

O ÁLBUM SANDINISTA!: AGENCIAMENTOS E FRONTEIRAS MUSICAIS DO GRUPO THE CLASH

THE SANDINISTA! ALBUM: AGENCEMENTS AND MUSICAL BOUNDARIES OF THE BAND THE CLASH

Herom Vargas*

Nilton Carvalho**

RESUMO:

O movimento *punk* inglês produziu rompimentos com o *rock mainstream* da indústria fonográfica, mas após algum tempo sua estética se estabeleceu como fórmula cristalizada. No álbum *Sandinista!* (1980), a banda inglesa The Clash se afasta dessa rigidez musical ao movimentar-se para as fronteiras, em contato com outras culturas e seus agenciamentos textuais. Essa mudança é um aspecto fundamental na construção da linguagem híbrida do disco que difere dos moldes identitários do *punk rock*. Com base nos Estudos Culturais e na Semiótica da Cultura, este artigo visa demonstrar como o grupo propôs uma arte de fronteira musical e política com o chamado Terceiro Mundo, usando textos (*dub, jazz, soul, hip hop, calypso*) geradores de uma semiótica que difere dos regimes do *punk* britânico.

PALAVRAS-CHAVE: Sandinista!, hibridismo, *punk*.

ABSTRACT:

The English punk movement produced disruptions with the mainstream rock music of the phonographic industry, but after a while, its aesthetic was established as a crystallized formula. On the *Sandinista!* (1980) album, the English band The Clash moves away from this musical rigidity by moving to the boundaries, getting in touch with other cultures and their textual *agencements*. This change is a fundamental aspect in the hybrid language's construction of the album, that differs from the punk rock identity. Based on Cultural Studies and Semiotic of Culture, this article aims to demonstrate how did the group set forth an art type of political and musical frontier with the so-called Third

* Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (PósCom UMESP). heromvargas50@gmail.com

** Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (PósCom UMESP). niltonblog@gmail.com

World, using texts (dub, jazz, soul, hip hop, calypso) that create a semiotic which differs from the regimes of the british punk.

KEYWORDS: Sandinista!, hybridity, punk.

INTRODUÇÃO

A participação do grupo inglês Sex Pistols no programa *Today Show*, do apresentador Bill Grundy, em 1976, foi um dos acontecimentos midiáticos que consolidou o *punk rock* britânico como movimento musical aparentemente caótico. Durante a entrevista, o guitarrista Steve Jones pronunciou a palavra “*fuck*”¹ (SWEARING..., 2012), expressão desordeira que influenciou centenas de jovens a exibir nas ruas atitudes semelhantes e roupas rasgadas e mal assentadas para o padrão da época. O *punk* inglês posicionou-se como estilo juvenil associado à rebeldia e foi idealizado por grupos musicais de jovens que desejavam produzir uma estética que envolvia um amplo leque de linguagens (música, roupas, imagens, expressões, comportamentos corporais etc.) com sentidos contrapostos aos cânones socioculturais do período.

No final da década de 1970, antes de o Sex Pistols adentrar os lares britânicos via aparelhos de televisão com sua polêmica aparição no *talk show*, uma efervescência alternativa se articulava à margem do *rock mainstream*. Na percepção desses grupos, nem sempre de forma totalmente clara e consequente, os sentidos das canções que tocavam nas rádios eram submetidos a um processo negociado de decodificação e muitas vezes reivindicador de alternativas (HALL, 2003), uma vez que os músicos *punks*, por exemplo, usavam solos de guitarra com escala pentatônica semelhantes aos de Chuck Berry e, ao mesmo tempo, incorporavam elementos que rompiam com os sistemas semânticos do *rock* de outrora. Surgiram, em meio a esse cenário, os grupos Damned, Buzzcocks, Generation X, The Clash e outros.

Na linguagem do *punk* britânico, notam-se principalmente referências de alguns subgêneros do *rock* e da música jamaicana. Segundo Dick Hebdige (2002, p. 25):

o *punk* reivindicou uma filiação hesitante. Vertentes de David Bowie e *glitter rock* foram entrelaçadas em conjunto com elementos do *protopunk* americano (The Ramones, The Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), da facção do *pub-rock* de Londres (The 101-ers, The Gorillas, etc.) inspirado na subcultura *mod* dos anos 60, do *revival* Canvey Island dos anos 40 e as bandas *r&b* de Southend (Dr. Feelgood, Lew Lewis etc.), do *sou nortenho* e do *reggae*².

