

Sonoridades fronteiriças: fruição e rearticulações da música pop e da música popular^a

Bordering sonorities: fruition and rearticulations of pop music and popular music

■ NILTON FARIA DE CARVALHO^b

Universidade de São Paulo. São Paulo – SP, Brasil.

RESUMO

Este artigo retoma dados empíricos coletados em oficinas de escuta musical para analisar aspectos comunicacionais de produções musicais híbridas de artistas do Sul global. As falas dos participantes das oficinas abrem um pressuposto para considerar a mistura de ritmos, instrumentação, timbres e corpos como produção de saberes situados acerca de diferentes culturas. Assim, as atividades nas oficinas representam outras dinâmicas de comunidade e novas modalidades de povoar a experiência da fruição musical. Nomadismo (Deleuze e Guattari) e fronteiras culturais (Lotman) foram os conceitos teóricos usados para compreender a produção de alguns artistas e a fruição partilhada de suas obras nas oficinas. O objetivo é analisar como essa experiência comunicacional possibilita rearticulações de subjetividades em um sentido de alteridade, levando em conta perspectivas latino-americanas e decoloniais.

Palavras-chave: Fruição, som, alteridade, fronteiras culturais, nomadismo

ABSTRACT

This study evaluated empirical data from musical listening workshops to analyze the communicational aspects of hybrid musical productions by artists from the global South. The discourse of workshop participants open a premise to consider the mixture of rhythms, instrumentation, timbres, and bodies as the production of situated knowledge about different cultures. Thus, the activities in the workshops represent other community dynamics and new ways of populating the experience of musical fruition. Nomadism (Deleuze and Guattari) and cultural frontiers (Lotman) were used as theoretical concepts to understand the production of some artists and the shared enjoyment of their works in the workshops. This study aimed to analyze how this communicational experience can rearticulate subjectivities in a sense of alterity considering Latin American and decolonial perspectives.

Keywords: Fruition, sound, otherness, cultural frontiers, nomadism

^a Este artigo amplia e modifica uma versão reduzida apresentada no grupo de pesquisa Comunicação, Música e Entretenimento do XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

^b Doutor pela Universidade Metodista de São Paulo (Umesp). Atualmente é pós-doutorando no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2443-6418>. E-mail: niltonfar.carvalho@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v18i1p215-237>

V.18 - Nº 1 jan./abr. 2024 São Paulo - Brasil NILTON FARIA DE CARVALHO p. 215-237

MATRIZES

215



¹Trecho retirado do podcast *O Som do Vinil*, episódio “Estudando o samba – parte 1” (Canal Brasil, 2016). Atualmente esse material foi reunido em um livro, publicado pela editora Imã.

A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE Tom Zé é exemplar sobre a produtividade de entremeios culturais e semióticos. Se por um lado referencia a oralidade das culturas populares brasileiras, os “poetas provençais”¹ (Zé; Gavin, 2016), em outra frente, na mesma entrevista, Tom Zé relembra quando entrou em contato com o globalizado rock, ao se emocionar após ver um filme sobre Bill Haley. O tema da entrevista citada se refere ao contexto que influenciou o tropicalismo, movimento artístico do qual Tom Zé faz parte, ao lado de nomes como Caetano, Gil, Gal Costa etc. Se o tropicalismo é marcado pelas misturas, ele não está sozinho na historicidade nacional e de certa forma se aproxima da noção de antropofagia do modernista Oswald de Andrade. Muito já se falou sobre a efervescência tropicalista, materializada no álbum *Tropicália ou panis et circencis* (1968), entre outros álbuns do mesmo período, mas o que interessa aqui é notar como movimentações artísticas que aproximam sonoridades por entremeios e imprevisibilidades são capazes de reconfigurar territórios culturais e sugerir um popular no plural – Gil, por exemplo estava entre as fronteiras da Banda de Pífanos de Caruaru e o álbum *Sgt. Pepper’s* (1967) dos Beatles. Quando territorialidades se indeterminam, percebemos um popular para além de questões mercadológicas, fruto da fonografia e dos *mass media* na historicidade. É possível, então, pensar em um processo comunicacional situado nos espaços *entre* culturas, de fronteiras borradas, nos quais as subjetividades podem ser repensadas no ato de mobilização de outros afetos. É claro que o popular pressupõe dialogismos, como bem observou Mikhail Bakhtin (1987), mas nos cenários midiáticos de gostos e comunidades demarcadas essas regiões porosas são por vezes menos visíveis, em detrimento das dimensões mercadológicas (e hoje algorítmicas) que ressoam na fruição musical.

