médio) e (3) *macroanálise* (WHITE, 1976). Apesar do autor descrever o que se pode fazer dentro de cada nível de análise de uma peça musical, devo ressaltar que esse método me servirá apenas de uma base analítica. Além disso, não pretendo desenvolver uma análise musical restrita e descolada de seu contexto de produção. Objetivo fazer um estudo de uma canção, contextualizando-a ao álbum a qual pertence, bem como identificando as estratégias poéticas e políticas da *cantantoura* Karina Buhr a partir de suas performances artístico-musicais. Sendo assim, me interessa os elementos internos da composição musical de modo conectado aos seus respectivos contextos de produção e singularidades da performance da artista em questão. A partir desses elementos penso que será possível construir uma reflexão quanto às minhas impressões e experiência estética com essa sonoridade. A integração desses elementos musicais e extra-musicais possibilitam articulações importantes quanto as questões: 1 -

<sup>11</sup> Seu primeiro show foi aos dezessete anos produzido por Itamar Assumpção, mas ela afirma que a música começou para ela quando ela nasceu. Ela já atuava desde 1998 como vocalista da banda de Itamar Assumpção. Já apresentou o programa “Guerrilha” da TV Cultura. Em 1999 integrou o grupo vocal *Lua Peixe* que interpretava canções da compositora maranhense Irene Portela, e no final de 2000, juntou-se a Iara e Andréia no projeto *Zigzira*.



Naturalização de uma audibilidade específica; 2 - Produção simbólica/valorativa partilhada socialmente; 3 - Construção de uma imaginação auditiva. Dentre esses três tópicos me interesse nesse momento mais especificamente quanto a (re)construção de imaginações auditivas. Nesse sentido a análise não desconsidera aspectos interpretativos. Com um olhar mais interessado à análise estético musical ressaltar não desconsiderar a possibilidade de entrelaçamentos entre análise e interpretação. Desse modo, minha análise perpassa: 1 - Álbuns; 2 - Discursos construídos pela crítica especializada; 3 - Performances.

O álbum *Selvática* foi lançado em 2015. Sua pré-venda foi realizada através da **plataforma Kickante**, um site internacional de *crowdfunding*, financiamento alternativo e colaborativo que vem contribuindo para a realização de projetos artísticos ou não. A campanha arrecadou 40 mil reais até o mês de outubro do mesmo ano. O álbum conta com onze músicas autorais inéditas e foi gravado em julho de 2015 no estúdio YB em São Paulo. A cantora baiana, criada desde os oito anos de idade em Pernambuco *Karina Buhr* liberou o disco para *download* gratuito em setembro, e continua disponível no site oficial da artista. A capa do CD é uma fotografia feita por *Priscilla Buhr* e tem designer gráfico desenvolvido por *Mozart Fernandes e Vértices*. A capa foi o elemento que causou polêmica logo no lançamento do trabalho por retratar a cantora com os seios à mostra e ter sido proibida no *Facebook*, rede social que tem sido bastante utilizada para divulgações artísticas.



Karina Buhr além da nudez dos seios segura um punhal, como uma guerreira pronta a enfrentar os diversos desafios sobre os quais ela vai percorrendo nas letras das onze faixas do disco. A proposta segundo ela foi inspirada "A partir da ideia dos animais selváticos, presente em textos sagrados e a maneira como são descritas as mulheres nesses mesmos textos, veio a ideia das mulheres selváticas, com inspirações em guerreiras do Daomé, do Brasil, de todo canto e todo tempo", afirma Karina no *Kickante*. As composições desse trabalho abordam temáticas feministas,



como em *Eu Sou Um Monstro*, canção que pretendo analisar aqui. O facebook justifica esse tipo de bloqueio a certas imagens a partir de sua política de não divulgação de "conteúdo que não segue os padrões da rede social em relação à nudez", trecho retirado do site da rede social. A partir desse bloqueio, amigos (as) e fãs da cantora iniciaram uma campanha compartilhando imagens semelhantes com a hashtag #Selvática, entre elas, a do disco da trilha sonora da novela *Tieta* da Rede Globo. Em Recife, o fotógrafo Beto Figueiro e a jornalista Aline Feitosa, concebeu o ensaio *Selváticas*<sup>12</sup>, com mulheres pernambucanas com seios à mostra, dentro de uma banheira, em apoio à causa. No texto de apresentação do ensaio pela internet, a jornalista explica: "Não estamos nuas. Estamos sem blusa. E é assim que queremos discutir a democratização das redes, a manipulação de conteúdo na comunicação e o retrocesso causado pelos gigantes que ameaçam controlar a internet". Aline teve sua conta do Facebook excluída permanentemente, segundo comunicado recebido por email, após publicar uma imagem dela mesma sem blusa em apoio à cantora.

