



MÍDIA E CULTURA

Música popular e música pop como paradigmas semióticos de diferenças e imprevisibilidade – e a cultura midiática digital

Popular music and pop music as semiotic paradigms of differences and unpredictability – and digital media culture

Música popular y música pop como paradigmas semióticos de las diferencias y la imprevisibilidad – y la cultura mediática digital

**Nilton Faria de
Carvalho¹**

orcid.org/0000-0003-2443-6418
niltonfar.carvalho@gmail.com

Recebido em: 22 nov. 2022.

Aprovado em: 10 jan. 2024.

Publicado em: 11 mar. 2024.

Resumo: As dinâmicas da cultura possibilitam a identificação de processos comunicacionais que tendem à diversidade, às semioses e aos encontros dialógicos. A música pop e a música popular são exemplos dessa processualidade. Pela Semiótica da Cultura de Iuri Lotman, o presente trabalho busca compreender como as linguagens da música pop e da música popular atualizam a cultura midiática e a sua memória, enquanto elementos diferenciais. Em outra etapa, o olhar empírico sobre os artistas BCUC, BaianaSystem e Tom Zé e os movimentos tropicalismo e mangubeat estabelece diálogo com as teorias da diferença na elaboração de uma cartografia. Ao final, o percurso teórico e conceitual construído visa oferecer um método para compreender as diferenciações na cultura midiática contemporânea.

Palavras-chave: música pop; imprevisibilidade; cultura digital; cartografia; diferenças.

Abstract: The dynamics of culture allow us to identify communicational processes that tend towards diversity, semioses and dialogic encounters. Pop music and popular music are examples of this procedurality. Through Iuri Lotman's Semiotics of Culture, this work seeks to understand how the languages of pop music and popular music update media culture and its memory, as differentiating elements. In another stage, the empirical look at the artists BCUC, BaianaSystem and Tom Zé and the tropicalismo and mangubeat movements establishes a dialogue with the theories of difference in the elaboration of a cartography. In the end, the theoretical and conceptual path built aims to offer a method to understand the differences in the current media culture.

Keywords: pop music; unpredictability; digital culture; cartography; differences.

Resúmen: Las dinámicas de la cultura permiten identificar procesos comunicativos que tienden a la diversidad, la semiosis y los encuentros dialógicos. La música pop y la música popular son ejemplos de este proceso. Por la Semiótica de la cultura de Iuri Lotman, este trabajo busca comprender cómo los lenguajes de la música pop y la música popular actualizan la cultura mediática y su memoria, como elementos diferenciales. En otra etapa, la mirada empírica a los artistas BCUC, BaianaSystem y Tom Zé y los movimientos tropicalismo y mangubeat establece un diálogo con las teorías de la diferencia en la elaboración de una cartografía. Al final, el camino teórico y conceptual construido intenta ofrecer un método para comprender las diferencias en la cultura mediática actual.

Palabras clave: música pop; imprevisibilidade; cultura digital; cartografía; diferencias.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

Introdução

Umberto Eco (2008) revela em seu estudo acerca da busca pela língua perfeita e universal o paradigma babélico – o *confusio linguarum*, que confina a história da humanidade na vivência entre diferentes línguas. A pesquisa conduzida pelo teórico italiano expõe o desejo de muitos povos e estudiosos em encontrar uma língua universal, adâmica, em algum momento perdida na história da narrativa humana. Nas sociedades contemporâneas, a cultura das mídias nos mostra também linguagens que nos chegam na temporalidade como universais, no entanto, nos fluxos de comunicação ocorrem quebras, atravessamentos. Para cada signo há entradas e saídas que dizem respeito a contextos, identidades e posições culturais. Trata-se de um terreno radicalmente escorregadio em termos semânticos. Isso coloca as linguagens midiáticas enquanto partes de processos comunicacionais, cujos referenciais culturais se mesclam e produzem sentidos. Essas observações resultam em duas questões às quais este texto procura responder: a) seriam a música pop e a música popular estilhaços babélicos que tendem a diversificar a cultura midiática?; e b) é possível identificar outros produtos comunicacionais com dinâmicas semelhantes?

Aqui entende-se que há duas frentes metodológicas e teóricas capazes de nos guiar: a) a tipologia do russo Iuri Lotman (1996, 1998) acerca das semioses de contextos culturais; e b) a cartografia dos modos de diferenciação (Deleuze; Guattari, 2000), que diz respeito à possibilidade de aproximação de distintos focos produtivos – neste caso nas mídias – pela diferença que são capazes de produzir frente aos processos de subjetivação dominantes. Um exemplo nos serve como ponto de partida no traçado cartográfico: a jornada artística do músico Tom Zé que antecede o álbum *Estudando o samba* (1976). O trabalho é atravessado por textos culturais que passam pela oralidade que marca as tradições de regiões do Nordeste – percebidas em obras

como *Grande sertão: veredas* (João Guimarães Rosa) – ao globalizado rock norte-americano. A menção à estética sonora do artista brasileiro se aproxima de uma questão cara ao pensamento de Lotman (2012): a *imprevisibilidade das atualizações das culturas*. Ou seja, uma cultura é reconhecida por seus principais eixos de produção de sentido, mas também pelos movimentos de atualização, muitas vezes, conduzidos por práticas criativas menores.

