

ESCUA MUSICAL: COMUNICAÇÃO E AGENCIAMENTOS DE DIFERENÇA – HIBRIDEZ E SUL GLOBAL¹

MUSICAL LISTENING: COMMUNICATION AND AGENCEMENTS OF DIFFERENCE – HYBRIDITY AND THE GLOBAL SOUTH

Herom Vargas*

Nilton de Carvalho Faria**

RESUMO:

Este artigo analisa a experiência comunicacional de oficinas de escuta musical. As músicas usadas nas atividades valorizam entremeios semióticos, culturais e estéticas do Sul Global. O caminho teórico-metodológico propõe abordar os regimes da música pop ao demonstrar os critérios de escolha de algumas obras híbridas, posicionadas em fronteiras culturais; levar essas produções musicais às oficinas; identificar os saberes e perspectivas culturais acionados nos processos comunicacionais da escuta; e propor uma análise semiótica que aproxima dados empíricos das oficinas e a enunciação das obras. O objetivo deste trabalho é considerar som e escuta como experiência comunicacional de diferenças e alteridade, capaz de atualizar a memória midiática e os regimes da música pop nas mídias.

PALAVRAS-CHAVE:

Escuta musical, sul global, diferença, oficinas, música pop.

ABSTRACT:

The research which generated this article analyzes the communicational experience of musical listening workshops. The songs used in the activities value the semiotic, cultural, and aesthetic borders of the Global South. The theoretical-methodological path proposes a) to approach the regimes of pop music by showing the criteria for choosing some hybrid works positioned in cultural boundaries; b) take these musical productions to our workshops; c) to identify the knowledge and cultural perspectives triggered in

* Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. E-mail: heromvargas50@gmail.com

** Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Atualmente é professor substituto no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: niltonfar.carvalho@gmail.com

the communicational processes of listening; and d) to propose a semiotic analysis that gathers the empirical data of the workshops and the enunciation of the works (artists). This study aims to think of sound and listening as a communicational experience of difference and otherness which can update pop music media memory and media regimes.

KEYWORDS:

Musical listening, global south, difference, workshops, pop music.

INTRODUÇÃO

A organização da música pop nas mídias e seus parâmetros mercadológicos coincidem com o ponto de partida deste estudo para propor um experimento comunicacional. Trata-se da existência da primazia de leituras centradas em sociabilidades derivadas de produtos midiáticos, estratégias de endereçamento e estéticas midiaticizadas, que tende a sugerir um entendimento majoritário acerca da música popular - inerente à história da música nas mídias. Essa memória midiática tangencia os imaginários com maior frequência e preenche a produção de subjetividade, além do pensamento espontâneo sobre a música. Assim, é possível pensar que a massificação de produtos culturais intensificada nas décadas de 1950 e 1960 estabeleceu certos parâmetros mercadológicos (práticas significantes) ao dar maior visibilidade aos gêneros musicais e aos seus cânones: lembremos, no início do século XX “a indústria fonográfica organizou-se na forma como hoje se encontra - uma indústria de entretenimento massivo para consumo individualizado e preferencialmente para o lar” (DE MARCHI, 2005, p. 8).

Um dos pontos a serem enfrentados aqui é (re)pensar a força de determinada escritura midiática herdada da historicidade dos *mass media* no cenário globalizado, como as estéticas anglo-americanas (rock, *R&B*, pop etc.) que estabelecem modelos de circulação e consumo da música pop. Essa memória coletiva mundializada (ORTIZ, 2007) é um arquivo midiático de identidades musicais que carrega noções de gênero musical como formas culturais estáveis, um processo que reduz a visibilidade da intertextualidade dos processos criativos e as relações culturais na criação artística. A discursividade midiaticizada das categorias mercadológicas estabelece um saber universalizante - um fundamento (DELEUZE, 2018) - acerca da música popular que não dá conta de sua pluralidade.

Até que ponto as mediações majoritárias nas mídias são capazes de dar conta de produções emergentes de culturas locais e de entremeios culturais? Por mediações² dominantes, entende-se interações e narrativas mais centradas nos parâmetros de indústrias

mediáticas, gravadoras, estratégias de endereçamento mercadológico, comunidades musicais e identidades musicais midiaticizadas. Quando nos debruçamos sobre as singularidades atualizadas pelo som e nele, por artistas emergentes de contextos locais ou inspirados por estéticas do Sul Global, nota-se uma reorganização comunicacional na memória midiática estabelecida sobre outros ecossistemas de saberes (SANTOS, 2018). O campo popular da produção musical deixa de ser reduzido aos parâmetros mercadológicos de entretenimento e aos padrões de circulação global para retomar algo que lhe é inerente: o popular como multiplicidade, um espaço liso radicalmente aberto (DELEUZE; GUATTARI, 2008) - propenso a variações de ritmos, instrumentação, corpos, idiomas etc. Pelo som é possível repensar toda uma organização midiática que nos chega pela historicidade.

A presente análise, portanto, passa pela identificação de regimes de reconhecimento e identificação da música nas mídias. Nosso entendimento é que os processos de midiaticização, muitas vezes, inviabilizam compreender os gêneros musicais como produções artísticas intertextuais (KRISTEVA, 1980), de fronteiras culturais e semióticas (LOTMAN, 1996) e, sobretudo, como elementos participantes de um campo de enunciação (BAKHTIN, 2003). A identificação dos artistas aqui abordados usa como critério de escolha a hibridiz presente em algumas obras, por entender que acoplamentos culturais atualizam a memória midiática e acionam enfrentamentos epistemológicos e ontológicos (VARGAS, 2007; HARAWAY, 2000) no campo da comunicação. Para explorar o som e a escuta, o trabalho se baseia numa frente experimental que levou um *corpus* de obras/artistas selecionados à três oficinas de escuta musical, oferecidas a escolas do ensino médio técnico público. A coleta de dados empíricos usa o método de pesquisa narrativa (CLANDININ; CONNELLY, 2011) para reunir dados sobre a escuta musical nas oficinas, como discussões compartilhadas, depoimentos e textos produzidos. Ao final, a análise semiótica aproxima elementos de sentido das canções da experiência das oficinas. A ideia é repensar a organização da música pop nas mídias e, por entremeios e traços locais, atualizar a memória midiática acerca da música popular.