Esses primeiros grupos, que começaram a ganhar notoriedade em 1977, tocavam em pequenos espaços e passaram a representar o posicionamento identitário dos filhos da classe operária inglesa, embora o movimento *punk* também atraísse jovens de classe média, como o vocalista da banda The Clash, Joe Strummer³. Entretanto, no cenário citadino alternativo em que o *punk* se inscreveu, havia sons que ecoavam da diáspora musical (e cultural) caribenha, que deslocava o imaginário cristalizado da identidade britânica desde a chegada do navio SS Empire Windrush⁴, fato simbólico que “significou o começo da migração caribenha para a Grã-Bretanha no pós-guerra” (HALL, 2003, p. 25). Entre os textos culturais trazidos, em especial, pelos jamaicanos estavam o *reggae*, o *rocksteady*, o *ska* e o *dub*. Nos mesmos clubes onde as bandas de *punk rock* e seus fãs circulavam, ocorriam discotecagens com canções de artistas jamaicanos, como os *sets* do DJ Don Letts⁵, nos intervalos das apresentações dos grupos. Pode-se considerar que esse encontro musical foi estimulado pela “experiência afetiva da marginalidade social” e seu posicionamento no formato cultural não-canônico e de estratégias críticas (BHABHA, 1998, p. 240). Ou seja, o *reggae* e o *punk* compartilhavam sentidos de rebeldia com seus códigos alternativos nesses espaços e faziam oposição à cultura *mainstream*. No caso das vertentes musicais citadas, não pertencer às padronizações vigentes estimulava aproximações políticas e sociais.

No contexto musical inglês, The Clash sintetizava na linguagem todas as principais características intertextuais do movimento *punk* descritas por Dick Hebdige (2002). Essa relação pode ser dividida em três etapas: a) o disco de estreia, *The Clash* (1977), que traz influências de Ramones, Iggy and The Stooges e do *reggae* - nesse trabalho há, inclusive, uma versão de *Police & thieves* (Junior Murvin, Lee Perry); b) o segundo álbum, *Give ‘em enough rope* (1978), no qual o grupo insere teclado na formação instrumental e faz menção ao *rhythm and blues* de Bo Diddley e ao *rock* de Chuck Berry; e c) a obra *London calling* (1979), consolidação da relação de The Clash com o *reggae* e outras fontes rítmicas jamaicanas. Este último trabalho, segundo o crítico John Piccarella (*Village Voice*), afirmou raízes sonoras como “[o produtor Phil] Spector, Beatles, *r&b*, *rockabilly*, *urban soul* e especialmente *reggae*” (PICCARELLA apud GELBART, 2011, p. 238).

A partir do álbum *London calling*, The Clash movimenta sua produção artística para as sonoridades de regiões periféricas, espaços culturais onde circulam outros ritmos, e afasta-se do núcleo rígido, ou em fase de cristalização, do movimento *punk*. Segundo Iuri Lotman (1996, p. 30), a “divisão em núcleo e periferia é uma lei da organização

interna da semiosfera. No núcleo se dispõem os sistemas semióticos dominantes”. Assim, aberto às mensagens de outros sistemas culturais, o trabalho do grupo entra em contato com um fluxo intenso de informações musicais e modeliza esses novos textos culturais para a construção de seu quarto álbum: *Sandinista!* (1980).

Quando se fala em núcleo centralizador do *punk* inglês, considera-se que o movimento musical consolidou sua própria estética sonora, materializada na linguagem de canções de curta duração, melodias pouco sinuosas desenhadas sobre poucos acordes, e com algumas inserções textuais de *reggae* (The Slits) e *soul* (X-Ray Spex). Somam-se a essa fórmula musical abordagens políticas do contexto juvenil britânico da época - incertezas sobre ser jovem na Inglaterra, que, em 1979, acompanhou a ascensão de Margaret Thatcher ao poder - e um jeito específico de se vestir: com roupas pretas, metais como adereços e cabelos com cortes assimétricos. Tais aspectos organizaram signos que foram cristalizados em regras semânticas. Seguir e incorporar tais elementos codificava o rótulo *punk* em um determinado campo semiótico. Com o tempo, essa estética passou a ser comercializada em outros suportes, em especial no campo da moda, a exemplo dos artigos vendidos na loja Sex da estilista Vivienne Westwood⁶, que, no auge do movimento musical, foi casada com o empresário dos Sex Pistols, Malcolm McLaren. O estilo dos cortes de cabelo e jaquetas de couro foi usado também para estampar propagandas e capas de discos e o significado atrelado ao consumo esvaziou, em boa medida, o sentido rebelde primordial do *punk*.