Assim, entende-se que a dimensão da linguagem musical (como outras linguagens midiáticas) deve ser pensada a partir de suas semioses, notadamente as geradoras de atualização e experimentações – daí a impossibilidade de pensar certos produtos, como a música pop, como algo condenado a responder a certas categorias mercadológicas fechadas. O presente trabalho então parte de observações empíricas acerca da música popular e da música pop como paradigmas de diferenças para, em um segundo momento, propor um projeto cartográfico mais abrangente em busca de diferenciações no campo da cultura midiática atual. Para isso, vamos analisar experimentações e hibridismos nas obras de Tom Zé, Baiana System e do grupo sul-africano BCUC – além de alguns apontamentos sobre o tropicalismo e o mangubeat. A escolha se justifica pela limitação de espaço deste texto – obviamente há outras obras com este perfil – e o recorte compreende trabalhos de diferentes períodos.²

A seguir, algumas considerações sobre a base teórica e conceitual que sustenta a análise proposta neste texto.

Imprevisibilidade, textos culturais e semioses

A expressão que arranjos, timbres, instrumentação, entonação de vozes etc. ganham na cultura midiática, somada às apropriações ocorridas nos fluxos de comunicação, coincidem com as mobilidades da música pop. Se, em um primeiro momento, a cultura de massa ofereceu

² O *corpus* passa por artistas consagrados na cultura midiática e por nomes emergentes nos cenários contemporâneos.

fruição mais ou menos organizada com suas mercadorias muito bem rotuladas, os sotaques dos encontros culturais e estéticos possibilitavam novas posições estéticas. Partimos da hipótese que a linguagem musical possui tendência babélica, seja pelas hibridizações ou pelas experimentações artísticas – assim, haveria uma *confusio linguarum* em sua gênese e os cenários globalizados ampliam esse aspecto, em especial, pelas reafirmações locais que se impõem nos ambientes globais. Das culturas populares emergem cartografias de posições diferenciais, pois não há contextos culturais isolados e sem interlocuções. O uso da pentatônica nas guitarras do blues e o timbre da alfaia no maracatu, por exemplo, são frutos de compartilhamentos de sentidos, dos quais participam artistas, públicos e instrumentação (e historicidades da instrumentação). A produção artística, em geral, nasce de dialogismos – e isso ocorreu em diferentes períodos: na oralidade, na cultura massiva e no contexto pós-industrial e digital em curso.

Antes das análises e observações empíricas, é preciso estabelecer algumas diferenciações entre a música pop e a música popular. O conceito pop deriva de uma noção midiática e mais globalizada, acerca de um consumo pretensamente universalizante de certos produtos – assim, o pop se articula como produto transnacional voltado às comunidades globalizadas, forjadas desde a fonografia e os *mass media* (De Marchi, 2005). Enquanto o sentido popular envolve tudo o que está “ligado à ‘cultura popular’” (Soares, 2021, p. 39), em meio aos variados processos comunicacionais e às manifestações e expressões artísticas estabelecidas em situações dialógicas, nos termos de Bakhtin (1987). O espaço de um povo, um grupo ou uma comunidade é repleto de práticas, modalidades de vida, linguagens e artes que lhe são próprias – ou seja, a música nasce também desse *locus* produtivo.

Ao ganhar expressão, as práticas musicais configuram regimes de enunciação, bem como uma dimensão semiótica que dispõe de signos. Sonoridades geram reconhecimentos, são signos que possuem significantes e significados, dizem

respeito a práticas corpóreas que lhe são iminentes, relacionadas também a um *socius* – que tende a ter organizações, leituras, consensos etc. A força de alguns enunciados pressupõe momentos de estabilidade, uma espécie de repouso em algumas modalidades, momento em que se manifestam “regimes de signos”, como observaram Deleuze e Guattari (1995, p. 24). Mas os próprios autores entendem a enunciação como fenômeno complexo de correlações de forças e de linhas de fuga. A exemplo da figura do *esquizo* (não mais reflexo de uma representação edipiana no inconsciente, mas produzido e agenciado), derivada de fluxos diversos e não da representação de “grandes conjuntos” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 369). A música popular pode ser entendida por intervenção semelhante, levando em conta sua produtividade atravessada por questões sociais e culturais, daí a importância de pensá-la por recortes cartográficos de sonoridades produzidas, apropriadas e reelaboradas – em suma, processuais. As cartografias no lugar das representações sedimentadas – presentes nos modos de circulação massivos e nas opções de navegação dos *streamings*. Como observa Nisia Martins Rosário (2016), por uma cartografia é possível compreender a multiplicidade e, então, “alcançar as diversidades que compõem o trajeto da investigação, como: o minoritário, o menos visível, as variações de intensidades e de amplitudes, os resíduos, o entre” (2016, p. 188). Por isso o enfoque deste trabalho, no lugar do primado do sentido acerca das sonoridades (“o que esse som quer dizer?”), busca entender “como isso funciona” (Lapoujade, 2015, p. 142), enquanto produção semiótica e elemento de enunciação.