Sonoridades de entremeios e escuta musical compreendem um fenômeno comunicacional que coloca questões epistemológicas a serem enfrentadas. Trata-se de um entrelaçamento afetivo, existencial. A complexidade semiótica do campo da música popular, sustentada por materialidades e corpos, revela territórios, temporalidades, modalidades de vida e enunciados culturais. Em estudo recente² (Carvalho, 2021), optei por um caminho metodológico e empírico baseado em oficinas de escuta musical para entender como certas obras possibilitam perspectivas e conhecimentos diversos, bem como articulam entradas e saídas de identidades possíveis. Neste estudo, que configura uma etapa posterior ao final da pesquisa, gostaria de tecer novos fios reflexivos sobre a experiência emergente de entremeios, a partir da qual é possível ultrapassar universalismos em busca de diversidades e de outras possibilidades de comunidade. A música enquanto produto da cultura jamais esteve isenta de questões globais, como a economia e a geopolítica; ela é parte de fluxos comunicacionais da memória

²Pesquisa financiada por bolsa Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

mundo (Ortiz, 2007). Hoje, ela se rearticula no cenário pós-industrial, no qual redes e plataformas deslocam a dinâmica massiva à era das fragmentações, algoritmos, guerras culturais e *big techs*. É na formação de redes globalizadas que comunidades passam a estabelecer novos vínculos e parâmetros de pertencimento. No caso da música pop, como bem observa Simone Pereira de Sá (2021), há juízos decisivos nos processos de fruição, notadamente os identitários, por isso noções como “centro e periferia vão sempre depender de perspectivas ou posições – geográficas, mas sobretudo simbólicas – onde nos situamos na ordem global” (Pereira de Sá, 2021, p. 33). E que cenário global é esse? É essa frente que pretendo explorar para construir meu argumento em favor de uma experiência musical popular fronteiriça.

Em estudo recente, Achille Mbembe (2020) retoma as bases da inimizade de escala global para compreender os cenários atuais nos quais fraturas e cisões posicionam a experiência de estar no mundo. Trata-se de um estado constante de separação étnica, cultural e geopolítica – e Norte e Sul globais são, desde sempre, não apenas espaços geográficos, mas articulações de desigualdades históricas. Há, segundo o autor, um desejo de produção de novos *apartheids*, que coincide com uma tendência epocal de “comunidades sem estrangeiros” (Mbembe, 2020, p. 19), percebida não exclusivamente nas fronteiras norte-americanas ou europeias, mas em reacionarismos que afloram no Sul – a exemplo do que vem ocorrendo na Índia e também no Brasil. O contexto é de um espectro neoconservador que entra em tensões com a emergência de singularidades transversais que reposicionam as fronteiras culturais para um ponto de encontros diversos. Sabe-se que no caso da música popular e das dinâmicas da cultura pop, o conceito de comunidade requer diferenciações entre interioridade e exterioridade, evidentemente há disputas narrativas nas escolhas de pertencer a este ou aquele gênero musical.

O objetivo aqui não é estabelecer semelhanças entre comunidades musicais e resistências à diferença, mas trazer a experiência das fronteiras culturais a partir da música para construir um enfrentamento epistemológico no campo da comunicação, ao identificar nos entremeios fluxos comunicacionais de alteridade. Por isso a música entra neste estudo como texto cultural que entra em relações de fronteira e intertextualidade (Lotman, 1996, Kristeva, 2012), mobilizadas por um perfil artístico nômade que busca repovoar os territórios (Deleuze & Guattari, 2008, Deleuze, 2018). Assim, este artigo pretende responder à seguinte pergunta: como a escuta de obras musicais de entremeios é capaz de estabelecer noções mais plurais sobre a música pop e a música popular?

Pretendo retomar alguns fragmentos das oficinas de escuta musical (Carvalho, 2020) que realizei, mas com o objetivo de explorar como um gosto

musical consolidado em uma dada subjetividade se atualiza e se hibridiza ao ser confrontado por obras até então desconhecidas. O que resulta desse ponto de contato é o que pode indicar processos de *comunicação*, *identidades* e *comunidades por vir*, entre territorializações e desterritorializações, em um contexto latino-americano de ambiguidades e modos específicos de resistência (Rincón, 2016; Rodríguez & El Gazi, 2007).