Esse aspecto, que permite caracterizar musicalmente o *punk* inglês, articulou aquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) chamam de “regime significante”, padronização abstrata que assegura ao centro a estabilidade capaz de “vencer a entropia própria ao sistema” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 53). Esse fechamento estético foi reforçado, inclusive, nos meios de comunicação. O que o presente artigo pretende demonstrar é que o grupo The Clash, ao movimentar a sua linguagem musical para as fronteiras semióticas, regiões da semiosfera entendidas não como limites, mas como áreas de intensos contatos e traduções culturais (LOTMAN, 1996), passou a experimentar encontros e sínteses rítmicas e sonoras que sedimentaram a criação da linguagem híbrida e criativa do disco *Sandinista!*. Com base na Semiótica da Cultura, esse posicionamento do The Clash será compreendido dentro do contexto comunicacional da semiosfera, espaço virtual semiótico de geração de sentidos dos textos na cultura (Ibid., 1996). No caso da música, atuar nas fronteiras significa permitir e operar relações intertextuais com diferentes

vertentes sonoras (*dub, jazz, soul, hip hop* e *calypso*) provenientes de contextos culturais distintos, em princípio, do campo tradicional do *punk rock*.

Em outra frente teórica, essa investigação considera que tais escolhas sonoras acompanham uma política artística de indeterminação e subversão “profundamente atenta às questões da ‘legitimação’ cultural” (BHABHA, 1998, p. 250). Isto porque, nessa obra, a banda deixa de abordar exclusivamente questões concernentes ao âmbito inglês, agregando também discussões políticas do chamado Terceiro Mundo - território de onde fluem muitos dos gêneros que compõem o hibridismo de *Sandinista!*. Portanto, na temática das letras de seu quarto disco, The Clash tenta dar conta de novas configurações identitárias e descentraliza “um certo ‘sujeito imaginado’” sempre em jogo (HALL, 2003, p. 26) nas articulações do imaginário inglês.

DISTANCIAMENTO DOS SIGNOS DO PUNK

Compreender a diferenciação estética de The Clash no âmago do movimento *punk*, considerando que o grupo faz parte da tríade da cena britânica exportada para o mundo - ao lado do Sex Pistols e de The Damned -, exige observar como essa proposta musical emergiu na cultura pop. Na década de 1970, algumas bandas de *rock* anglo-americanas possuíam status canônico na cultura midiática e atraíam multidões aos seus shows, geralmente realizados em grandes estádios. Grupos como Rolling Stones, Deep Purple e Led Zeppelin reforçavam seus nomes no imaginário da época por meio de duas importantes frentes: a venda de LPs em tempos áureos da indústria fonográfica e as apresentações para grandes públicos. Nesse mesmo período, o *rock* progressivo também ocupava espaço na cultura pop, e seus representantes conquistavam êxito midiático, a exemplo de Pink Floyd, que em 1973 lançou o álbum *The Dark Side of the Moon*, e outros como Yes e Genesis. Havia, também, produções musicais massivas e de maior sucesso veiculadas à exaustão nos programas televisivos e radiofônicos, como os trabalhos do cantor Rod Stewart.

Os elementos semióticos que compõem o trabalho desses artistas *mainstream* acionavam significados contrários às práticas sociais dos jovens que fizeram parte dos primeiros grupos de *punk rock* na Inglaterra. Para os *punks*, havia uma série de problemas nessas posturas artísticas e de consumo, como a distância entre a banda e o público nos grandes shows, canções de longa duração, o virtuosismo, que fechava o *rock* em uma

espécie de clube de músicos habilidosos com seus instrumentos, e as letras das músicas que, para os *punks*, deveriam abordar a rebeldia de uma juventude insatisfeita com seu período histórico.

No contexto do ideário *punk*, comportar-se à maneira de um tipo de público cujo imaginário era atravessado pelos produtos midiáticos da cultura pop seria materializar a ideologia dominante, da qual não queriam participar. Sobre o reflexo de ideologias nas práticas sociais e na linguagem, Stuart Hall (2003) argumenta:

Trata-se, naturalmente, da linguagem (compreendida no sentido de práticas significativas que envolvem o uso de signos; no domínio semiótico, o domínio do significado e da representação). Igualmente importante é o lugar dos rituais e práticas de ação ou o comportamento social, nos quais as ideologias se imprimem ou se inscrevem. A linguagem e o comportamento são os meios pelos quais se dá o registro material da ideologia, a modalidade de seu funcionamento (HALL, 2003, p. 173).