REGIMES DA MÚSICA POP E O SOM COMO DIFERENÇA

Compreender os regimes que facilitam a identificação de determinados artistas e gêneros da música pop nas mídias deve levar em conta fatores como massificação, fonografia e disseminação da cultura pop a partir das décadas de 1950 e 1960. É preciso,

no entanto, evitar o entretenimento midiático como fenômeno alienador ou ideológico (ADORNO, 2011), uma vez que há uma série de perspectivas de representação e práticas sociais que emanam das sociedades modernas expressas nesses produtos. Embora geralmente mais palatáveis para o senso comum, resumir o sentido da cultura midiática à alienação parece pouco produtivo. A cultura pop viabilizada em grandes centros urbanos, como dos Estados Unidos e de países europeus, tende a formatar modalidades de consumo alinhadas às suas estéticas mais recorrentes, e mesmo a fonografia que chega às periferias globais é inspirada nas estratégias mercadológicas desses centros. Se, por um lado, a cultura pop é inerente ao capitalismo tardio, ela também “ajusta-se como nenhuma outra forma cultural à visibilidade midiática” (SILVEIRA, 2013, p. 10). Ou seja, por apresentar tais aspectos a cultura pop e seus inúmeros produtos (música, cinema, quadrinhos, tevê, séries etc.) se inserem na historicidade midiática com facilidade e tendem a maior alinhamento ao chamado Ocidente. Como considerou Renato Ortiz (2007), a memória internacional possui referências³ culturais forjadas e partilhadas globalmente - Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Disney ou Hollywood.

A rotulação de uma sonoridade é indispensável ao consumo, daí critérios de mercado se aproximam das maneiras de nomear a música gravada, e a midiaticização acentua a discursividade dos gêneros musicais. Muitas análises que privilegiam a dimensão midiática da música massiva identificam que “a rotulação é um importante modo de definir as estratégias de endereçamento” (JANOTTI JR, 2006, p. 40), pois a partir da classificação repousa a circularidade das convenções sonoras e dos pressupostos identitários de performances de gosto e de sociabilidades. Felipe Trotta (2008, p. 3), ao escrever que “visualizamos um trio de instrumentistas - em silêncio - portando sanfona, triângulo e zabumba e esperamos a execução de um forró”, identifica o que podemos tomar aqui como paradigma de reconhecimento, uma leitura ou imagem sonora imaginada antes mesmo da execução da canção. Ora, qual a reação do público se a instrumentação citada não tocasse o esperado forró? Quais as políticas menores expressas no som que escapam a esses paradigmas da música nas mídias? Quais perspectivas podem ser experimentadas quando a escuta musical se depara com entremeios?

Na década de 1980, algumas gravadoras europeias - e, num segundo momento, as norte-americanas - perceberam a existência de nichos de consumo para a *highlife music* de Gana, a *rumba* congoleza ou o *calypso* de Trinidad e Tobago, entre outros gêneros. A saída encontrada foi o uso do termo *world music*⁴ como estratégia de rotulação de diferentes artistas, ritmos e gêneros não alinhados às estéticas anglo-americanas. Pouco

tempo depois surge uma categoria⁵ no Grammy Awards com o mesmo nome, eventos que contribuem para a disseminação do termo nos meios de comunicação, entre resenhas e textos jornalísticos. Trata-se da captura homogeneizante de um campo radicalmente diverso (VARGAS; CARVALHO; CHIACHIRI, 2020) - em outras palavras, a velha cisão entre o Norte Global e os outros.

O próprio gênero musical, enquanto texto artístico, é atravessado por diferentes enunciados artísticos (KRISTEVA, 1980). A noção de semiosfera, por exemplo, que para Lotman é espaço comunicacional no qual diferentes semiosferas produzem sentido e se relacionam, ajuda a compreender que, apesar das delimitações dos núcleos semióticos, há encontros culturais que geram outros sentidos. São trocas possibilitadas por um fluxo textual instável nas regiões semióticas periféricas de contato entre interior e exterior, uma vez que ocorre “a transmissão de informação através dessas fronteiras”⁶ (LOTMAN, 1996, p. 31). Aqui podemos aplicar perfeitamente o conceito de semiosfera aos gêneros musicais, que, a depender da criação artística e de sua busca por elementos externos, serão atualizados ou não. As diferenciações no som nos colocam uma questão cara: a necessidade de entender essa pequena variação estética como parte de um enunciado artístico e existencial. Como diz Mikhail Bakhtin (2003, p. 268), pela enunciação é possível encontrar “formas de conclusão do todo”, para além de abordagens centradas exclusivamente na linguagem.

A seguir, construiremos os critérios teóricos de escolha dos artistas levados às oficinas. A abordagem que se pretende elaborar deixa de tomar a sonoridade “como ilustração de alguma subcultura, de algum segmento ou faixa social” (SILVEIRA, 2013, p. 30), reflexo de uma organização midiática, sociabilidade ou de consumo preexistente, mero produto secundário, para, a partir do som em si (música, produto artístico), identificar uma série de políticas de diferenciação que convidam a repensar a organização da música pop nas mídias.