Em decorrência disso, o Ministério da Cultura publicou uma nota de apoio a artista Karina Buhr no próprio facebook classificando a ação da rede social como censura. Karina já sofreu censura outras vezes por parte da rede social. Ainda em 2015, no mês de março, ela teve o perfil bloqueado por publicar uma imagem do seu fanzine sobre feminismo e liberdade do corpo da mulher "Mulher: Sexo Ágil". *Selvática*<sup>13</sup> é o terceiro registro solo em estúdio da artista. Observando agora mais detidamente a canção *Eu sou um monstro* e buscando responder alguns dos elementos que compõem a macroanálise sugerida por White, com "uma descrição de características quanto o meio vocal ou instrumental e a duração total da peça, seguindo em direção a eventos menos óbvios, tais como a disposição de eventos em larga escala ou considerações sobre o amplo movimento harmônico ou rítmico e variações de textura". Os elementos que compõem o esquema de macroanálise irá servir como um guia para a observação e descrição no nível mais amplo do trabalho de Karina Buhr.

Nesse sentido a canção possui um estilo melódico geral composto de uma sucessão coerente de notas (sons) e silêncios. Essa ordem sonora pode ser escutada numa sequência linear. Assim, a "linha sonora" principal, que pode ser feita por uma voz ou por um instrumento harmônico, é que faz esse "desenho" na composição a partir do apoio entre a harmonia e o ritmo da canção. Em *Eu sou um monstro* temos a voz de Karina Buhr que, entre regiões ora aguda e ora grave, vão soando com intensidades também variantes na projeção vocal que em alguns momentos

<sup>12</sup> O ensaio pode ser visto neste link <http://betofigueiroa.com.br/ensaios/ver/5/selvaticas>.

<sup>13</sup> A performance de Karina Buhr na canção *Eu sou um monstro* pode ser conferida no link: [https://www.youtube.com/watch?v=725B\\_8186hY](https://www.youtube.com/watch?v=725B_8186hY)



vira um “berro” alto. A canção está construída em forma quaternária. A estrutura frásica, o modo como a melodia é dividida, é simétrica, sendo definida por cadências lentas. A estrutura harmônica parece ser convencional, onde a voz da cantora modula muito pouco, com quase nenhum deslocamento de uma altura musical (nota musical) para outra.

No nível de uma microanálise, ainda que feita de um modo não aprofundado, posso ressaltar que a dinâmica da canção é desenvolvida a partir de contrastes de timbre, mais grave e suave e mais agudo e intenso, na voz acontecem criando climas de leveza e climas de força e resistência. Na textura dela há um predomínio de um estilo típico do rock com guitarras “pesadas” com uso de pedais. Além disso, os contrastes de timbre, mais grave e suave e mais agudo e intenso, na voz acontecem criando climas de leveza e climas de força e resistência. Quanto aos detalhes da instrumentação: o vocal de *Karina Buhr* é acompanhado pelos músicos: Bruno Buarque: Bateria, MPC e Guizos, MAU: Baixo, André Lima: Sintetizador, Edgard Scandurra: Guitarra; O uso de efeitos e pedais na guitarra criam uma atmosfera de psicodelia.



A canção é uma composição de Karina Buhr. Na foto acima de José de Holanda, a cantora está no estúdio de gravação com os músicos e produtores que tocam no disco produzido por Bruno Buarque, Mau, André Lima e Victor Rice. A maior parte das canções do álbum são composições feitas por Karina sozinha ou com parceiros como Cannibal e o trompetista Guizado (Guilherme



Mendonça). Ao fazer a microanálise já é possível observar elementos mais específicos da canção. A participação do guitarrista Edgar Scandurra, do *Oitentista Ira* e de Cannibal, do *Devotos do Ódio*, bandas com fortes referências no punk e no rock, contribui para a cantautora construir uma presença que destoa de um lugar de fragilidade e amabilidade, o modo como canta e a performance dos músicos potencializa um imaginário do que ela denomina de “monstruosidade”.