Percebe-se também que, na visão *punk*, além de se negar a postura cristalizada nas mídias do perfil “*rock star*”, que possuía contratos com grandes gravadoras e sucesso midiático, havia um posicionamento contrário a esses músicos. Por esse motivo, a maioria das bandas da primeira safra do *punk rock* inglês era composta por jovens de vinte e poucos anos que cantavam sobre ter essa idade em uma Inglaterra que passava por instabilidade econômica⁷ e greves em diversos setores.

Após duas importantes apresentações do grupo Ramones⁸ na Inglaterra, parte da juventude insatisfeita percebeu que era possível formar uma banda sem, necessariamente, ter determinada habilidade com os instrumentos. Essa foi uma das principais diferenciações do significado do movimento *punk* em relação ao *rock mainstream*, pois, a partir desse momento, outros signos passaram a ser trabalhados na construção de novos textos, na semiosfera da cultura pop, para a criação de um novo ambiente de produção de sentido, cultura e informação.

Essas características iniciais compartilhadas entre as principais bandas inglesas, como simplicidade na combinação de acordes, canto gritado, imagem corporal agressiva e letras com questionamentos políticos e críticas às indústrias culturais determinaram um processo de formulação de um conjunto específico de signos característicos do *punk* inglês. Alexandre Silva, André Araujo, Jamer Mello e Marcelo Conter (SILVA et al., 2012, p. 13), em reflexão sobre a ideia de regimes de signos abordada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), afirmam que “um regime de signo deve ser definido como qualquer

formalização de expressão específica”. Assim, a expressividade dos grupos *punk* desse período trazia certa rigidez centralizadora que definia limites sonoros desejáveis para integrar o movimento musical. Essa caracterização estética ganhou desdobramentos nos meios de comunicação e no imaginário dos consumidores, e, embora o *punk* houvesse emergido como alternativa, recebeu também seu rótulo midiático. Em outras palavras, a construção dos textos típicos do gênero musical e cultural *punk* equivaleu ao seu distanciamento das zonas culturais de fronteira, ricas em contatos e traduções, para se aproximar de um núcleo mais estável de sentidos.

A partir do lançamento do álbum *London calling* (1979), The Clash demonstra movimentos de distanciamento desse núcleo, digamos, mais padronizado da música *punk*. Tal modificação, entretanto, não foi um processo fácil, principalmente quando a estabilidade - ou aquilo que “se espera” de um produto cultural midiático comercial - é colocada em xeque. Segundo Matthew Gelbart (2011, p. 239), a respeito desse processo experimental proposto pela banda a partir de seu terceiro álbum, “os primeiros fãs [de The Clash] estavam confusos ou irritados por conta dessa nova direção [sonora]”. Nesse período, o grupo procurou ampliar suas possibilidades de criação, submetendo seu som a uma lógica experimental produtora de instabilidades semânticas, fator que, no campo semiótico musical, altera os signos antes decodificados com maior conforto.

The Clash propôs nova estruturação à linguagem do *punk rock*, reivindicando mais diversidade rítmica nos agenciamentos de variantes textuais (culturais) fronteiriças, que questionaram a patrulha estética de parte dos fãs e dos críticos. Nesse jogo semiótico, o grupo aguçava sentidos mais complexos, que também reforçavam a marca subversiva do *punk*, como o uso do *layout* da capa do álbum homônimo de Elvis Presley, lançado em 1956, na concepção da arte de *London calling*. Essa modificação operava como uma semiótica crítica na produção de sentido, em que “um sentido novo é capaz de movimentar a estrutura, de torná-la mais complexa” (SILVA et al., 2012, p. 7). Em outras palavras, a banda manteve práticas sociais relacionadas ao movimento *punk* e, ao mesmo tempo, imprimiu experiências geradoras de rompimentos estéticos. Trata-se de uma prática experimental de afrontamento e oposição ao que já começava a se definir como “tradicional” no *punk*, até porque, após lançar seu terceiro disco, The Clash assume uma nova postura artística e consolida sua relação com as fronteiras musicais. O contato com tais semiosferas (ou campos culturais de sentido) será decisivo para a construção do álbum *Sandinista!*.