A capacidade de afetar de uma dada sonoridade popular depende também de posições enunciativas. O que mais acompanha uma instrumentação senão sua carga cultural e histórica, seus dialogismos e memórias? A dimensão material e de manuseio é algo que ressoa, daí a necessidade de um olhar sobre a funcionalidade das sonoridades, que transbordam enquadramentos prévios (Carvalho; Conter, 2020). O que faz a música popular enquanto heterogeneidade

comunicacional é, em boa medida, a sua dinâmica de imprevisibilidade – imprevisível no sentido de operar em um contexto de encontros culturais e estéticos. Não é algo exclusivamente possível somente no momento atual de redes, mas que sempre esteve em jogo desde o momento em que relações comunicacionais humanas passaram a ocorrer. Foi no campo popular, desde muito tempo, que o poder simbólico de produções artísticas voltadas às elites sofria erosões, como é possível notar nas apropriações carnavalescas de festas populares, cujo exagero e a ironia reeditavam cânones sobre novas bases de significação (Bakhtin, 1987). Nesses procedimentos algo geralmente é traduzido, modificado e levado a outras codificações enquanto produto da cultura. É assim no jogo das traduções entre as línguas, como já mencionado na abertura deste texto, e ocorre na música enquanto linguagem artística e midiática.

O entendimento a respeito de como uma sonoridade funciona, em termos comunicacionais, requer a busca por sua enunciação e como ela é capaz de ressoar na interlocução. Nas ressonâncias artísticas operam as semióticas em jogo na linguagem, geralmente em dupla articulação – enunciado e regimes semióticos. Assim, o modelo semiótico trabalhado por Julia Kristeva (2012) oferece contribuições importantes para a compreensão da música popular enquanto heterogeneidades, uma vez que para a autora, nas sociedades e suas produções artísticas, coexistem práticas semióticas (formas) cujas atualizações se movimentam nas "rupturas históricas que renovam a sociedade" (Kristeva, 2012, p. 45). Kristeva usa como exemplo a mobilização das artes russas no período da revolução, momento histórico no qual coincidem variados textos artísticos³, a exemplo dos quadros de Kazimir Malevich e os filmes de Serguei Eisenstein. Esse

contexto também é percebido quando a noção de povo abre mão de uma configuração homogênea para produzir uma modalidade enunciativa de multiplicidade radical – daí a ideia de polifonia de Mikhail Bakhtin (2008), por conta de um povo diverso que mobiliza variadas expressões e linguagens. Para tratar da música popular é preciso, portanto, levar em conta que quaisquer textos da cultura estão posicionados na historicidade, da qual, inclusive, serão revisitados posteriormente enquanto depósitos de memória (Kristeva, 2012; Lotman, 1996).

Nas idas e vindas desse processo, os contextos culturais pressupõem as condições de variabilidade e produtividade. Para funcionar como semiótica de uma formação histórica, os elementos musicais (instrumentação, timbres, arranjos etc.) trazidos de outros contextos são submetidos a um processamento⁴ cultural, que opera em uma recodificação (ao menos) bilingue – como nos lembra Lotman (1996). A tradução é central na atualização das culturas, é por meio dela que dinâmicas novas são trazidas, enquanto outras são descartadas ou ignoradas. A filóloga Barbara Cassin (2016) soma uma observação decisiva ao entendimento dos processos de tradução: os momentos de *intraduzibilidade* – ausências de traduções precisas que demandam a emergência de novos termos e conceitos, no trânsito de uma língua a outra. Por intraduzível, a autora defende a existência de um momento "entre" campos distintos que coincide com a produção de diferenças – essas sobras ou "resíduos de significação" exigem que elaborem outras construções de sentido. É no momento da tradução, por exemplo, que é possível notar precisamente um estado existencial de "estar entre outros" (Cassin, 2016, p. 249) – no âmbito da cultura, podemos pensar em variações de modalidades de vida, cosmologias e assim por diante.

³ Trata-se do conceito de texto trabalhado por Lotman (1996), que considera como texto quaisquer organizações sistêmicas de signos, que dizem respeito a certas práticas ou tecidos de relações culturais "dotados de sentidos" (Lotman, 1996, p. 31) – ou seja, noção que excede a concepção comum de discurso escrito. Logo, um ritmo, uma dança ou um filme podem ser considerados textos culturais. Julia Kristeva (2012), por sua vez, irá entender o texto como algo produtivo, que possui funcionalidade e práticas semióticas. A meu ver, ambas as observações fornecem boas ferramentas de análise para o entendimento de produtos culturais midiáticos.

⁴ Para Luri Lotman (1996, p. 55), os textos culturais que transitam em diferentes contextos são portadores de "novas situações comunicativas", pois levam códigos diferenciais em suas estruturas semióticas. Por isso uma variação de instrumentação no contexto de um gênero musical, por exemplo, irá inserir outras experiências comunicacionais – uma vez que ele passa a funcionar com variações de codificação.