O HÍBRIDO E O EXPERIMENTAL – SOBRE OS NOMADISMOS

Chico Science, certa vez, foi repórter por um dia para a MTV Brasil, convidado pela emissora a apresentar o Mercado São José (Recife) em uma reportagem que trazia também informações culturais sobre a capital pernambucana. Ao andar por camelôs e pelo comércio de rua, o músico fez menção ao público do movimento manguebeat (*mangueboys* e *manguegirls*). Em determinado momento, Science sugere itens de vestimenta e,

no lugar de indicar um modelo de roupa a ser usada, disse que “*um manguelboy se veste como quiser*”. O que está decisivamente em jogo nessa fala é um desvio de paradigma, pois o modo de se vestir é um pressuposto comunitário e de identidade. Esse deslocamento está presente também na ideia de som do movimento manguelbeat, em canções que emergem de fronteiras entre maracatus, ritmos regionais e gêneros musicais globalizados, como o *hip hop*. A enunciação, neste caso, produz uma situação limite (uma diferenciação) em que o endereçamento comunitário é refundado - quando Science diz “*faça como você achar melhor*”, ele não indica um uniforme a ser partilhado, mas uma roupa qualquer sem identidade prévia. Aqui, no entanto, não se esgota a questão identitária; pelo contrário, ela se reconfigura em processos de desterritorializações e reterritorializações.

A hibridez de artistas como Chico Science é um campo enunciativo que abre um espaço conceitual reposicionado, em construção (HALL, 2003). A ideia de uma política de singularidades sem pressupostos aparece na obra de Giorgio Agamben (2017b) como possibilidade de saída da captura da vida social por grandes máquinas (publicidade, estado-nação, espetáculo midiático, aparelho jurídico etc.). Ora, para o autor não seria o caso de lutar pelo controle dessa máquina complexa, mas desativá-la. Suspender condições prévias de representação coincide com uma nova modalidade de convivência, uma nova partilha do comum, na qual “singularidades façam comunidade sem reivindicar uma identidade” (AGAMBEN, 2017b, p. 78) - a identidade seria uma série de movimentos e encaixes. Trata-se de outro sentido de comunidade, uma modalidade mais aberta à exterioridade. Ou seja, o artista produz experimentações que irão estabelecer com os ouvintes novas interlocuções e afetos, ao abrir questões existenciais (éticas, políticas e de modalidades de vida). É preciso, portanto, ultrapassar uma preocupação focada exclusivamente na linguagem musical para entender o âmbito mais complexo e profundo da criação artística presente na enunciação. Se a historicidade da música nas mídias é marcada por grandes narrativas de categorias, cânones e sociabilidades que separam e direcionam estéticas possíveis; essa engrenagem é reposicionada pelo som.

As estéticas do Sul deslocam antigas posições, geram entremeios e exibem relações que “não mais ocupam o mesmo lugar” (HALL, 2003, p. 130). Sul Global, portanto, diz respeito à noção de saberes situados trabalhada por Boaventura Sousa Santos (2018). Entendemos que esse som de entremeios carrega uma *episteme* comunicacional de

diferença, pois combina elementos culturais e libera a escuta para adentrar outras perspectivas e (re)construir narrativas “sobre novas bases” (BUCK-MORSS, 2011, p. 155). O som é parte de uma enunciação que convida a um pensar diferente, radicalmente aberto, um afeto existencial que atualiza experiências a partir de éticas sonoras, políticas e modalidades de vida. Categorizações universalizantes que antes repousavam sobre a *world music* ou a música étnica dão lugar aqui a um entendimento *decolonial* do popular, um campo diverso a ser explorado por singularidades - até porque, como escreveu Achille Mbembe (2017, p. 265), “só existe universal enquanto comunidade de singularidades e diferenças”.

Os recursos de criação e suas respectivas territorialidades passam a não ter muitas divisões, pois são pensados como espaço aberto de multiplicidades culturais. Deleuze e Guattari (2008) desenvolvem um conceito de espacialidade inspirados pelos nômades, que diferem da organização estatal. Para os autores, a ideia de estado moderno é como um espaço estriado - sempre demarcado, com suas burocracias estabelecidas, formalizado. Os nômades percorrem os espaços por “multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 36) da mesma forma como o som é pensado por alguns artistas, tal qual um recurso a ser experimentado. E o popular é esse espaço para experimentação, pois nem as delimitações de estado-nação inviabilizam os contatos que proporcionam a hibridiz dos encontros culturais; os textos culturais se misturam independente das demarcações, são idas e vindas que percorrem territorialidades⁷ distintas. David Lapoujade (2015) observa, ao abordar a obra de Deleuze e Guattari, que a importância dada pelos autores às práticas nômades é justamente pelo fato de essa modalidade de vida seguir a terra e com ela estabelecer uma “relação de imanência” (LAPOUJADE, 2015, p. 40). Como conceito filosófico, o nomadismo trabalhado pelos autores difere da ideia de *Ursaat* - estado fundador, enraizamento do ser humano e de sua produção cultural em uma espacialidade e suas regras internas.

Pensando na música, pode-se considerar como nomadismo sonoro a busca por referências rítmicas, instrumentais, timbrísticas, entre outras, externas a uma territorialidade, uma maneira desenraizada de produção que vivencia o popular como *locus* da produção musical dos povos.

ACERCA DO MÉTODO EMPÍRICO E DO *CORPUS*

Questionamentos iniciais levam a presente pesquisa a viabilizar um método teórico e prático capaz de fornecer algumas chaves de entendimento da experiência da escuta musical⁸. Quando a ideia de ministrar algumas oficinas de escuta musical surgiu, optou-se por construir um diálogo interdisciplinar com o campo da Educação para levantar metodologias de atividades criativas no ambiente de aula que viabilizassem debates, reflexões e um trabalho final coletivo com contribuições das pessoas participantes⁹. Essa metodologia traz ainda questões acerca de uma interface dos estudos de música com o campo da comunicação, pois “a escuta é o acoplamento entre o que nos chega, o que somos, e aquilo que acumulamos em nossa experiência, não apenas sonora: a escuta é o processo de conectar sons a tudo o mais que conhecemos” (IAZZETTA, 2012, p. 21).