Partindo agora para a análise *intermediária* acredito que tenho condições de melhor observar a habilidade da cantantoura em articular letra, melodia, harmonia, ritmo, escolha de instrumentação, buscando assim entrelaçar esses componentes à sua performance corporal e política dentro e fora do palco. A letra da canção atrelado aos elementos sonoro-musicais acima descritos são essenciais para minha compreensão de um modo específico de associar arte e ativismo. A letra da canção é mais um elemento que contribui ainda mais para visibilizar às ideias feministas do projeto estético de Karina Buhr:

Mulher tua apatia te mata/ Não queira de graça/ O que nem você dá pra você, mulher/ (BIS) /  
Hoje eu não quero falar de beleza/ Ouvir você me chamar de princesa// Eu sou um monstro/  
(4x) //Mulher, tua apatia te mata/ Não queira de graça/ O que nem você dá pra você, mulher/  
Tua apatia te mata/ O que você vai fazer/ Vai dizer/ O que vai acontecer com você/ Hoje eu  
não quero falar de beleza/ Ouvir você me chamar de princesa// Eu sou um monstro/ (4x) //

Observo uma proposição estética que resiste a um imaginário do que seria o feminino, fato que a cantantoura Karina afirma ter buscado se contrapor a construções baseadas inclusive em textos da antiguidade como aqueles considerados sagrados. As guitarras “pesadas” que a acompanham enquanto canta a estrofe “Eu sou um monstro” intensifica a reivindicação de uma mulher que não quer mais estar num lugar de “princesa”, de submissão e recato e além disso ela diz que não quer ouvir falar de beleza, é uma mulher que busca outros espaços e lugares de fala. O corpo da mulher passa por uma construção sócio-cultural e política, percebo assim na composição musical que analiso uma resistência quanto ao lugar do corpo da mulher restrito a seus atributos físicos. Beleza e sensualidade são duas das características que eu poderia destacar como idealização do corpo da mulher dentro de uma perspectiva igualmente específica marcada por uma divisão sexual biológica entre o ser feminino e o ser masculino. Nos escritos bíblicos, por exemplo, a mulher é proveniente de um “pedaço” do homem. “A performance corporal<sup>14</sup> de Karina Buhr ao entoar a estrofe, em alguns momentos é de se abaixar e fazer expressão de desespero, outras é de se

<sup>14</sup> A performance de Karina Buhr sobre a qual faço descrições pode ser visualizada em <  
[https://www.youtube.com/watch?v=725B\\_8186hY](https://www.youtube.com/watch?v=725B_8186hY)>



posicionar frontalmente à câmera e ao repetir a frase “Eu sou um monstro” levanta a mão bruscamente num tom desafiador.

Essas posturas discursivas e corporais me levam a questionar, o que seria um corpo? Como hoje minha corporeidade é sentida? Quais as possibilidades a experiências essa corporeidade me convoca? Quando falo do corpo enquanto inscrição de uma historicidade, penso no que Judith Butler chama atenção quanto aos relatos que nos é possível de fazer sobre nós mesmos e como o referente corporal aí envolvido possui uma história da qual não posso ter recordações. Além da história do corpo não ser totalmente narrável, ela também não é somente minha. (BUTLER, 2015, p.54). A partir disso, percebo ainda que o aparecimento do “eu” nas escritas textuais ou artísticas, ao passo que possibilita *reconhecimento* por parte de outras pessoas me vulnerabiliza também ao *julgamento*. Judith Butler baseia-se na dialética hegeliana do reconhecimento e o compreende não como um asseguramento que o *Outro* dê quanto as minhas qualidades, mas sim como um descobrir no outro a opacidade da infinitude que me constitui. Eu não sou capaz de possuir a minha própria condição de mulher, mãe, militante, intelectual etc. pois “sempre chego tarde demais a mim mesma” (p.103). Nenhuma narrativa dará conta de uma compreensão totalizante de um “eu”. Enquanto narro a você minha história, refaço partes significativas de mim nessa relação. E nesse sentido, sou escritora de uma ficção.

Essa descentralização tem origem no modo como os outros, desde o princípio, transmitem certas mensagens para nós, inculcando seus pensamentos nos nossos, produzindo uma indistinguibilidade entre o outro e eu mesmo no núcleo de quem eu sou (BUTLER, 2015, p.100).