Tomemos como exemplo um grupo do cenário musical brasileiro contemporâneo: o BaianaSystem. A banda nasceu em 2009, na Bahia, a partir de uma mistura da cultura de blocos de carnaval e de trios elétricos baianos com a prática de coletivos *sound system*, cultura de aparelhagens de som de rua típicos das periferias jamaicanas – sonoridades somadas a uma forte presença da guitarra elétrica em ritmos baianos. É no contexto *sound system* que surgiram os principais gêneros musicais da Jamaica, como *reggae*, *rocksteady*, *dub* etc. Essa aproximação de diferentes vertentes musicais (textos culturais) cria algo, ou seja, da mescla sonora e cultural há um novo código musical e uma outra articulação de sociabilidade – uma vez que comunidades até então distantes passam a se reconhecer na musicalidade do BaianaSystem. É no enunciado de uma hibrididade instrumental e rítmica que uma enunciação coletiva se inscreve, trata-se, portanto, de uma questão que reverbera no âmbito existencial. Gilles Deleuze (2018) observou algo semelhante quando se debruçou sobre os filmes de cineastas do Sul Global, notadamente os trabalhos do brasileiro Glauber Rocha. Para o autor, a arte fornece elementos enunciativos para formações populares. Segundo ele, é como se o campo das artes mobilizasse, em alguns momentos, um objetivo de “construir um agenciamento que reúna partes reais, para fazê-las produzir enunciados coletivos, como a prefiguração do povo que falta” (Deleuze, 2018, p. 323) – e esse povo que falta, nos termos de Deleuze, é um povo por vir (um agenciamento coletivo), uma formação que se mobiliza socialmente enquanto fenômeno e que ganha expressão em determinadas artes. Em suma, trata-se de uma frente existencial articulada também como semiótica, uma vez que sua capacidade de organização depende de partilhas de práticas, significações e linguagens.

O campo da música popular é um dos espaços de produção de enunciações e semióticas, por meio do qual se articulam modalidades de vida, saberes situados e comunidades – que são também formações hibridizadas, porosas, em especial, as que se estabeleceram no Sul Global

(Carvalho, 2021). Não à toa para Iuri Lotman (2012, p. 163) a “arte é o maior mecanismo da improvisação”, um espaço para a experimentações na linguagem. E, como observamos inicialmente, a partir da música a imprevisibilidade e a experimentação são processos criativos que este texto gostaria de tomar para repensar a cultura midiática digital, em busca de diferenciações no âmbito dessa cultura que marca o nosso tempo. Em um cenário em que o capitalismo tardio se atualiza como poder, ao multiplicar mecanismos de controle e subjetivação jamais vistos (*big techs*, pós-verdade e Antropoceno), esses engajamentos demonstram que há linhas de fuga que tentam construir *outros modos de estar no mundo* – enunciações de um povo por vir, com suas semióticas e seus modelos existenciais alternativos. A seguir, alguns exemplos empíricos guiam a análise que pretende demonstrar as tendências contemporâneas à heterogeneidade.

Música popular como paradigma de ressonâncias de diferenças

A dinâmica de um paradigma de diferenças que marca os modos de produção das culturas populares é percebida em temporalidades distintas, trata-se de um fenômeno que vem à tona de tempos em tempos. Se pensarmos, por exemplo, na noção de antropofagia trabalhada por Oswald de Andrade (1970), que reivindicava a saída de certo eurocentrismo, em busca de uma nova base epistemológica nos entremeios de uma globalização emergente. Naquele momento, já se desenhava uma espécie de saber do Sul, uma alternativa que valorizava matrizes ameríndias em detrimento de um *logos* que organizava o mundo, ao menos, desde o Iluminismo. O famoso manifesto elaborado pelo autor brasileiro defendia a existência de uma modalidade cultural radicalmente diversa, sincrética, cuja potência de articulação era possibilitada justamente por sua facilidade de gerar ecos, dialogismos e semióticas hibridizadas – o signo do colonizador branco, por exemplo, seria um significado a ser questionado na territorialidade brasileira e sua dinâmica polifônica. Nota-se, portanto, a saída

de um contexto de poder rumo a um novo paradigma: o da experiência das culturas do Sul. O manifesto citado indica um traçado cartográfico – no sentido proposto por Deleuze e Guattari (2000) –, um trajeto que se estabelece pelas linhas de fuga que é capaz de criar (Rosário, 2016).

Outro caso exemplar é o *Manifesto do Manguê* – *Caranguejos com Cérebro*, de 1991. O texto assinado pelo músico Fred Zero Quatro, publicado no *Jornal do Comercio* (Zero Quatro, 2013), explica as motivações éticas e políticas do movimento manguêbeat, do qual faziam parte Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A (banda de Zero Quatro), DJ Dolores, Mestre Ambrósio, entre outros. O texto, que inicialmente tinha o objetivo de funcionar como uma espécie de *release* do movimento, fez parte do material de divulgação do álbum de estreia de Chico Science & NZ, mas a defesa de uma modalidade produtiva e existencial singular fez com que o documento ganhasse *status* de manifesto. Zero Quatro (2013) escreveu no texto-manifesto:

O objetivo é engendrar um 'circuito energético' capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama (Zero Quatro, 2013, p. 1).

À semelhança da ideia de antropofagia de Oswald, a metáfora da antena fincada na lama busca conceber uma ideia de conexão com textos culturais globais e reeditá-los (ou remixá-los) no contexto da música recifense – o que muitos grupos fizeram, ao aproximar a cultura musical do maracatu e os gêneros globais como o rock e o *hip hop*. A antena, assim, é antropofágica pois, de certa maneira, digere exterioridades para produzir algo a partir dessa experiência com a exterioridade. Essa característica é paradigmática nas culturas populares e na música pop, uma tendência de fazer com que dialogismos ganhem expressão, em diferentes temporalidades, traduções e movimentos.