1980, o ano em que a banda lança o disco, é o mesmo período da chamada “segunda onda” do *punk* britânico, impulsionado pelo surgimento de bandas como The Exploited, GBH e Varukers. A linha estética adotada por esses grupos seguia a fórmula das canções de andamento rápido com poucos acordes usada pelo grupo Ramones - que, por sua vez, tomou emprestada do *garage rock* da década de 1960 e da primeira fase do *rock*, do final dos anos 1950. Como lembra Arturo Vega, artista gráfico que por muito tempo trabalhou com os Ramones, na primeira passagem do grupo norte-americano pela Inglaterra, “todas as bandas de Londres estavam circulando [...] tentando entrar na Roundhouse para ver os Ramones” (VEGA apud MCNEIL; MCCAIN, 1997, p. 249). O impacto dessa influência é notório na construção das canções de muitos grupos *punk* do período, pois é possível notar um regime de signos que operava antecipadamente na estrutura da linguagem musical, seu núcleo estabilizador, pois “o que faz de uma proposição ou mesmo de uma simples palavra um ‘enunciado’ remete a pressupostos implícitos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 83). No caso da música *punk*, havia uma receita a ser seguida já na enunciação, padronização que o The Clash procurou romper a partir de *London calling* e cujo auge experimental ocorre em *Sandinista!*.

Outro rompimento ocorre também na abordagem de questões políticas nas letras das músicas. No álbum *Sandinista!*, The Clash deixa de usar temáticas relacionadas apenas ao contexto britânico para tratar também de outros assuntos, buscando referências principalmente nos países do chamado Terceiro Mundo, a exemplo do título do disco, inspirado no movimento político organizado na Nicarágua. Essa proposta artística tenta dar conta, na linguagem musical, dos significados que emergem de práticas sociais e políticas de emancipação cultural, como se o grupo revisasse sua história e também deslocasse sua identidade geograficamente para os agenciamentos da diversidade do mundo contemporâneo.

Sobre revisar o passado dentro das discussões pós-coloniais, Homi Bhabha (1998) considera a necessidade de rearticulação dos signos:

Isto demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do “signo” no qual se possam inscrever identidades culturais. [...] Esse “indeterminismo” é a marca do espaço conflituoso mas produtivo, no qual a arbitrariedade do signo de significação cultural emerge no interior das fronteiras reguladas do discurso social (BHABHA, 1998, p. 240).

A indeterminação, aspecto essencial do experimentalismo, marca a elaboração de *Sandinista!*, trabalho no qual The Clash se afasta do regime de signos cristalizado no padrão nuclear de como fazer música *punk*. A ideia desse álbum é a da movimentação dos textos sonoros e poéticos pelas margens das semiosferas culturais, capaz de ampliar a troca de informações e signos dos textos culturais como ferramenta geradora de experimentalismos e hibridismos. O posicionamento proposto por The Clash em *Sandinista!* valoriza as periferias onde as traduções e o fluxo comunicacional são mais intensos e diversos, pois se afastam da rigidez central, o que permitiu ao grupo absorver novos aspectos rítmicos e temáticos em seu quarto disco.

SANDINISTA! E A RELAÇÃO COM RITMOS PERIFÉRICOS

A turnê do álbum *London Calling* rendeu ao grupo The Clash uma série de shows em solo norte-americano, em 1980. Nos intervalos das datas das apresentações, seus integrantes buscavam aprofundar o contato com os cenários alternativos e observavam⁹ as produções musicais que emergiam de Nova Iorque, local onde, além do *punk* e da *new wave*, um novo gênero surgia, o *rap*. Os ingleses conheceram os trabalhos de artistas como Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa, além dos encontros urbanos de adeptos de técnicas de *beatbox*, *breakdance* e *graffiti*. O desejo de lidar com novos significados já havia ocorrido na primeira vez que o The Clash tocou nos Estados Unidos, na divulgação de seu segundo disco, *Give 'em enough rope* (1978). Na ocasião, o grupo convidou Bo Diddley para abrir alguns de seus shows. Tais fatores demonstram que a abertura a outros textos musicais foi um processo gradativo na trajetória da banda inglesa.