FRONTEIRAS CULTURAIS E ALTERIDADE: CONSTRUINDO UMA BASE TEÓRICA E CONCEITUAL

A cultura não é um fenômeno estável, mas produzido, partilhado, portador de memória e passível de atualizações e rupturas. Uma questão cara à seleção e à fruição de certos gêneros musicais e preferências artísticas é o fato de um gosto passar por dinâmicas culturais, estas posicionadas em determinada temporalidade e suas tensões e disputas de visibilidades e enunciados. Pela noção de *texto cultural* do semiótico Luri Lotman (1996), é possível pensar as dinâmicas de circulação e partilha de informações organizadas em um dado contexto, pois a noção de texto para o autor extrapola a dimensão linguística para abarcar quaisquer elementos produzidos e compreendidos enquanto linguagem – assim, podemos tomar ritmos, instrumentação, timbres, danças e outras expressões como texto cultural. Em suma, o texto cultural possui papel decisivo na semiose que irá se manifestar nas culturas – e nos arquivos de memória das culturas. Na proposta musical do grupo BaianaSystem, por exemplo, há modos de produção da cultura jamaicana *sound system* (graves, *overdubs* e linhas de baixo) e os timbres da guitarra baiana, de fraseados ao estilo Luiz Caldas, entre outras referências. Ao entrarem em relações semióticas, esses elementos não são apagados, permanecem visíveis no contexto musical singular do BaianaSystem. Trata-se de um encaixe de outra ordem. Nesses casos, há uma intraduzibilidade que assombra os encontros culturais, daí o papel da semiose nas atualizações das culturas. A noção de fronteira nesses encontros não pressupõe um binarismo³ (interior-exterior), mas demonstra a capacidade que a cultura possui de gerar semiose em momentos de intraduzibilidade, que ocorrem nos contatos com elementos externos. Essa dinâmica cultural tampouco redime ou apaga tensões de raça, gênero ou territórios, uma vez que é na produção de sentido de uma dada linguagem que essas questões ganham visibilidade. A fronteira é um *locus* de tensões e de diversidades.

A porosidade das fronteiras é o que gostaria de usar para pensar as relações de escuta musical emergentes de entremeios. Se, por um lado, um certo texto remete a uma experiência já absorvida e formada enquanto gosto musical, o contato com textos culturais de outras semiesferas aciona semioses que podem indicar movimentos,

³ Há um conceito de binarismo, trabalhado por Jacques Derrida (2001), que identifica as desigualdades e as relações de poder de oposições como homem/mulher, branco/negro, heterossexual/homossexual, entre outras. Trata-se de compreender a força discursiva que constrói desigualdades nessas oposições. Exemplo: o papel da mulher é definido por uma cultura machista, a categoria racial é elaborada por bases eurocêntricas, e assim por diante. A relação de fronteira, em outro sentido, coloca diferenças em proximidade e as tensões se manifestam nos processos de tradução.

atualizações e até rupturas. Quando falamos de música popular, que em si somente pode ser pensada como multiplicidade, outro aspecto vem à tona: sua relação com um tecido cultural de mediações (Martín-Barbero, 2001). Na oficina sobre a qual irei tratar mais adiante, trouxe como elemento a ser fruído uma série de artistas de diferentes regiões do Sul global, cuja música possui um perfil híbrido, que coloca em jogo referências globais e locais, não em oposição, mas em relações semióticas não isentas de processos de aproximação e diferenciação, entre resistências e cooptações.

Territórios, povos e culturas têm suas fronteiras repensadas como espaços de partilha e possibilidades de encontros. Em seu estudo sobre o cinema moderno, Gilles Deleuze (2018) notou na obra de Glauber Rocha a possibilidade de mobilização, uma vez que as produções do cineasta brasileiro trabalhavam eixos simbólicos populares de fácil entendimento regional, mas que também tinham possibilidade de ressoar em contextos globalizados, notadamente em territórios do Sul. Em vez de dialogar com o senso comum e seus estereótipos, Glauber não se dirigia a um povo imaginado, de um nacionalismo suspeito, mas contribuía para “a invenção de um povo” (Deleuze, 2018, p. 315) – um *povo por vir*. Ou seja, para Deleuze, o cinema moderno *estabelecia um pensamento e uma percepção*, uma semiótica que dava consistência a um possível; no caso de Glauber, esse possível seria uma mobilização popular no Sul global. É por meio dessa possibilidade que se pretende pensar, aqui, os entremeios semióticos e culturais: por sua capacidade de estimular formas de pensar.

O perfil de artistas levados à etapa inicial das oficinas compreende uma dinâmica produtiva que alterna entre referenciais globalizados e influências de sonoridades locais, por entender que essa arte aberta às misturas pode se mostrar mais convidativa a atividades de reflexão. Há um desafio de ligar os pontos referenciais dessas obras em um movimento de identificação das culturas que estão em processo de hibridização. Nos trabalhos artísticos caracterizados por forte hibridez, “não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes” (Vargas, 2007, p. 20). O híbrido, neste trabalho, não deve ser entendido como pacificação de questões étnico-raciais, de gênero e até geopolíticas, mas como processo que expõe e questiona desigualdades históricas desses marcadores. Se a globalização pressupõe universalismos, em contextos do Sul há táticas criativas de contaminar narrativas majoritárias e delas tirar proveito (Rincón, 2016) e, nesse sentido, reposicionar a música, o audiovisual, as artes a partir de outros corpos e outros contextos culturais. Tomemos as variações da guitarra elétrica na *rumba* congoleza, por exemplo, que inscreveu nos fraseados uma dinâmica circular⁴ geralmente usada nos instrumentos de percussão. Tais processos demonstram que há também uma politização na hibridez da linguagem musical.

⁴Ver Bello et al. (2022).