Os universalismos que tentam criar imagens

fixas, estabilizantes, no pensamento sobre produções culturais (textos da cultura) serão consequentemente confrontados com a ressonância desses enunciados hibridizados, escorregadios. O que a antropofagia e o movimento manguêbeat têm em comum – para citar apenas dois exemplos, nas limitações de espaço deste texto –, é a capacidade de inscrever quebras na temporalidade percebida à luz do capitalismo tardio e de sua força na cultura ocidental. É o que Gilles Deleuze (2018b) compreende por repetição ou retorno cuja função é reafirmar uma singularidade. É decisivo notar como a cultura se articula enquanto memória a ser reconstruída, mesmo que o singular por vezes seja pouco visível nas cargas de memória de um dado contexto semiótico e cultural. Para Lotman (1998), é a complexidade de uma linguagem que a faz portadora de memória cultural. Ao ser revista, a memória permite acessar seus elementos menores, até então menos visíveis, procedimento importante para entender as atualizações de um dado contexto histórico. Se pensarmos que antropofagia e manguêbeat rearticulam à sua maneira a tendência às hibridizações entre Norte e Sul Global, o que fica exposto nesses movimentos é sempre uma diferença inevitável, muitas vezes, geradora de incômodos aos universalismos, aos estereótipos e às máquinas sociotécnicas e suas frentes de micropoder (Foucault, 2008), que tentam capturar as subjetividades desde os *mass media* – e que hoje ganham novas roupagens da cultura midiática digital.

“Os poetas provençais que cantavam: ‘é um dia, é um dado, é um dedo, um chapéu de dedo’... [...] o cantor nordestino, aquele cara que faz desafios de improviso”⁵, lembra Tom Zé (O som do vinil – Panis et Circencis, 2020). O artista fazia menção à oralidade popular como uma das referências do tropicalismo que marcou, no final dos anos 1960, outro movimento estético de misturas sonoras na música brasileira. Ao citar os referenciais do tropicalismo, o músico indica um popular no plural, uma polifonia de culturas,

⁵ O SOM do vinil – Panis et Circencis. [Locução de]: Charles Gavin, nov. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episo-de/5mA71h0ibXEIHskaLZXG3X>. Acesso em: 10 out. 2023.

resultado de diferentes aproximações ocorridas na temporalidade. Para Tom Zé, essa dimensão popular de multiplicidades ameríndias, moçárabes e africanas, no tropicalismo é somada a elementos de uma ascendente cultura pop globalizada, em especial, com a chegada da guitarra elétrica. Em outra entrevista curiosa, concedida ao mesmo programa, Tom Zé relembra (O som do vinil – Estudando o Samba, 2020) da primeira vez em que entrou em contato com o rock, quando assistiu ao filme *Rock around the clock*⁶ (1955) no cinema. Sobre esse contato, ele diz: “quando vi Bill Harley tocando compreendi que a Terra estava solta no espaço”.⁷ A arte de Tom Zé enquanto enunciação demonstra a mobilidade da música popular, sua capacidade de ressoar em diferentes campos, sofrer atualizações, traduções semióticas e gerar experiências diversas. Não à toa, no álbum *Estudando o Samba* (1976), o músico propõe dissecar um gênero musical de forte identidade nacional, notadamente nas periferias e espaços mais populares, ao mesmo tempo em que absorve outros elementos musicais. Na faixa *Mã*⁸, há um fraseado de violão, que acompanha a canção do começo ao fim, semelhante às marcações de guitarra elétrica de gêneros roqueiros como o *heavy metal*. Essa inserção feita por Tom Zé abre a significação, uma vez que signos até então estáveis e reconhecíveis em campos culturais distintos são reposicionados em um outro espaço semiótico – que privilegia quebras estéticas de formas tradicionais (Vargas, 2012). Tal obra propõe uma ética de partilha sonora que, por estabelecer um campo enunciativo entre culturas, sugere também que sociabilidades e pertencimento se rearticulem em novos encontros – concordando ou discordando, a partir de diferenciações estéticas.

Esse enunciado hibridizado, ao ressoar como produto midiático nos fluxos de comunicação globalizados, dá consistência à tendência de heterogeneidade da música popular. Uma pro-

atividade musical cuja gênese está na capacidade de absorver saberes situados, espalhar “sotaques” rítmicos, produzir traduções culturais e tirar proveito da mobilidade humana no mundo. As produções desejanter (Deleuze; Guattari, 2014) resultam de um investimento subjetivo, no caso da música popular de um investimento nos fluxos culturais. As atualizações da música popular tendem a passar pelo movimento – ou pela tomada de posição – de um desejo singular, que busca na mescla deste ou daquele elemento sonoro a criação de outra assinatura estética. Por outro lado, é no processo de fruição que essa música, feita a partir de encontros culturais, irá ressoar na exterioridade, criar interlocuções e estabelecer novos dialogismos.