Foram organizadas três oficinas¹⁰, levadas como conteúdo de extensão a duas escolas¹¹ do ensino médio técnico da rede pública¹² do estado de São Paulo, no segundo semestre de 2020. Participaram dos encontros alunos e alunas matriculados nos cursos técnicos (adolescentes na faixa de 15 e 17 anos), professores e professoras, ex-alunos e pessoas das comunidades do entorno das escolas (de idades variadas). Na primeira escola (Escola 1), a oficina teve duas turmas (A e B) e foi dividida em cinco encontros. Na segunda instituição participante (Escola 2), por questões de cronograma de semestre letivo, houve apenas uma versão reduzida da oficina, organizada em dois encontros. O cronograma das oficinas foi o seguinte:

- a) Introdução à música pop; identidades musicais; comunidades; indústria fonográfica; consumo; apropriações;
- b) Produções do Sul Global; hibridismo; experimentalismo; desigualdades narrativas; *world music*; escuta de canções; apresentação de vídeos; observações e reflexões compartilhadas acerca de ritmos, instrumentação e performances;
- c) Escuta de canções; apresentação de vídeos; discussões; proposta de trabalho final coletivo. Na Escola 1, os alunos foram convidados a escolher um ou dois artistas discutidos nos encontros para a elaboração de um breve texto analítico, material acompanhado de pesquisas na *web* para a identificação de imagens e vídeos. O objetivo foi construir uma página multimídia¹³ coletiva, acompanhada de uma *playlist* com todas as músicas escutadas e debatidas nos encontros, compartilhada

com a comunidade escolar (docentes, discentes e equipe técnica). Na Escola 2, por causa da carga horária reduzida, foi solicitado apenas um texto reflexivo sobre a experiência dos encontros;

- d) Compartilhamento do trabalho final; reflexões sobre as abordagens escolhidas;
- e) Considerações finais dos participantes; bibliografia sugerida para estudos futuros.

A coleta e a organização do material empírico se apoiaram no método de pesquisa narrativa para construir um relato de experiência docente (AZEVEDO; PASSEGGI, 2015), acompanhado de um denso material de campo. O contexto da pandemia inviabilizou a possibilidade de aulas presenciais, o que levou os encontros a plataformas¹⁴ de videoconferência, ferramentas que têm suas especificidades, entre pontos positivos e aspectos negativos em relação às ações presenciais. No modelo presencial, a interação com o público é mais dinâmica, além do fato de ser mais fácil estimular as pessoas a tomarem a palavra. Por outro lado, o ambiente online fornece mais recursos de organização do material coletado, em diferentes frentes, pois possibilita transcrições das aulas gravadas, compilação de conversas do chat etc. Por isso a pesquisa narrativa contribuiu ao presente trabalho, já que permite pensar todo esse material empírico como parte de uma experiência vivida nas oficinas, uma vez que a “pesquisa narrativa é uma forma de compreender a experiência” (CLANDININ; CONNELLY, 2011, p. 51). No entanto, o tratamento do texto elaborado a partir da experiência das oficinas não segue aqui uma ordem cronológica dos encontros, mas é construído como narrativa menos linear. Nas próximas linhas, este trabalho aproxima diferentes narrativas e temporalidades (conteúdos expositivos, intervenções do público participante, saltos temporais e menções a fragmentos dos trabalhos finais).

Há também diálogos com as análises semióticas das obras levadas às oficinas, na tentativa de tecer relações enunciativas entre oficina, escuta e canções/artistas abordados. A construção narrativa valoriza movimentos errantes por diferentes espacialidades - como a produção da canção e o acontecimento das oficinas -, em que o pesquisador é também o narrador participante da experiência, não mero observador distante de seu objeto. Sabe-se que a menção de Benjamin ao *flâneur*, trabalhado pelo poeta Baudelaire, buscava encontrar uma posição teórica, prática e conceitual capaz de vivenciar situações-limite, como a experienciada pelo intelectual que se perde num cenário de mercadorias e se coloca entre a crítica e o consumo (BENJAMIN, 2018). Essa capacidade de tecer fios até então desconexos, mas que viabilizam meios de analisar a

experiência vivida, é o que o presente trabalho pretendeu construir ao narrar a experiência das oficinas.

Ao longo dos últimos quatro anos de pesquisa, a lista de artistas foi identificada em buscas na web (meios de comunicação especializados, gravadoras independentes, plataformas alternativas de divulgação) e no âmbito presencial de shows, festivais e feiras de discos. A relação a seguir, portanto, diz respeito aos principais nomes abordados nas oficinas, embora no decorrer dos encontros outros trabalhos tenham sido mencionados, fruto de contribuições das pessoas participantes. A lista da qual partimos à experiência das oficinas é composta pelos seguintes nomes:

- **DJ Tudo** (Alfredo Bello), artista que viaja o Brasil e o mundo em busca de novas experiências sonoras e grava canções com artistas populares de diferentes regiões;
- **Songhoy Blues**, banda do Mali que mescla elementos do rock, letras cantadas em *songhai* e ritmos de culturas do deserto malinês;
- **Bomba Estéreo**, grupo colombiano influenciado por tradição de tambores, *cumbia*, gêneros caribenhos e música pop;
- **DJ Dolores, Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A**, artistas vinculados ao movimento pernambucano *manguebeat*;
- **Tetine**, dupla brasileira aproxima *electropunk*, funk carioca, arte sonora e conceitos de instalação artística;
- **M.I.A.**, britânica filha de imigrantes do Sri Lanka, em seu trabalho insere sons, corpos e imagens não-eurocêntricos;
- **Bantu Continua Uhuru Consciousness (BCUC)**, grupo sul-africano que trabalha percussão de culturas locais, instrumentação indígena e gêneros como *soul* e *hip hop*;
- **Joe Strummer & Mescaleros**, banda liderada pelo ex-vocalista do Clash Joe Strummer, inspirada em sonoridades de países do Sul Global
- **KOKOKO!**, banda formada por músicos de Kinshasa (Congo) e um produtor francês, sua instrumentação é elaborada a partir de materiais reciclados;
- **Ifriqiyya Electrique**, grupo composto por franceses e tunisianos que aproxima rituais *banga* da cultura urbana *pós-punk*;

Pela teoria da enunciação trabalhada por Bakhtin (2003), essas obras levadas às oficinas oferecem outros eixos de leitura da música atual, pois são contrapontos enunciativos. Esses artistas atualizam a memória midiática e as noções sobre música popular quando

levados a uma atividade de escuta musical criativa (IAZZETTA, 2012). Pela teoria da enunciação, as oficinas exploram um âmbito que precede a produção musical, que é “o elemento ético-político e, mais precisamente e radicalmente, um elemento existencial” (LAZZARATO, 2014, p. 155) mobilizado pelos artistas. Trata-se de um aspecto da criatividade humana que Félix Guattari (2019, p. 384) chama de “autoposicionamento existencial”, um afeto capaz de agir no objeto estético - e, posteriormente, afetar escuta, no caso da música. A questão a ser enfrentada nas oficinas, portanto, diz respeito a um experimento de imersão em obras de entremeios culturais para produzir conhecimentos a partir desse contato.

ESCUA MUSICAL: EXPERIÊNCIA COMUNICACIONAL DE ENTREMEIOS E AFETOS EXISTENCIAIS NAS MARGENS DA MÚSICA POP

A oficina começou com uma pergunta que serviu de estímulo à apresentação das pessoas: *o que gosto de ouvir e por quê?* Antes de quaisquer materiais expositivos, era preciso conhecer um pouco mais sobre os perfis ali presentes. E as respostas variaram muito. Menções a gêneros como *funk*, *heavy metal* e *hip hop* colocam em jogo certa proximidade com as categorizações da música nas mídias, além de uma aluna ter tocado clarinete em orquestra filarmônica. Outro relato fez questão de reforçar o fato de não ter muita afinidade com a música - voltaremos a essa aluna mais adiante, pois seu trabalho final rendeu um belo resultado.

O conteúdo introdutório expositivo reuniu aspectos históricos sobre a consolidação cultura midiática, especialmente noções de cultura pop e cultura de massa, cuja ascensão ocorreu entre as décadas de 1950 e 1960. A apresentação, no entanto, precisou ser adaptada ao contexto de aprendizagem do ensino médio, sem perder de vista a necessidade de entendimento do surgimento de um cenário de massificação de produtos culturais. Um dos colegas, por exemplo, citou que gostava muito de rock, diferente de seu pai, que era mais “do samba”. “*Meu pai tentou me trazer para o samba, porém não sou muito fã, mas numa roda de samba eu até escuto e entro na onda*”, o aluno disse. Ou seja, para ele há eventos nos quais é possível desembarcar um pouco da territorialidade do rock. Esse real que pressupõem territorialidades fundadas historicamente e, de certa forma, transmitidas na memória midiática, sugere a força nas sociabilidades partilhadas. Por isso, para Deleuze e Guattari (2014), o *socius* é sempre produzido e resulta de acoplamentos; é sempre maquinação.

Em um curso oferecido sobre a obra de Michel Foucault, Gilles Deleuze (2020) aborda as formações históricas, que, segundo Deleuze, são estratificadas no entrelaçamento do ver e do falar, precisamente “a forma do visível e a forma do enunciável” (2020, p. 4). Para o autor, o enunciado reúne os saberes e estabelece as relações de poder em determinada sociedade. Desvendar uma formação histórica (*socius*) demanda, portanto, o trabalho de identificar o que nela é visível e o que é enunciável. Quando falamos de música no cenário atual, mesmo décadas após os anos de ouro das indústrias fonográficas, as leituras majoritárias permanecem mais centradas nas gramáticas mercadológicas e na sua discursividade. Quando uma aluna da Escola 2 bem observou, ao escrever no chat, que “*encontrar artistas novos, é de certa forma difícil*”, ela identificou certos regimes de reconhecimento, uma engrenagem mais circular. Nossa conversa, no primeiro encontro, em ambas as escolas, tratou de discutir essa organização midiática a partir de gostos e práticas de escuta musical partilhadas nos entornos dos relacionamentos sociais.

Nas oficinas, o mergulho no perfil híbrido começa no segundo encontro, com a leitura do texto *Manifesto do Mangue - Caranguejos com Cérebro*¹⁵, assinado pelo músico Fred Zero Quatro, da Mundo Livre S/A, publicado no *Jornal do Comércio*, em 1992. Havia ali menções a uma cidade que crescia impulsionada por um progresso que avançava ao mangue e à biodiversidade, com as desigualdades da especulação imobiliária. O rearranjo híbrido é como um ato de resistência, pois a metáfora da “antena parabólica enfiada na lama” (ZERO QUATRO, 1992) diz respeito à busca por uma série de referenciais regionais e globalizados que se acoplam para formar uma situação artística de contraponto, são acionados no texto o *hip hop*, as emboladas, a música jamaicana, os maracatus, o rock psicodélico, o grupo Kraftwerk, as cirandas, o músico Afrika Bambaataa, os computadores e as novas mídias - para Zero Quatro era preciso injetar novas energias que vinham de diferentes campos existenciais para desencadear novas modalidades de pensamento e vivências. Surgiu então a seguinte questão: qual seria o endereçamento de artistas do manguebeat?