P

Sonoridades fronteiriças: fruição e rearticulações da música pop e da música popular

Mesmo que seja perfeitamente possível considerar que as linguagens artísticas, de maneira geral, são formadas na organização de referenciais, a exemplo da música, uma vez que gêneros como o rock e o samba foram concebidos por diversas matrizes semióticas, esse aspecto caro ao entendimento da criação acaba se perdendo nos processos de fruição quando gêneros se alinham a questões mercadológicas midiáticas. Por exemplo, podemos discutir sobre o embranquecimento do rock, em suas grandes visibilidades midiáticas com Elvis, Beatles e Stones no centro – não à toa há um movimento de recontar a história do rock por outros marcadores: Chuck Berry, Rosetta Tharpe e Little Richard. Porém, é preciso pensar para além do produto midiático rock para observar seus elementos culturais menos visíveis, como a proibição de instrumentos de percussão em território norte-americano, que revela as resistências artísticas no manuseio de instrumentos como a guitarra elétrica. Trata-se de resgatar a produtividade fronteiriça para repensar o registro sonoro midiático e fonográfico. É o que Antônio “Nego” Bispo (2019) propõe como prática *contracolonial*: o exercício contínuo de produzir respostas e enfrentamentos. O traçado de um processo de relações de fronteiras, como a menção quase poética que Deleuze e Guattari (2008) fazem à *dinâmica existencial e semiótica dos nômades*, demonstra que é preciso levar em conta os territórios, seus modos de resistência, a capacidade de adaptação e os movimentos sem as amarras de um estado-nação que a todo custo tenta organizar e governar as territorialidades. Nas atividades das oficinas, o ato de tomar a palavra expressa a mobilidade produzida na escuta, levando em conta os repertórios e as identidades, uma vez que a riqueza de um entendimento acerca de interações de diversidades com contextos midiáticos está no *sentido dado às apropriações* (Rodríguez & El Gazi, 2007).

AS OFICINAS

O encontro das músicas pré-selecionadas com os repertórios dos participantes é o que motiva este trabalho na compreensão das *fronteiras de um processo comunicacional de encontros*. A escolha dos artistas priorizou obras produzidas nas territorialidades geralmente ausentes dos grandes marcadores midiáticos globais. Ao retomar as oficinas da pesquisa citada (Carvalho, 2021), este trabalho amplia as discussões para um sentido de entendimento das fronteiras como espaços borrados e indeterminados, para dali identificar novos processos de subjetivação a partir da fruição⁵ musical. Após um levantamento documental que buscou referenciais em plataformas de streaming, reportagens sobre música e cultura, shows e até feiras de discos de vinil, o estudo definiu os principais artistas a serem levados a etapa expositiva das oficinas:

⁵ O uso do termo fruição sugere um entendimento mais complexo, uma vez que o contato das oficinas com as obras artísticas ocorreu não apenas pela escuta, mas no contato visual de vídeos e de performances ao vivo identificadas em arquivos do YouTube.

- M.I.A.: filha de ativistas do Sri Lanka, nascida no Reino Unido, a artista prioriza em seu trabalho sonoridades do Sul global, especialmente ritmos, instrumentação e danças de regiões dos continentes africano, asiático e latino-americano;
- DJ Tudo: artista multimídia cujo trabalho consiste em parcerias estabelecidas com músicas de culturas diversas (maracatu, *gnawa*, ciranda, ribeirinhos etc.), a partir de viagens pelo Brasil e o mundo;
- BCUC (Bantu Continua Uhuru Consciousness): grupo sul-africano que mistura referências globalizadas como *soul* e *punk* com matrizes indígenas, instrumentos de percussão e sopro;
- Songhoy Blues: banda formada na região norte do Mali. Em seu trabalho, um estilo de *guitarra do deserto* (de matriz africana) é adotado com referenciais do *blues* e do *indie rock*, além das canções serem cantadas, em sua maioria, na língua *songhai*;
- KOKOKO!: grupo formado por quatro congoleses e um francês. O trabalho é marcado pelo uso de instrumentos elaborados pelos próprios integrantes da banda, a partir de materiais reciclados (madeira, metais, plásticos etc.), os timbres inusitados são mesclados a bases eletrônicas;
- Chico Science & Nação Zumbi (e o manguebeat): banda formada em Recife, sua proposta sonora foi reposicionar ritmos da cultura do Nordeste (coco, ciranda, maracatu etc.) em um contexto globalizado e repleto de influências de gêneros como o rock e o *hip hop*;
- Bomba Estéreo: banda colombiana que usa percussão de matriz afro-diaspórica com ritmos e gêneros colombianos e latino-americanos (a exemplo da *cumbia*).