Quando The Clash deixa de se relacionar exclusivamente com a formalização estética do *punk* e a rigidez de seu núcleo, passa a buscar novos códigos culturais em procedimentos experimentais de criação da linguagem de suas canções. Nota-se um deslocamento no sentido das fronteiras musicais que aciona misturas e traduções por situar o grupo nos locais da semiosfera em que textos diversos circulam como diferentes informações culturais. A semiótica da cultura, que entende esse processo como fenômeno informacional, segundo Irene Machado (2003, p. 31), trata a cultura como informação “que precisa ser traduzida em alguma forma de comportamento graças ao qual é possível alcançar as relações entre os diferentes sistemas”. No caso do contato de The Clash com o *hip hop*, as traduções ocorrem na elaboração de canções que modelizam a rítmica da

funky music e uma forma de canto falado próxima ao *rap*, como em *The magnificent seven*¹⁰. Na letra, percebe-se a codificação militante cara ao hip hop ao direcionar as críticas à sociedade de consumo. Nas imagens de videocliques, como o da faixa *Radio clash*¹¹, há cenas com os integrantes da banda carregando aparelhos de rádio de forma semelhante à dos fãs de *rap*, cenas de *breakdance*, situações de bairros periféricos e do multiculturalismo dessas áreas, ações da polícia, etc. The Clash não se tornou um grupo de *rap*, mas traduziu alguns códigos artísticos dessa vertente musical e da cultura *hip hop* à sua maneira, para compor parte da concepção híbrida de *Sandinista!*.

Em seu quarto álbum, o grupo reforça, também, sua relação com a produção musical jamaicana. Embora essa característica já fosse marca geral do *punk* britânico, uma vez que *punks* e *rastafaris*¹² compartilhavam os mesmos espaços no cenário alternativo e muitas bandas arriscavam inserir a estética do *reggae* em seus trabalhos, o The Clash decidiu produzir boa parte do disco no estúdio Channel One, em Kingston (Jamaica). Esse deslocamento geográfico de Londres para Kingston é materializado substancialmente no álbum por meio de elementos marcantes como as versões *dub*, características das produções jamaicanas, bem como a participação do músico e produtor local Mikey Dread. A canção *One more time*¹³, por exemplo, é ressignificada com título alterado para *One more dub*, ao receber intervenções feitas em estúdio, que omitem, da versão anterior, trechos vocais para potencializar as texturas instrumentais do baixo e do teclado, somadas à impressão do corpo externo dos *overdubs*. Essa técnica de produção musical inserida no álbum *Sandinista!* demonstra que a banda buscou novas práticas criativas na cultura jamaicana, que podem ser entendidas como informação que flui por meio de relações.

A popularização do *dub* na cultura jamaicana ocorreu no final da década de 1960, e seus principais traços são semelhantes aos codificados na linguagem de *Sandinista!* no início da década de 1980. Thomas Vendryes (2015, p. 8), sobre o *dub* jamaicano, diz que

versões se tornaram a nova mania entre o público da música jamaicana e seus produtores. Em poucos anos, os lados B dos *singles* jamaicanos forneciam quase universalmente uma versão da faixa vocal carregada no lado A. Estas primeiras versões constituíam gravações em que o vocal era simplesmente removido, silenciado da música original, e às vezes substituído por um solo instrumental.

O contato do grupo inglês com tais práticas pode ser compreendido como uma postura artística que valoriza as relações intersemióticas características dos espaços de

fronteira, tornando possíveis as traduções de outros textos. Isso se articula com o surgimento de textos heterogêneos expressos na complexidade híbrida de seu quarto álbum. Segundo Iuri Lotman (1996, p. 80), o estado de heterogeneidade textual demonstra “propriedades de um dispositivo intelectual: não apenas transmite a informação de fora depositada nele, mas também transforma mensagens e produz novas mensagens”. Tradicionalmente dinâmicos, os campos da cultura são férteis nesses trânsitos, sendo mais fortes em alguns e menos perceptíveis em outros. Considerando que as produções musicais do *punk* configuram também um ambiente comunicacional e de linguagem na semiosfera, o experimentalismo do grupo inglês produziu diferenciações ao codificar em seu trabalho textos de outras vertentes musicais, com as quais só foi possível estabelecer contato movimentando-se rumo às fronteiras. Nesses ambientes de intenso fluxo informacional, o contato com a diversidade sonora permite que outras possibilidades rítmicas articulem sons que diferem dos utilizados nos padrões centralizados no núcleo. Distanciar-se do núcleo da semiosfera é buscar alternativas à sua rigidez, traduzindo outras matérias.