Para uma aluna, o músico representava a “*classe trabalhadora, pois deu voz e palco ao gueto*”, menção a uma posição artística à margem da música pop. Outros artistas mobilizaram comentários semelhantes. Como a banda KOKOKO!, formada por congoleses e um produtor francês, que elabora sua instrumentação a partir de materiais reciclados, como pedaços de madeira e metal, além de embalagens plásticas dos mais variados produtos. O vídeo a que assistimos é referente a um show da banda na plataforma

Boiler Room¹⁶, em que o vocalista sobe ao palco com um megafone. Durante a exibição, uma aluna disse o seguinte: “o megafone usado pode ser algum protesto, algo sobre se manifestar. E aquele uniforme amarelo tem algo de operário”. A reciclagem feita pelo grupo foi abordada em um dos trabalhos finais da Turma 1 (Escola 1). A estudante identificou que o som da KOKOKO! pode ser pensado por um eixo conceitual: “reutilizar, reciclar e renovar”. O mesmo texto percebe ainda que o ato de reciclar não é isolado, mas tem a ver com um contexto local de descarte desproporcional, realidade vivida em Kinshasa - e em outras grandes cidades. O engajamento com certos materiais que dão origem a novos instrumentos é uma resposta ética a um contexto social e econômico - e essa resposta foi percebida no contato com a obra.

O grupo colombiano Bomba Estéreo trouxe aspectos da produção musical latino-americana. A banda privilegia uma cultura de tambores¹⁷ herdada do período colonial presente na hibridez que reforça resistências culturais inscritas na sonoridade. A percussão remete a uma crítica à escravidão, uma reivindicação de reparações históricas, notadamente ao som dos timbres dos tradicionais tambores *llamador* e *alegre*, da *cumbia* praticada em diferentes regiões da Colômbia. Já o clima cosmopolita do vídeo da canção *Internacionales*¹⁸, do Bomba Estéreo, coincide com nossas discussões sobre uma música que não obedece a limites territoriais que separam os estados-nação modernos. No encontro seguinte, uma das alunas citou um episódio vivido: “no sábado, fui a uma loja na rua 25 de Março [região central de São Paulo]. Entramos numa loja de bolivianos e foi muito legal, estava tocando uma música de fundo, daí perguntei: ‘moça, que música é essa?’, ela respondeu: ‘é salsa’, e eu me lembrei das oficinas na hora!”. As estéticas do Sul Global e suas frentes existenciais - a exemplo da percepção da colega que foi capaz de lembrar das oficinas ao escutar uma canção tocada em uma loja de imigrantes - demonstra o conhecimento trazido pelo som, que revela dimensões sociais e culturais das quais a música popular faz parte.

O BCUC é formado por uma potente combinação de bumbos, congas, baixo elétrico, instrumentação indígena de sopro e um trabalho vocal que reúne trechos de rimas, gritos e a voz *soul* da cantora Kgomotso Mokone. Há, ainda, um instrumento percussivo de raspagem semelhante ao reco-reco do nosso samba. Uma das alunas inclusive associou o som do BCUC ao trabalho do coletivo brasileiro Olodum. Esses rearranjos locais trouxeram discussões sobre diásporas, colonização e resistências, uma vez que a presença dessa sonoridade na produção musical contemporânea reafirma revisões narrativas na

disputa pelos imaginários. Em outro momento, falamos sobre uma apresentação num festival organizado na Dinamarca do grupo Ifriqiyya Electrique¹⁹, formado por um casal francês e por músicos tunisianos da cultura sincrética *Banga* - cujos rituais possuem instrumentação e ritmo específicos. No som elaborado pela banda, não há uma delimitação estabelecida entre o pós-punk e o *electro rock* trazido pelos franceses, com distorções de baixo e guitarra, e os instrumentos locais como *tchektchekas* e *tabla*, mas um processo de hibridização que coloca o entremeio como situação limite, a partir do qual ocorre um processo comunicacional de outra ordem, não mais por uma mediação midiática dominante, mas por novos parâmetros estético-sonoros. Não à toa, assistir ao Ifriqiyya Electrique, gerou certa perda de referenciais nas turmas das oficinas, em relatos como “*parece um momento de final de festa em que tudo parece estranho*”, como relatou uma estudante.

A sensação de “perder o chão” foi decisiva para a atividade final proposta, que consistiu em selecionar artistas ou temáticas discutidas e escrever um texto, trabalho que deveria também reunir links de vídeos e imagens pesquisadas na web para ilustrar a reflexão sintetizada na escrita. O material solicitado abasteceu a página multimídia, que abrigava também uma *playlist* com as músicas citadas nos encontros, montada para compartilhar a produção coletiva com a comunidade escolar, atividade realizada em ambas as turmas da Escola 1. Ali surgiram discussões interessantes sobre a experiência da escuta. Uma das alunas partilhou conosco o motivo de seu texto abordar o trabalho da cantora M.I.A. Segundo a estudante, a artista tinha uma vivência migratória que a fez lembrar de quando estudou nos Estados Unidos. Para ela, “*você sempre vai ser tratado como imigrante*”. Essa era a dimensão existencial aberta pelo som de M.I.A., não apenas ele, mas as imagens, as narrativas dos clipes e, sobretudo, o posicionamento político da artista em entrevistas e aparições nas mídias. Tal como os nômades, esse perfil artístico migrante se readapta e recria modalidades - a exemplo da música caribenha levada por imigrantes ao Reino Unido que fez surgir uma cena britânica de *ska*, influenciou artistas como The Clash e The Police e deu origem a novos gêneros como a *jungle music*. Ou seja, a mobilidade do som, enquanto matéria que passa por territorialidades, sugere que a música popular é um espaço a ser experimentado de diferentes maneiras. A escuta desse perfil artístico demonstra que nos processos de fruição há uma dimensão de apropriação criativa (IAZZETTA, 2012) capaz de oferecer outras imagens e percepções. Isso demonstra, ainda, a heterogeneidade do campo popular e suas sonoridades que afetam de diferentes maneiras.