Cada qual à sua maneira, essas obras indicam um desencaixe semiótico nas grandes representações midiaticizadas, ao menos no que diz respeito a uma *constante de visibilidade e enunciação* nas narrativas midiáticas mais recorrentes no que poderíamos chamar de senso comum. Obviamente essas obras também participam de engrenagens de consumo; sabemos que há uma predisposição do capitalismo globalizado em transformar produções de culturas locais em novas mercadorias – a exemplo de festivais de “música étnica”, do rótulo da *world music*⁶ e das versões globais do pop latino e do recente k-pop⁷. Mas entende-se que os artistas e obras usadas nas oficinas estão menos alinhados a essas delimitações herdadas dos *mass media* e que ressoam no streaming, o que lhes confere um aspecto local – ou seja, é menos uma questão de reconhecimento pelos eixos e embalagens globais do que uma sensação de estar frente a tradições regionais, grosso modo. Outra questão observada é que todos esses artistas, de certa

⁶Nos anos 1980, o contexto do *pós-punk* permitiu que alguns artistas europeus experimentassem sonoridades do Sul global. Artistas como David Byrne, Malcom McLaren e outros buscavam novos referenciais sonoros, esse movimento fez com que muitos selos independentes apostassem no lançamento de artistas do Sul global. A diversidade estética e cultural dos ritmos e gêneros fez com que o termo *world music* fosse implementado, tanto para categorizar o outro não-ocidental como para agrupar essa variedade cultural em uma mesma prateleira nas lojas de discos.

⁷Embora represente a circulação a nível global de artistas de países como a Coreia do Sul, o k-pop, em boa medida, também requeira fórmulas de *boy bands* e *girl bands* do período midiático das MTVs, com danças coreografadas, integrantes que representam perfis juvenis cidadãos (o esportista, o *bad boy* etc.), entre outros aspectos, mesmo que seus públicos configurem um novo tipo de engajamento na cultura midiática digital.

forma, partilham um perfil artístico de ressignificações de elementos globais nos territórios do Sul global, de forte aspecto étnico, migrante e diaspórico, que nos fazem viajar na escuta por timbres, escalas, idiomas e instrumentações de culturas locais – e assim levam a noção de popular e pop a multiplicidades possíveis. É preciso considerar também que há questões mercadológicas atravessadas nas culturas locais, pois muitos ritmos e gêneros estão vinculados a festas, cerimônias e empreendedorismos regionais.

O que nos interessa nesses artistas é sua capacidade de ressoar diferencialmente frente a uma escuta mais marcada pelos principais gêneros musicais – e, em tempos digitais, a força das plataformas também prioriza certos gêneros musicais, a depender da plataforma de escuta musical (Janotti Jr., 2020): podemos falar da relação do YouTube com o funk, do Spotify com o sertanejo etc. É aqui que algumas teorias da diferença ajudam a compreender esses processos comunicacionais e midiáticos menores, como a noção de nomadismo enquanto ideia que compreende modos distributivos de diferenciação, aqui atribuído à fruição, à comunidade e ao pensamento. Deleuze e Guattari (2008) buscam inspiração nas formações nômades para pensar mecanismos de margens e minorias, ou seja, dinâmicas semióticas e materiais menos alinhadas aos grandes marcadores de subjetividade, ideia que este trabalho leva à escuta musical. Outra provocação teórica que nos motiva a explorar epistemologicamente a situação-limite de entremeios trata de uma *política de singularidades* (Agamben, 2017), que repensa as identidades em um fluxo mais plural de possibilidades de encaixes e desencaixes. Para Giorgio Agamben (2017), uma comunidade que vem não deveria buscar uma essência à qual se vincular desesperadamente, mas enquanto existência se permitir participar de processos de imanência – um estado de ser em si, ou ser-assim –, ideia que indica experimentações possíveis. Experimentar a escuta musical é o que buscamos com as oficinas.

A frente empírica retoma então alguns fragmentos narrativos de um trabalho voltado à escuta musical (Carvalho, 2021). No trabalho citado, canções de alguns artistas do Sul global foram levadas a duas oficinas de escuta musical, organizadas em uma escola pública do ensino médio técnico de São Paulo. O formato de projeto de extensão fez com que as oficinas recebessem um público diverso: estudantes do ensino médio, professores e professoras dos cursos, ex-alunos e ex-alunas e público externo da escola⁸ (comunidade do entorno da instituição de ensino). Foram 13 pessoas⁹ inscritas, divididas em duas turmas, uma com cinco participantes e outra com oito.

A ideia era trabalhar um material expositivo antes de introduzir quaisquer artistas ou obras. A modalidade de oficinas por videoaulas, por causa da pandemia, reduzia um pouco a interação e a proximidade com o público participante,

⁸ Por questões definidas nos termos de consentimento de participação desta pesquisa, tanto instituição como pessoas participantes não serão identificadas neste artigo.