Esse processo torna possível que uma banda associada à codificação estética de um movimento musical elabore um álbum de linguagem híbrida, que aciona outras conformações de signos. A canção *Let's go crazy* é um exemplo de rearticulação semiótica que propõe novos significados ao trabalho de The Clash, uma vez que, nessa faixa, o grupo inglês insere linha de baixo e sons percussivos semelhantes à rítmica sincopada do *calypso*, de Trinidad e Tobago. A mesma faixa recebe colagens de trechos falados no começo e ao final, intertextualidade característica dos sampleamentos do *hip hop*. Aqui, o grupo reivindica novas possibilidades de hibridização musical ao incorporar dialogismos e polifonias, em meio a “um processo selvagem de rompimento com as estabilidades teóricas e com as esperanças de unicidades semânticas” (VARGAS, 2007, p. 23). Ao conceber tal linguagem, dificulta-se tanto a delimitação dos moldes de gêneros da indústria fonográfica como a estabilidade estética associada a um movimento musical fechado às influências externas, que certamente cercearia o uso de textos diversos como o *jazz* (*Look here*, de Mose Allison) e a *surf music* (*Charlie don't surf*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 53), um regime significante atua na organização dos signos emitidos. A ideia cristalizada nos imaginários após a consolidação

do *punk* operou como regime similar, assegurando determinadas representações para as produções de artistas ligados ao movimento musical. Esse círculo abstrato estabeleceu uma codificação musical específica que se tornou mais rígida na chamada “segunda onda” do *punk* britânico, período em que eram esperados certa estética sonora e o uso de uma linguagem combinatória de roupas e acessórios. O que The Clash passou a propor a partir de *London calling* e que se potencializou em *Sandinista!* foi uma articulação secundária de produção de sentido, na qual “o significado assume uma nova figura: deixa de ser esse *continuum* amorfo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 53). Em oposição ao fechamento do gênero musical, o experimentalismo proposto pelo grupo criou uma linguagem que não se relaciona mais exclusivamente com o núcleo da semiosfera sonora do *punk*, mas se aproxima de suas fronteiras para assumir significados plurais, sob a influência da multiplicidade de textos culturais existentes nesses e noutros espaços comunicacionais. Ou seja, o encontro com diferenças culturais e distintas materialidades sonoras gera aprendizado e leitura de práticas sociais capazes de serem traduzidas em linguagem.

Nas fronteiras musicais, The Clash encontrou ritmos que complementam a oposição alternativa que o *punk* fazia ao *mainstream* e às indústrias culturais, pois essas vertentes sonoras, como o rap, o reggae e o dub, não se enquadram nos moldes estáveis do pop. Soma-se, à intertextualidade proposta no álbum *Sandinista!*, o signo político da diferença trazido pelo *calypso* caribenho (*Let's go crazy*) e pelo *soul* (*If music could talk*), que contrapõe também a naturalização discursiva da identidade nacional britânica pronta, ao evocar o aspecto diaspórico e pós-colonial dos “vínculos laterais estabelecidos com outras ‘comunidades’ de interesse, prática e aspiração, reais ou simbólicos” (HALL, 2003, p. 83).

A lateralidade que posicionou o grupo nas fronteiras musicais conectou sua criatividade a uma série de textos que não apenas acionaram variantes sonoras, mas inscreveram questões geopolíticas nas letras das canções. Por exemplo, quando a banda britânica usa a citada posição crítica do *hip hop* na faixa *The magnificent seven*, potencializa e estende sua mensagem ao citar personagens como Luther King, Mahatma Gandhi e Karl Marx, que traduzem as lutas em signos globais nos seus versos. Em outra frente criativa, o uso de certos ritmos sedimenta as discussões políticas, como a canção *Washington bullets*¹⁴, que tem o *calypso* como agenciador dos signos políticos da letra da música,

a qual discute questões específicas da América do Sul, como se tais discussões viessem também por meio dos sons característicos de suas regiões de origem.

Assim, The Clash faz com que suas produções ultrapassem um engajamento voltado ao caso britânico para discutir a situação do chamado Terceiro Mundo, ao propor uma linguagem construída nas fronteiras culturais que desestabiliza tanto o regime signifi-
cante sonoro do *punk* como a unicidade identitária inglesa, por meio dos agenciamentos rítmicos de outros textos culturais.

REFERÊNCIAS

- BONSANTI, Bruno. Como a sociedade inglesa levou ao surgimento dos hooligans no futebol. *Trivela*, São Paulo, 14 abr. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/68Bc23>>. Acesso em: 18 set. 2017.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CAVENDISH, Richard. Arrival of SS Empire windrush. *History Today*, London, v. 48, n. 6, jun. 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 2.
- GELBART, Matthew. A cohesive shambles: The Clash's 'London Calling' and the normalization of punk. *Music and Letters*, Oxford, v. 92, n. 2, p. 230-272, 2011.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 2002.
- JOE Strummer the future is unwritten documental) sub esp. 119'36". *Punk No Muere*, YouTube, 28 out. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/pPmpey>>. Acesso em: 18 set. 2017.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tartú-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê; Cotia: Fapesp, 2003.
- MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I: semiótica da cultura y del texto*. Madri: Cátedra Universitat de Valencia, 1996.
- REGGAE and British Punk. 2'56". *Noddyneeds*, YouTube, 2 fev. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/ke5gqk>>. Acesso em 18 set. 2017.