Tal como a proposta de Félix Guattari (2006) acerca do deslocamento paradigmático estético e existencial, trata-se de um experimento de “desordenamento dos ritmos de enunciação” (GUATTARI, 2019, p. 388), até então mais centrados numa estrutura midiaticizada. É o que ocorre na análise feita por uma aluna sobre o trabalho do artista DJ Tudo: *“ele convida a participar das produções de pessoas que chama de “Gente de Todo Lugar” [...] DJ tudo é a experiência do popular, do jazz, do psicodélico, dos rituais, do indígena, do povo deste planeta”*. Outra estudante, ao escrever sobre a canção *Internacionales* do grupo colombiano Bomba Estéreo, disse que a canção *“possui uma forte relação com o conceito de internacionalismo, no qual buscar as origens culturais e históricas de seu próprio país é importante, assim como mostrar suas qualidades ao mundo”*, reflexão que se aproxima da noção de música popular internacional defendida por Fabrício Silveira (2017), que, diferente do pop globalizado, valoriza estéticas do Sul Global na construção de uma *“integração criativa de tradições musicais periféricas, plurais e descentralizadas”* (SILVEIRA, 2017, p. 79). O Sul Global reaparece na temática migratória, nos textos sobre M.I.A.: *“tocar em feridas como a questão imigratória torna-se algo ainda mais problemático - e ao mesmo tempo necessário - num momento em que uma onda de conservadorismo invade a Europa”*, nos lembra uma aluna, ao citar o aumento da xenofobia no cenário atual. Cada fragmento de relato ou reflexão levantado como pesquisa narrativa é uma resposta subjetiva a uma escuta musical partilhada. Entendemos, portanto, que a música é uma potente ferramenta para estimular conhecimentos plurais - notadamente quando essa música popular escapa às demarcações mercadológicas e se posiciona em entremeios.

Para finalizar, há uma grata surpresa que nos foi apresentada em um dos trabalhos finais, um texto escrito por aquela aluna que, lá no início das atividades, disse não ter conhecimentos aprofundados sobre música. Pois bem, em sua reflexão final ela conclui que somos rodeados por sons que nos tangenciam, inevitavelmente, ao notar que *“a música faz parte do desenvolvimento humano, ela traz mais sentido ao dia a dia, a cada letra, ritmo, instrumentos nos faz sentir arrepios e refletir sobre a vida. Mesmo quando não estamos a ouvir música, estamos quase sempre rodeados de pequenas sinfonias - o cantar dos pássaros, rádio, bandas sonoras...”*. Ora, e não são essas pequenas experiências cotidianas capazes de nos revigorar percepções acerca do mundo em que vivemos? Quando aproximamos nossa análise da ideia de uma relação complexa de enunciados que concordam e discordam entre si (BAKHTIN, 2003) é justamente para demonstrar que o som possui uma capacidade de afetar (e comunicar) e nos convida a

repensar certas posições estabelecidas nas mídias e a entrar em contato com saberes mais plurais (SANTOS, 2018). Acreditamos que a criação artística possui uma dimensão ontológica de acoplamentos fronteiriços e culturais (HARAWAY, 2000; LOTMAN, 1996). A mudança de paradigma abre modalidades possíveis, como bem observa Giorgio Agamben (2017b, p. 77), uma “política da singularidade qualquer” menos mediada por modelos dominantes. O que o presente experimento comunicacional demonstra é a possibilidade de estimular, pela arte, um trabalho de levar o pensamento para além dos limites que tendem ao senso comum. Acreditamos que o som e a escuta musical são questões de comunicação, bem com a tarefa de repensar nossas relações com os ambientes midiáticos e os produtos que circulam nesses espaços.

CONCLUSÕES

O presente trabalho se baseou num experimento comunicacional conduzido em oficinas de escuta musical levadas a duas escolas de ensino público médio técnico como atividade online de extensão. O ponto de partida é a organização da música pop nas mídias e suas leituras majoritárias - identidades, endereçamentos mercadológicos e comunidades musicais. O objetivo foi repensar esses paradigmas de identificação por meio de obras que se colocam em entremeios semióticos e culturais. O contato com esses campos de enunciação na escuta musical trouxe perspectivas culturais e modalidades existenciais (novos saberes). Buscou-se, ainda, deixar um método de uso da música em atividades de aprendizagem voltadas ao campo das Humanidades em geral.

No material empírico coletado nas oficinas, foi possível identificar uma apropriação reflexiva dos conteúdos musicais, um processo de interação que indica saberes e percepções críticas sobre questões sociais e culturais de nosso tempo - a exemplo da migração e de uma ampla noção sobre culturas. Entende-se que esse contato é fundamental para a valorização de alteridade e decisivo para uma leitura mais crítica acerca dos paradigmas estabelecidos desde os *mass media*.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Edunesp, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo horizonte: Autêntica, 2017a.

- AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos: Homo Sacer**, IV, 2. São Paulo: Boitempo, 2017b.
- AZEVEDO, Adriana Barroso de; PASSEGGI, Maria da Conceição (org.). **Narrativas das experiências docentes com o uso de tecnologias na educação**. São Bernardo do Campo: UESP, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261- 306.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BUCK-MORSS, Susan. Hegel e Haiti. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 90, p. 131-171, 2011.
- CLANDININ, Jean; CONNELLY, Michael. **Pesquisa narrativa: experiência e história na pesquisa qualitativa**. Uberlândia: Editora UFU, 2011.
- DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-Compós**, Rio de Janeiro, n. 2, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 2.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 5.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Michel Foucault: o poder**. São Paulo: Politeia, 2020.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GUATTARI, Félix. Ritornelos e afetos existenciais. **GIS - Gesto, Imagem e Som**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 383-397, 2019.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 33-118.
- IAZZETTA, Fernando. Da escuta mediada à escuta criativa. **Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura**, São Paulo, v. 10, n. 01, p. 11-34, 2012.
- JANOTTI JR, Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 31-47, 2006.
- KRISTEVA, Julia. **Desire in language: a semiotic approach to literature and art**. New York: Columbia University Press, 1980.
- LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas e subjetividades**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madri: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1996.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Construindo as epistemologias do sul*. Antologia essencial. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. v. 1.
- SILVEIRA, Fabrício. Música pop e guerra aérea. In: MELLO, Jamer Guterres; CONTER, Marcelo Bergamin. *A(na)rqueologias das mídias*. Curitiba: Appris, 2017. p. 77-92.
- SILVEIRA, Fabrício. *Rupturas instáveis: entrar e sair da música pop*. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone*, Recife, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008.
- VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê, 2007.
- VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton Faria de; CHIACHIRI, Roberto. Singularités et différences dans la musique pop: une révision de l’expression “world music”. *HERMÈS*, Paris, v. 1, n. 86, p. 128-135, 2020.
- ZERO QUATRO, Fred. “Caranguejos com Cérebro”: 1º Manifesto Movimento Mangubeat (1992). *Medium*, [s. l.], 13 abr. 2020. Disponível em:
<https://bit.ly/3U812dH>. Acesso em: 4 nov. 2020.

NOTAS

- 1 Este artigo reúne os resultados da tese *Escuta Musical: um experimento de diferenças e territórios existenciais - hibridismo e Sul Global na música pop*, defendida em março de 2021. Pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).
- 2 Sabe-se que Martin-Barbero (2001) ampliou o conceito de mediações ao identificar desvios no sentido das representações midiáticas e da cultura do entretenimento. Para o autor, é preciso também levar em conta significados situados, produzidos no âmbito de regionalidades, vizinhança, laços afetivos etc. O conceito com o qual trabalhamos é o de uma mediação majoritária, capaz de produzir os discursos mais recorrentes e que permeiam os saberes que mais chegam ao senso comum. Partimos de uma desigualdade narrativa e discursiva, sem eliminar as mediações minoritárias e produtoras de outros sentidos.
- 3 Podemos citar aqui cânones da música pop (Madonna, Elvis, Michael Jackson etc.), mas há também referências no futebol, por exemplo. Não à toa em diferentes regiões do mundo vemos circular camisetas do Barcelona, Manchester United e Real Madrid.
- 4 Em alguns casos, o termo aparece também como “música étnica”.
- 5 Recentemente o Grammy mudou o nome da categoria World Music Album para Global Music Album. Disponível em: <https://mixmag.com.br/read/grammy-abandona-termo-world-music-devido-a-conotacoes-com-colonialismo-news#:~:text=O%20GRAMMY%20Awards%20est%C3%A1%20mudando,evitar%20%E2%80%9Cconota%C3%A7%C3%B5es%20de%20colonialismo%E2%80%9D>. Acesso em: 03 mar. 2021.

- 6 Do original: “*La transmisión de información através de esas fronteras*”.
- 7 Pelo conceito de território, elaborado por Deleuze e Guattari (1995, p. 113), para cada território constituído há agenciamentos e desterritorializações que possibilitam sempre uma linha de fuga e a geração de contatos com a exterioridade.
- 8 Como aqui trabalhamos com a teoria da enunciação, o conceito de escuta é sempre alargado para outras frentes semióticas, uma vez que o contexto produtivo da obra, o *ethos* artístico e sua posição frente ao mundo são levados em conta. Por isso as oficinas também trabalharam com videocliques e performances ao vivo dos artistas.
- 9 Ao todo foram 13 mulheres e dois homens.
- 10 Em 2019, um modelo piloto dessas oficinas foi levado a uma dessas escolas participantes. A partir dessa experiência inicial foi possível aperfeiçoar conteúdo e metodologia de trabalho.
- 11 As escolas participantes não serão identificadas neste trabalho conforme acordado nos termos assinados por participantes e instituições, procedimentos devidamente aprovados pelo Comitê de Ética da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP).
- 12 Após alguns contatos, a presente pesquisa chegou à coordenação regional de escolas técnicas da rede pública do estado de São Paulo. As instituições participantes tinham histórico de receber atividades diferenciadas em cursos de extensão, como oficinas de audiovisual e literatura.
- 13 O material foi elaborado na plataforma Mailchimp.
- 14 Na Escola 1, os encontros ocorreram na plataforma Microsoft Teams. Já na Escola 2, a ferramenta usada foi o Google Meet.
- 15 Disponível em: <https://medium.com/entreeditora/caranguejos-com-c%C3%A9rebro-primeiro-manifesto-manguebeat-1992-cd1ef292e73f>. Acesso em: 21 mar. 2021.
- 16 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P24brSCyF4A>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- 17 Na canção *Água*, por exemplo, há forte presença de instrumentação percussiva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WE-Zbjlv6w4>. Acesso em: 25 abr. 2021.
- 18 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NCEQX46L3KU>. Acesso em: 23 mar. 2021.
- 19 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sVEk_2nv1v0. Acesso em: 24 mar. 2021.

Artigo recebido em: 1 de maio de 2021.

Artigo aceito em: 30 de junho de 2022.