⁹ Onze pessoas se reconheciam como gênero feminino (três delas mulheres negras) e duas como masculino (homens brancos). Como houve a participação de estudantes e docentes, as idades variavam entre 15 e 45 anos, moradores(as) das classes média e baixa de um município do litoral Sul de São Paulo. Indicaremos esses marcadores nos depoimentos.

mas por outro lado possibilitou reunir um rico material – transcrições de videoaulas, relatos do *chat*, trocas de e-mails, trabalhos finais e até o preenchimento de um formulário com percepções acerca do curso ao final das oficinas. Sobre a metodologia usada, tanto estudos de recepção como a educomunicação indicavam caminhos possíveis, mas o diálogo interdisciplinar com a Educação conduziu o estudo ao método de *pesquisa narrativa* como ferramenta de coleta e de organização do material empírico das oficinas de escuta musical. Tal base metodológica não contribui exclusivamente com o levantamento dos dados, mas permite também “pensar sobre a experiência” (Clandinin & Connelly, 2011, p. 119), uma vez que nesse experimento havia um ponto de contato no qual coincidiam pesquisador, participantes das oficinas e músicas/artistas. A pesquisa narrativa é um método geralmente usado em estudos do campo da Educação, justamente por oferecer à pesquisa a possibilidade de *relato docente acerca das atividades conduzidas* no âmbito do ensino e aprendizagem, no qual os trabalhos experimentados são narrados por quem os conduziu e os resultados, em termos de conhecimento gerado, são analisados ao final.

Os eixos trabalhados enquanto conteúdo programático nas oficinas de escuta musical foram:

- a. Conceito de música pop, gosto musical, comunidades, performances de gosto, música nas mídias, fonografia, leituras introdutórias ao tema;
- b. Sul global, hibridismos, políticas afirmativas, relações entre regional e global;
- c. escuta de uma lista prévia de artistas; observação de vídeos e performances ao vivo desses artistas; debates; abertura para sugestões trazidas pela turma participante;
- d. pesquisa e escrita sobre artistas, temas e obras abordados ao longo das oficinas;
- e. organização do material produzido em uma página multimídia e partilha desse material com a comunidade escolar (interna e externa), no formato de newsletter;
- f. reflexões finais, sugestões para escutas e leituras futuras.

O tópico a seguir retoma alguns relatos e fragmentos narrativos retirados das oficinas citadas para construir um entendimento teórico e conceitual em duas frentes: 1) compreender processos comunicacionais dos entremeios da música popular; e 2) identificar nas fronteiras culturais saberes emergentes que coincidem com dinâmicas de alteridade e diferença. Trata-se de um movimento teórico-prático “entre o objeto, o sujeito e o método” (Canevacci, 2021, p. 14),

que busca diferentes temporalidades da experiência, nas quais identidades distintas se relacionam. Aqui, as fronteiras culturais são fonte de conhecimento pela capacidade que esses espaços semióticos possuem de gerar encontros possíveis. A prática nômade é percebida no perfil artístico discutido nas oficinas e no pensamento que se projeta de um contexto que aproxima gostos pessoais e outras experiências estéticas musicais. E, claro, as oficinas expressam um posicionamento do professor/pesquisador em ação na pesquisa, que certamente direcionou alguns momentos de escuta musical, no sentido de gerar provocações e reflexões. Essa intervenção ocorreu tanto na seleção das músicas que abriram as atividades como na condução das perguntas estimulantes de debates.

É justamente nos procedimentos de intervenção do pesquisador que se manifestaram também tensões de uma outra fronteira: a estabelecida entre pesquisador e público participante, o que acrescenta novas camadas de conhecimentos fronteiriços. Nesse aspecto, há uma frente que remete aos estudos latino-americanos, pois a escuta partilhada opera em um campo de mediações culturais que interferem no campo midiático (Martín-Barbero, 2001; Rincón, 2016), considerando que, ao tomar a palavra, o público participante expõe diferenças de gênero, raça e de classe social frente a um produto midiático. Assim, o que está em questão é menos um direcionamento unilateral do que um reconhecimento de concordâncias e discordâncias. A posição do pesquisador buscou trabalhar o que Félix Guattari (1990, p. 24) considera por “pertinência das intervenções” em contextos micropolíticos.

FRONTEIRAS E NOMADISMOS SONOROS: OFICINAS DE ESCUTA MUSICAL

Ao pressupor que na cultura midiática os gêneros musicais são chaves de leitura que indicam modalidades identitárias e de pertencimento, antes de compreender os rearranjos de entremeios foi necessário que as oficinas partissem de campo consolidado: nossas performances de gosto. A introdução às oficinas, assim, propôs a seguinte pergunta: quais músicas/artistas gostamos de escutar e por quê? Os comentários iniciais passeavam por gêneros musicais como *trap*, rock, funk, *rap*, samba – e também faziam menções a grupos e a artistas massivos como Iron Maiden, Metallica, além de divas pop como Beyoncé –, citações que remetem a um cenário midiático bastante recorrente em termos de circulação e consumo. Houve ainda algumas surpresas, como estudos mais aprofundados e formação musical: “Participei de uma banda marcial e filarmônica, tocava clarinete e depois lira”, contou uma das alunas (jovem branca). Tínhamos ali uma diversidade interessante para a construção de pontos de contato entre os gostos de cada pessoa e a seleção prévia de obras citadas acima.