E quem me ouve agora? Isso importa? Que corpo habito nesse lugar de fala com o outro? Para quem comunico meu “eu”, minhas expectativas e hipóteses de pesquisa, passa de um sentido discursivo a produções materiais que circundam e afetam um corpo físico e biológico, porém precedido por uma historicidade que o desposui de uma singularidade. Karina Buhr fala a partir de seu lugar, de seu corpo de mulher envolto por construções e disputas sócio-culturais, onde ela mobiliza certas estruturas musicais e performáticas para demarcar uma contraposição a uma sociedade misógina. Karina Buhr é uma mulher, branca, percussionista, compositora, escritora e ilustradora... Suas atitudes punks, com uma postura de guerreira, como a capa do álbum e as fotos de divulgação do trabalho, ajudam a compor uma estética do “selvagem”. E essa é a primeira vez que a escuto assim: como os berros que vêm de uma *outra*. É outra mulher, que apesar de todas suas singularidades profissionais, pessoais etc. que fala o que eu mesma queria dizer. Confesso que as



opções estéticas de Karina, principalmente os elementos internos da obra me incomodam, ainda mais quando passei a ouvir várias vezes a mesma canção para poder a descrever. Sua voz, as vezes me parece que não atinge a nota certa. Ou então na faixa “pic-nic” no modo como a métrica do canto na palavra psicólogo parece não “encaixar”. Sua voz especificamente em “Eu sou um monstro” nas últimas sílabas das palavras finais das frases da composição soam para mim com certa fragilidade e imprecisão que claramente diz respeito ao meu próprio repertório de audição. Mas apesar dessas diferenças de preferências estéticas me foi possível acessar o universo que Karina Buhr queria construir com aquela obra, que é o álbum “*Selvática*”. Todas as faixas do CD abordam de modo agressivo e provocativo questões ligadas a mulher e ainda que o *rock* com uma textura mais “suja e pesada” não faça parte de meu repertório musical, considero as músicas “fáceis de ouvir”, não destoam da música tonal, a qual estou habituada a ouvir. Na faixa “Dragão” inclusive percebo um diálogo com o reggae. Nesse sentido, ressalto como exceção da última faixa do disco, “*Selvática*”, que apesar de ter sido uma composição feita por Karina no último dia de gravação do trabalho é a que dá título ao CD. Nela, Karina está acompanhada por Denise Assunção - voz 1, e Elke Maravilha - voz 2, recitando um texto-manifesto. Karina em alguns momentos faz um canto falado. Minhas impressões e a experiência que o trabalho de Karina me convoca dizem respeito ao modo como maneiras específicas de fazer música chega em mim. O *Outro* importa:

Quando tento dar um relato de mim mesma, eu o faço sempre *para* alguém que, acredito, recebe minhas palavras de determinada maneira, embora eu não saiba e não possa saber qual. Na verdade, a pessoa que ocupa a posição de receptor pode não perceber nada e estar envolvido em algo que, sob nenhuma circunstância, poderia ser chamado de “recepção”, fazendo por mim nada mais do que estabilizar certo espaço, uma posição, um lugar estrutural onde se articula a relação com uma recepção possível. Desse modo, é irrelevante se existe ou não um outro que seja de fato receptor, pois o importante é que exista um lugar onde aconteça a relação com uma recepção possível (BUTLER, 2015, p.90).

Portanto à questão “Quem és? ”, nenhuma resposta também dará conta de responder. A incoerência nos compõe. O discurso não nos cabe, à cada escrita de mim um novo “eu” projeta-se revelando minha incapacidade de coerência. As palavras “suspendem” um momento de minha vida não comportando minha existência que prossegue a mudar. A vida excedendo os limites discursivos me faz fracassar em fixar uma identidade pessoal. A construção de um “eu” é desorientada justamente pelo que não me pertence, ou não pertence somente a mim. Tornar-me reconhecível faz então dessa minha dimensão de despossuída de mim mesma enquanto um pertencimento a uma certa “temporalidade de um conjunto de normas que contesta a singularidade de minha história” (BUTLER,



2015, p.52). A voz de quem canta não prescinde um corpo, sobre o qual existe uma escrita, passível de reescritas. Numa perspectiva Foucaultiana o corpo pode ser entendido aqui enquanto uma superfície de inscrição dos acontecimentos, nesse lugar tencionado entre as marcas implicadas pela linguagem e com as ideias que as dissolve (FOUCAULT, 1993, p.24). Penso assim numa imaginação auditiva possível, sempre em devir com certas estratégias fixas/fixantes e aquelas desviantes em disputa por reconhecimento. E o meu olhar para isso, localizado, num “eu” de mulher, negra... mãe de (re)construções, parindo em mim novas possibilidades, parindo mais uma vez a mim mesma.