As imagens de um show⁹ do grupo sul-africano BCUC (Bantu Continua Uhuru Consciousness), no festival Glastonbury, mostram o processo de ressonância dos encontros culturais e como eles têm a capacidade de gerar afetos em sua passagem – ao mesmo tempo que a música se apresenta enquanto multiplicidade de povos, a fruição dessa música reelabora convivências a partir das matrizes culturais acionadas na linguagem. Um conjunto rico de instrumentos percussivos (bumbos, congas, instrumentos de raspagem – semelhantes ao nosso reco-reco etc.), somados a entonações vocais (da dupla Jovi e Kgomotso Mokone), que vão da *soul music* ao punk, com intervenções de instrumentação de sopro de origem indígena, é levado ao contexto de um festival majoritariamente ocupado por bandas europeias e norte-americanas de *indie rock* e pop. Essa experiência comunicacional reestabelece parâmetros enunciativos (seja pela carga cultural da instrumentação ou pela posição que ocupam os músicos do BCUC, todos filhos de uma geração pós-*Apartheid*) e semióticos (ritmos, arranjos, timbres, performances corporais etc.), ao repovoar o festival europeu com sonoridades do Sul Global. A participação do grupo sul-africano no evento

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgdufzXvjqw>. Acesso em: 11 maio 2022.

⁷ O SOM do vinil – Estudando o Samba. [Locução de]: Charles Gavin, maio 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/5gofgryXmcPKnxCZmykGGn>. Acesso em: 10 out. 2023.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5XwxvmyNVsg>. Acesso em: 11 maio 2022.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wXoGLcXKdo>. Acesso em: 12 maio 2022.

citado coloca em evidência o paradigma de uma linguagem musical que não cessa de absorver referenciais – o *confusio linguarum*, no lugar de universalismos –, o que indica que quaisquer pretensões de delimitar um pop globalizado certamente terá de atualizar suas nomenclaturas e conceitos a cada novo encontro cultural.

A música popular pressupõe, assim, um paradigma semelhante ao babélico, de povos e línguas, que a cada tradução da linguagem musical, de um campo a outro, irá aumentar conceitos e saberes a partir de diferentes territorialidades. Nos momentos de intraduzibilidade, conhecimentos situados passam de um contexto cultural a outro – como observou Barbara Cassin (2016) acerca das línguas. A enunciação de uma dada arte popular terá, portanto, capacidade de criar novas interlocuções, e mesmo obras, gêneros e assinaturas canônicas da cultura, vez ou outra, serão ressignificados no âmbito popular, uma vez que este campo funciona por dialogismos e polifonias (Bakhtin, 2008). As culturas populares são marcadas por diferentes fragmentos temporais e a música participa efetivamente desses processos semióticos situados em períodos históricos (Kristeva, 2012) – e, eventualmente, funciona como elemento de memória cultural (Lotman, 1996), em processos de atualização e hibridizações. O que ocorre nos exemplos citados de Tom Zé, BCUC, BaianaSystem e nos movimentos mangubeat e tropicalismo, cada qual à sua maneira, é a presença de uma dupla inscrição, ao mesmo tempo enunciativa e semiótica. Quando Tom Zé escutou pela primeira vez o rock, seu corpo foi afetado por *Rock around the clock*, como foi também no contato com a oralidade nordestina. Desse diálogo decorre um regime semiótico que irá se consolidar na obra de Tom Zé – em *Estudando o samba* e em outros trabalhos. Já o BCUC leva a um festival musical uma intersecção cultural e semiótica de textos diaspORIZADOS, políticos e decoloniais – devido às ancestralidades e aos elementos indígenas. Se na linguagem musical há uma hibridez na qual coincidem sonoridades locais e globalizadas, o campo enunciativo da obra dos sul-africanos ressoa nos corpos como

convite a modalidades culturais de dança e fruição musical até então pouco executados no contexto europeu – no andamento percussivo, por exemplo, a matriz africana demanda outra modalidade de movimento do corpo, e o público presente percebeu e efetuou tais movimentações. E o BaianaSystem irá levar às ruas, em seu bloco de carnaval, uma estrutura sonora semelhante a dos *sound systems*, ao explorar as fronteiras culturais entre a música jamaicana e a música baiana – reconfigurando experiências sonoras e de sociabilidades. Nos casos citados, portanto, ocorrem efeitos corpóreos após a passagem de elementos sonoros da cultura popular e da cultura pop.

Por fim, nessa modalidade sonora que expressa entremeios de campos enunciativos e semióticos, há movimentos de reposicionamento acerca do que se entende por música popular – na mistura há um algo a mais que chega a cada acoplamento cultural e atualização semiótica. Trata-se de uma ética popular que indica políticas e saberes situados, por isso Deleuze (2018) irá notar que a arte do Sul Global é capaz de mobilizar e de participar de um processo de enunciação de um *povo por vir* – e isso requer também atualizações de regimes semióticos, a exemplo da linguagem artística. No paradigma da música popular como heterogeneidade vemos emergir processos de uma outra globalização, a das resistências, frente às ações integradoras do poder (seja ele mercadológico, nacionalista, plataformizado, fundamentalista, reacionário etc.). Uma dimensão semiótica e estética periférica de fazer comunidade, tal como a música popular nos ensina. E nesse aspecto é possível traçar uma aproximação entre a mobilidade cultural da música popular com a provocação feita por Giorgio Agamben (2017), em suas reflexões sobre a *comunidade que vem*, que para dar conta do tempo presente se rearticula sob novas bases. Pela música popular, essa noção de fazer comunidade é reconstruída por uma rede de relações cujos pressupostos são a alteridade e a única certeza de critério de partilha é estabelecida nos encontros, que não cessam de tecer novos fios

comunicacionais para inaugurar ajustes, questionamentos e políticas minoritárias, em novas modalidades culturais e semióticas.