As posições identitárias se alternavam entre o aprendizado de certos instrumentos, preferências construídas por memórias familiares e de círculos de amizade e uma variedade de aproximações a cânones da cultura midiática. Tomar a palavra para falar de um gosto pessoal é exercício de posicionamento, partilha e escuta – uma vez que eu falo e em seguida ouço outra pessoa relatar suas preferências musicais. Tecíamos ali nossas fronteiras, entre aproximações e distanciamentos.

A frente mais expositiva resgatou parte da historicidade da música massiva, como fonografia, cultura midiática, eixos de reconhecimento da música pop, performances de gosto, gêneros musicais etc. O conteúdo foi adaptado a um modelo de explicação menos rebuscado e acadêmico, embora alguns conceitos precisassem ser reforçados – a exemplo do termo massivo, que tem sua constituição em um período específico da ascensão dos *mass media* e consequente consolidação da cultura pop. Em suma, a introdução preocupou-se em retomar algumas chaves de leitura que são mais acessíveis, ou seja, priorizou narrativas presentes no pensamento espontâneo acerca da música pop, obviamente acrescida de menções à produção de sentido que repousa em endereçamentos e em práticas de consumo nas mídias.

Na segunda etapa expositiva, houve uma introdução às hibridizações, fronteiras culturais e relações entre Norte e Sul globais, em meio aos processos da globalização. Essa frente conceitual foi aberta com a leitura do *Manifesto manguê – Caranguejos com cérebro*, escrito por Fred Zero Quatro, em 1992, texto que inaugura o movimento manguebat – que, vale destacar, é marcado por uma presença majoritariamente masculina nas bandas que o compõem. O texto era importante por dois motivos: primeiro porque o regional é pensado no plural, uma vez que no manguebat o Recife é ressignificado como espaço de experimentações e de aproximações culturais, no qual atualizações são inscritas na música pop; e segundo por ilustrar uma posição artística de entremeio que cria suas obras nas fronteiras culturais, entre o maracatu e o globalizado *hip hop*, por exemplo. A leitura foi seguida pela escuta e pela visualização de vídeos de Chico Science & Nação Zumbi, DJ Dolores, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, nomes importantes do movimento recifense. A diversidade sonora desses trabalhos logo foi interpretada por uma das participantes das oficinas, uma mulher negra adulta, como reivindicação popular. “Essa revolução musical, provocada pela efervescência de ideias de um grupo de amigos com sede de mudança sociocultural, fez de Chico Science e da Nação Zumbi uma das maiores representatividades da classe trabalhadora”. A autora do comentário já conhecia o grupo, percepção diferente de outras pessoas, que em uma primeira audição reforçaram mais o aspecto regional da música do grupo do que sua dinâmica de

misturas. Sabe-se que Chico e os outros artistas do manguebeat se interessavam por maracatu, ciranda, coco e por uma série de possibilidades alternativas que circulavam no mundo globalizado (*hip hop*, *punk*, música eletrônica). Qual seria, então, seu endereçamento enquanto produto cultural, uma vez que dialoga com gêneros musicais, ritmos e instrumentações locais? Quando questionados sobre os encontros culturais e sua produtividade, as respostas coincidiam com o termo “criatividade”, mas qual modo criativo seria esse? Perguntei.

Uma das participantes, uma jovem branca, então disse: criativo no sentido de “valorizar as culturas e expandir o conhecimento musical para além do óbvio”. Valorizar culturas e expandir conhecimentos são termos que funcionam como provocações caras ao campo da comunicação, notadamente para a comunicação de fronteiras culturais que este estudo busca explorar, mas tal afirmação também corria o risco de considerar apenas artistas de perfil mais experimental como “criativos”. Foi preciso, então, pontuar que existem diferentes modos de criar, cada artista recorre às materialidades que lhe afetam ao se posicionar no mundo e gerar sentido.

Em um primeiro momento, tal complexidade semiótica (sonoridades, culturas, modalidades de vida) despertou dúvidas e curiosidades, mas sugeriu também um caminho subjetivo de alteridade nas reflexões sobre as canções/artistas. Nessas obras, exterioridade e interioridade se indeterminam e reconstroem os conceitos de comunidade. Explico, o que antes determinava circulação e consumo em gêneros musicais que pressupunham comunidades (fãs) – muitas vezes antagonicas nas disputas por legitimidade e até “bom gosto” –, com as dinâmicas de entremeios passa a revelar pontos de contato e de relações com a exterioridade. Esse processo não sugere o apagamento das diferenças, tampouco uma pacificação, mas pela proximidade permite que tensões sejam identificadas e discutidas. Que comunidade é essa capaz de abrigar uma partilha afetiva que vai da percussão de alfaia às rimas de *hip hop*? Para Deleuze e Guattari (2008, p. 47), o trajeto nômade ocorre “entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias”. Trata-se de uma vivência de experimentações, que não é fácil e tampouco apaziguadora. E na cultura os processos de atualização passam, sobretudo, por criações que partem de imprevisibilidades, como dirá Lotman (2012).