---

## Referências

- AGANBEM, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*; tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes. *Reconstruções Queers: Por uma utopia do lar*. Pontífica Universidade Católica. Rio de Janeiro. 2016.
- 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?* 6ª ed. Seattle: University of Washington Press. p.32-53
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- COLLING, Leandro. *A emergência do ativismo da dissidência sexual e de gênero no Brasil da atualidade*. IN: GARCÍA, Paulo César; THÜRLER, Djalma (orgs.) *Erotização da política e a política do desejo: Narrativas de gênero e sexualidades em tempos de cólera*. Salvador, EDUNEB, pp. 74-86, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- GIOVANNI, Julia Ruiz Di. *Artes de abrir espaço*. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. 2015. Acesso em julho de 2016. Disponível em <<https://cadernosaa.revues.org/911?file=1>>
- Hocks. Bell. Vivendo de amor. In: Werneck, Jurema et al. (org.). *O livro da saúde das mulheres negras*. Rio de Janeiro: Pallas; Criola, 2000. p. 188-198. Disponível em <[https://drive.google.com/file/d/0B2\\_ZKqR9WEKZDk4ZTM3MDOtNTIkZS00NjAxLTkyYWQqMDc4YzUwNDgxYmY4/view](https://drive.google.com/file/d/0B2_ZKqR9WEKZDk4ZTM3MDOtNTIkZS00NjAxLTkyYWQqMDc4YzUwNDgxYmY4/view)> Acesso em junho de 2015.
- \_\_\_\_\_. An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional, In: *Lenox Avenue: A Journal of Inter-arts Inquiry*, vol. 1, pp. 65-72, 1995. bell hooks; McKINNON, Tanya. Sisterhood: Beyond Public and Private, In: *Signs: Feminist Theory and Practice*, Vol. 21, n. 4, (Summer), pp. 814-829, 1996.
- LUHNING, A. E.; ROSA, Laila. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, Paulo César (Org.). *Cultura: múltiplas leituras*. São Paulo; Salvador: EDUSC; EDUFBA, 2010. p. 319 - 348.
- MAIA, Helder Thiago Cordeiro. *O DEVIR-DARKROOM E A LITERATURA HISPANO-AMERICANA: a escritura queer de Néstor Perlongher e Copi*. Universidade Federal Fluminense (dissertação). Niterói. 2014.



MOTA, Fabrício dos Santos. *Guerreir@s do Terceiro Mundo: Identidades Negras na Música Reggae da Bahia (anos 80/90)*. Dissertação de Mestrado. Salvador: FFCH/ CEAO/ UFBA, 2008.

MOURÃO, Rui. *Performances artistas: Incorporação de uma estética de dissensão numa ética de resistência*. 2015. Acesso em julho de 2016. Disponível em < <https://cadernosaa.revues.org/938?file=1>>.

RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

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

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: Articulando dissidências, criando insurgências. IN: *Cadernos de Arte e antropologia*. Vol.4. 2015. p.3-12. Disponível em < <https://cadernosaa.revues.org/909?file=1>>. Acesso em junho de 2016.

ROSA, Laila. NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. In: *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56. Disponível em < [www.revistavortex.com/rosa\\_nogueira\\_v3\\_n2.pdf](http://www.revistavortex.com/rosa_nogueira_v3_n2.pdf)>. Acesso em agosto de 2016.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *COPÍ: Transgressão e escrita transformista*. Universidade Federal de Pernambuco (tese). Recife. 2007.

WHITE, Jonh. *O método analítico*. Análise do Minueto II em Sol Menor, de Jean Phillippe Rameau. Tradução de Fernando Lewis de Mattos do capítulo 2: The analytical method. IN: WHITE, John. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, p. 13-25, 1976.

## Discografia

BUHR. Karina. Eu sou um monstro. IN: *Selvática*. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=CHdUGygVjj4>>. Acesso em junho de 2016.