Cultura midiática digital e a comunicação por vir

Pelas noções de experimentação e imprevisibilidade, perceptível nas artes em geral, o presente trabalho coloca como questão a ser enfrentada em trabalhos futuros a possibilidade de repensar a cultura midiática digital por uma dinâmica semelhante, cujo objetivo é buscar indeterminismos e experimentos que aproximem campos distintos em busca de novas respostas comunicacionais ao nosso tempo. Um período de saturação de imagens, pós-verdade, *fake news*, Elon Musk e desigualdades nas representações midiáticas mais recorrentes. Questionamos, então, como *situações de imprevisibilidade, entremeios e experimentações* na cultura midiática digital podem apontar para pluralidades emergentes? A pertinente aproximação observada por Lúcia Santaella (2015) entre a aceleração dos meios na cultura digital e o Antropoceno – como pegadas destrutivas do ser humano na Terra – teria então situações alternativas e geradoras de outros modos criativos.

Estariamos, assim, em busca de um Tom Zé ou de um mangubeat em outras linguagens comunicacionais que circulem nos fluxos globalizados. Não se trata de equiparar a linguagem artística à linguagem multimídia, mas buscar na arte ferramentas para identificar a experimentação em outras produções midiáticas – pois se falamos de cultura, as possibilidades de atualização, misturas e rupturas semânticas não são exclusividade do campo musical ou artístico, embora esses sejam terrenos bastante férteis para a criação. Se há uma característica apaziguada sobre o digital é que esse momento histórico ampliou os espaços porosos e os fluxos comunicacionais geradores de encontros e trocas de experiências. Para dar

conta de tal percurso, a tipologia de Iuri Lotman (1998) acerca da cultura permite compreender as dinâmicas de um dado contexto. Por esse método, é possível pensar o cenário das redes pelas *semioses de seus textos produtores de sentido*, que não apenas indicam os grandes marcadores temporais, mas "situações que se apresentam como probabilidades equiprováveis, porém, cuja rota é desconhecida, uma outra dimensão do acaso é acrescentada ao processo histórico" (Machado, 2022, p. 93). Tomaríamos, por exemplo, o momento histórico da cultura digital a partir de seus processos comunicacionais menores: coletivos de jornalismo alternativo, ativismos ambientais, de gênero e raça que produzem materiais multimídia, apropriações criativas que indígenas fazem de redes sociais para mostrar suas realidades, estratégias digitais de coletivos de cultura periférica, entre outros produtos midiáticos.

Na obra *Semiosfera Digital*, John Hartley, Indrek Ibrus e Maarja Ojamaa (2021) defendem que há um processamento de vivências geradoras de conhecimentos acumulados – ideia muito próxima à noção de memória trabalhada por Lotman (1998). Essa memória que se constrói necessita ser pensada nas suas fronteiras semióticas, espaços mais aderentes à mudança e às experimentações, como escreveu o próprio Lotman (1996). A identificação e o agrupamento desses processos emergentes requerem um método de aproximação entre os focos de diferenciação, daí importância de um projeto cartográfico voltado à cultura midiática digital – cujo ponto em comum é a capacidade de oferecer experiências comunicacionais de diferença (Rosário, 2016), frente ao que certo senso comum entende por cultura digital. Se, por um lado, a Semiótica da Cultura possibilita identificar as questões referentes às significações, pela cartografia¹⁰ é possível acompanhar essas processualidades midiáticas e organizá-las teoricamente, ao adentrar o campo de forças desses fenômenos heterogêneos

¹⁰ Para Deleuze e Guattari (2001), a cartografia é um método de pensamento para acessar o funcionamento de fenômenos heterogêneos – a exemplo da figura ontológica do rizoma, cuja formação não parte de um centro, mas de focos produtivos distintos e radicalmente descentrados. Entendemos que, tanto as obras musicais que analisamos, como as expressões midiáticas alternativas que desejamos compreender em trabalhos futuros, são modalidades heterogêneas capazes de fornecer paisagens comunicacionais alternativas.

(Barros; Kastrup, 2009) – a exemplo do entendimento acerca do funcionamento das produções musicais.

Tal como na música, a comunicação trabalhada por linguagens alternativas se move por entremeios midiáticos, entre o que se inscreve por práticas já consolidadas e o que se pode compreender como táticas, estratégias e modos diferenciais. Para além de uma essência ou estrutura da cultura midiática digital, há expressões que se manifestam por produções minoritárias – como o empirismo radical de Gilles Deleuze (2001) que toma a experiência como algo que não pode ser determinado. No lugar das estruturas e das determinações universalizantes, a experimentação e as imprevisibilidades. Uma cartografia de elementos menores da cultura midiática digital pode indicar outras modalidades de fazer comunidade (Agamben, 2017) e, mais do que isso, demonstrar que para cada força centralizadora de narrativas e memórias midiáticas há contrapontos fundamentais para a construção de um ambiente mais plural nas mídias.