SILVA, Alexandre Rocha da et al. Deleuze e a semiótica crítica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: Unifor, 2012. p. 1-15. Disponível em: <<https://goo.gl/xsjhFT>>. Acesso em: 18 set. 2017.

SWEARING - Sex Pistols interview - Today Show - Thames TV. 2'10". **Thames TV**, YouTube, 28 maio 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/r6zbHY>>. Acesso em: 18 set. 2017.

THE CLASH. **Sandinista!** New York: Epic, 1980. 2 discos sonoros.

THE Clash discover hip hop. 2'30". **Brian Katz**, YouTube, 17 jul. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/WiAJXJ>>. Acesso em: 18 set. 2017.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê, 2007.

VENDRYES, Thomas. Versions, dubs and riddims: dub and the transient dynamics of jamaican music. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, Queensland, v. 7, n. 2, p. 5-24, 2015.

NOTAS

- 1 A entrevista do grupo Sex Pistols ao apresentador Bill Grundy está disponível em: <<https://goo.gl/1UeF1m>>.
- 2 Todas as citações em inglês são traduzidas pelos autores deste artigo.
- 3 John Graham Mellor (1952-2002) nasceu em Ankara, Turquia. Filho de diplomata inglês e mãe turca, antes de integrar a banda The Clash foi vocalista do grupo The 101-ers. Após assistir a uma apresentação do grupo Sex Pistols, decidiu montar o The Clash. O documentário *The future is unwritten* (2007) traz um amplo olhar sobre sua trajetória. Disponível em: <<https://goo.gl/nPS7kQ>>.
- 4 Na embarcação, chegaram à Inglaterra voluntários caribenhos que lutaram na Segunda Guerra Mundial e um grupo de migrantes civis. No site da revista History Today, há uma breve descrição desse acontecimento: <<https://goo.gl/HhxeqJ>>.
- 5 Em um trecho do minidocumentário Reggae and British punk, há um depoimento de Don Letts sobre o encontro do punk com o reggae. Disponível em: <<https://goo.gl/Tknwt1>>.
- 6 Uma das estilistas mais importantes do Reino Unido, no final da década de 1970, teve seu nome associado ao movimento punk por conta de seu relacionamento com Malcolm McLaren.
- 7 Além do movimento punk, no final da década de 1970, ocorreu no Reino Unido a ascensão de grupos reacionários como a Frente Nacional e os hooligans. Esses fenômenos, de certa forma, se conectam a um período de problemas econômicos. Um texto do jornalista Bruno Bonsanti sobre os hooligans, publicado no site esportivo Trivela, demonstra como esses fatores se relacionam com o momento econômico (BONSANTI, 2014).
- 8 O primeiro show do Ramones ocorreu em 1976, no clube Roundhouse, e exerceu grande influência sobre a estética sonora adotada pelos primeiros grupos britânicos. Estavam na plateia integrantes do Sex Pistols, Damned, The Clash e outras bandas. Outra importante apresentação do Ramones aconteceu no The Rainbow Theatre, em 1977, e gerou o álbum *It's Alive* (1979). Esse show está disponível em: <<https://goo.gl/qcCbZN>>.
- 9 No documentário *Westway to the world*, integrantes do grupo The Clash falam sobre o interesse da banda, por exemplo, pelo hip hop. Disponível em: <<https://goo.gl/MCFD7B>>.
- 10 Disponível em: <<https://goo.gl/bcPVvW>>.
- 11 Disponível em: <<https://goo.gl/s88AuK>>.

- 12 Adeptos do movimento cultural e religioso rastafári. Segundo Dick Hebdige (2002, p. 34), trata-se da “profunda subversão da religião do homem branco que coloca Deus na Etiópia e o sofredor negro na Babilônia, revelou-se singularmente atraente para a juventude da classe trabalhadora nos guetos de Kingston e das comunidades caribenhas da Grã-Bretanha”.
- 13 Disponível em: <<https://goo.gl/Sfd1YU>>.
- 14 Disponível em: <<https://goo.gl/Y4wSkR>>.

Artigo recebido em: 13 de outubro de 2016.

Artigo aceito em: 5 de julho de 2017.