Considerações finais

Este estudo parte do paradigma babélico das línguas para considerar a linguagem da música popular também como espaço de diferenças. O caminho teórico-metodológico usou como base contribuições da semiótica (Kristeva, 2012; Lotman, 1996) e das teorias de enunciação e dialogismos (Bakhtin, 2003, 2008) para demonstrar que a música popular se articula em uma dupla inscrição (semiótica e enunciativa). Nos encontros culturais, há uma dinâmica de relações entre diferenças que ressoa na memória midiática instaurando outras modalidades estéticas e de fazer comunidade.

Entre os exemplos empíricos, dois merecem destaque: a cartografia de referenciais da obra de Tom Zé e a capacidade de ressonância de uma apresentação do grupo sul-africano BCUC, ambos produzidos por dialogismos populares (permeados pela cultura pop), que somente podem ser pensados como multiplicidade. Daí a importância, para estudos futuros, de trabalhar

outras cartografias de diferenças (Rosário, 2016; Deleuze; Guattari, 2001), em busca de objetos alternativos na cultura midiática atual – ativismos de comunicação multimídia, movimentos sociais em redes, jornalismo alternativo, produtores culturais etc. Há, ainda, a partir de algumas discussões sobre enunciação, a possibilidade de ampliar a noção de enunciado de Bakhtin (2003) para um conceito existencial, uma vez que para cada modo estético, de linguagem e enunciação há uma *dimensão de existência* (Guattari, 2019) que se apresenta como um por vir, inclusive como possibilidade de operar em novos modos de produção de subjetividades.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Autêntica: Belo Horizonte, 2017.
- ANDRADE, Oswald. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARROS, Laura Pozzana; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lílana (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 52-75.
- CARVALHO, Nilton. Faria. **Escuta musical**: um experimento de diferenças e territórios existenciais – hibridismo e Sul Global na música pop. 2021. 248 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2021.
- CARVALHO, Nilton Faria; CONTER, Marcelo Bergamin. Timbre como diferenciação para além do gênero musical: materialidades e semioses nas obras de Rakta e KOKOKO!. **Revista Eco-Pós**, [s. l.], v. 23, n. 1, p. 166-190, 2020.
- CASSIN, Barbara. Translation as Paradigm for Human Sciences. **Journal of Speculative Philosophy**, [s. l.], v. 30, n. 3, p. 242-266, 2016.
- DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-Compós**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 1-19, abr. 2005.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2000. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 2.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2** – a imagem tempo. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Paz e terra: São Paulo, 2018b.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Editora 34, 2001.

ECO, Umberto. **Em busca da língua perfeita na cultura europeia**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GUATTARI, Felix. Ritornelos e afetos existenciais. **GIS** - Gesto, Imagem e Som, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 383-397, out. 2019.

HARTLEY, John; IBRUS, Indrek; OJAMAA, Maarja. **Digital Semiosphere**. Culture, media and science for the Anthropocene. London (UK): Bloomsbury, 2021.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Semiótica da cultura y del texto. Madri: Ediciones Frónesis Càtedra Universitat de Valencia, 1996.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera II**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Ediciones Càtedra, 1998.

LOTMAN, Iuri. No limiar do imprevisível. In: VÓLKOVÁ AMÉRICO, Ekaterina. **Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 153-165.

MACHADO, Irene. Ciência da história segundo a metalinguagem crítica de Ju. Lotman. In: MACHADO, Irene (org.). **Caderno de resumos**: semiótica da imprevisibilidade. São Paulo: ECA-USP, 2022. p. 116-122.

O SOM do vinil – Panis et Circencis. [Locução de]: Charles Gavin, nov. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5mA71hOibXEIHskalZXG3X>. Acesso em: 10 out. 2023.

O SOM do vinil – Estudando o Samba. [Locução de]: Charles Gavin, maio 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/5gofgryXmcPKnxCZ-mykGGn>. Acesso em: 10 out. 2023.

ROSÁRIO, Nisia Martins. Cartografia na comunicação: questões de método e desafios metodológicos. In: MOURA, Cláudia Peixoto; LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). **Pesquisa em comunicação**: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p. 175-194.

SANTAELLA, Lúcia. A grande aceleração & o campo comunicacional. **Intexto**, [s. l.], n. 34, p. 46-59, set./dez., 2015.

SOARES, Thiago. **Modos de experienciar música pop em Cuba**. Recife: UFPE, 2021.

VARGAS, Herom. **As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970**. Revista Galáxia, [s. l.], n. 24, p. 279-291, dez. 2012.

ZERO QUATRO, Fred. Manifesto do Mangue – Caranguejos com Cérebro. In: **Entre Editora**. [S. l.], abr. 2013. Disponível em: <https://medium.com/entreeditora/caranguejos-com-c%C3%Agrebro-primeiro-manifesto-manguebeat-1992>.

Nilton Faria de Carvalho

Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), em São Paulo, SP, Brasil; mestre em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), em São Caetano do Sul, SP, Brasil; e graduado em jornalismo pela mesma instituição. Pós-doutorando no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), em São Paulo, SP, Brasil.

Endereço para correspondência

Nilton Faria de Carvalho

Universidade de São Paulo

Departamento de Comunicação e Artes

Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Butantã, 05508-020

São Paulo, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do autor antes da publicação.