A artista sirilanquesa M.I.A., radicada no Reino Unido, trouxe às oficinas o contexto da migração. Na enunciação de discos e faixas ecoam questões relacionadas à trajetória migrante da família da cantora, estilhaços históricos e culturais do deslocamento humano nos territórios. Trata-se, no entanto, menos de uma readaptação em um novo estado-nação do que o acionamento de cargas políticas e éticas nos entremeios de Norte e Sul globais. A migração enquanto

fenômeno do xadrez geopolítico globalizado reverbera nas dinâmicas locais, nos territórios fronteiriços e nas subjetividades. A música popular é espaço semiótico privilegiado para se perceber os efeitos da migração. Uma das participantes, uma mulher branca adulta, lembrou da experiência de ter estudado fora do Brasil por um tempo: “você sempre vai ser tratado como imigrante. Então, quando eu vejo os cliques dela, eu me identifico”. Pela obra de M.I.A., abordamos os preconceitos étnicos do mundo globalizado, os recentes reacionarismos, e como a música traz essas questões e nos ajuda a refletir e a enfrentar o racismo e a xenofobia. As abordagens temáticas das letras, as imagens de drones vigiando fronteiras, as tecnologias usadas para o controle de pessoas que apenas desejam exercer seu direito de transitar pelos territórios são elementos visuais dos cliques de M.I.A. que sugerem a emergência de repovoamentos e outras modalidades de partilha dos espaços.

Outra participante – jovem branca – chegou a comentar que a música estimula a “percepção sobre um modo que podemos nos expressar”, ao comentar as escolhas da cantora. O trabalho de M.I.A. aciona uma cartografia cultural radicalmente diversa, que partilha culturas e demandas de diferentes territorialidades – o álbum *Kala* (2007), por exemplo, reúne gravações feitas pela cantora em suas viagens¹⁰ por Índia, Angola, Trinidad e Tobago e Jamaica, nas quais gravou com músicos locais. O tema migração ressoa na fruição enquanto enunciado, no qual residem questões existenciais (o ato de migrar, sua ética e sua política frente ao mundo contemporâneo) e de linguagem musical híbrida (os dialogismos de sonoridades); o popular se coloca então como espaço polifônico, nos termos de Bakhtin (1987), ao carregar as tensões do mundo globalizado.

“Artistas como M.I.A são pontinhos de tensão necessários nesses tempos de globalização, sua música permeia pela sua história de vida, onde agrega diferentes gêneros, que vão desde o *punk rock* inglês, *hip hop*, *jazz* até as guitarras de Hendrix e *funk*”, escreveu uma das participantes, uma mulher branca adulta, no trabalho final que fizemos, que consistia em um texto sobre a experiência adquirida nas oficinas. A mesma autora citou diversas vezes a influência do *reggae* na cultura britânica, levada por imigrantes jamaicanos¹¹, mencionando nomes como Police e UB40. Pelo contato com M.I.A., ela se recordou de outros referenciais artísticos que expressam em suas obras os encontros culturais, em um processo de *resgate de uma alteridade presente na cultura midiática*, embora por vezes escondida. Esse é um elemento reflexivo bastante rico que emerge de discussões sobre fronteiras culturais, fronteiras presentes nas obras musicais e na própria experiência das oficinas, nas quais nossos repertórios se articulavam em situações *entre* pensamentos e vivências. Para I. Lotman (1996), culturas se comunicam por relações fronteiriças, por trocas textuais que atravessam essas

¹⁰Um trecho do documentário *Matangi/Maya/M.I.A* reúne fragmentos dessas viagens (M.I.A., 2018).

¹¹É preciso lembrar que a imigração jamaicana no Reino Unido enfrentou uma série de dificuldades, em especial com o surgimento de movimentos reacionários durante a era Thatcher. Em um primeiro momento, artistas brancos fizeram mais sucesso ao explorarem gêneros como o *reggae*. Com o movimento Two Tone, formado por grupos de ska, houve um cenário mais inclusivo, com bandas que reuniam imigrantes jamaicanos e filhos de operários ingleses (Specials, The Selector etc.). Recentemente, o Brexit representou novos retrocessos aos filhos e netos dos primeiros imigrantes.

regiões porosas e possibilitam traduções e atualizações. Pensando com Lotman, a partilha das músicas no âmbito das disciplinas fez aumentar repertórios e conhecimentos¹², uma vez que o que era trazido também como memória pessoal passou por processos tradutórios, de uma pessoa a outra.

Outro caso exemplar ocorreu na escuta da obra do artista DJ Tudo. Suas músicas e seus discos trazem encontros, parcerias e gravações com músicos populares de diferentes regiões, uma vez que o artista costuma viajar em busca de parcerias no Brasil e em outros países. Assim, o termo DJ é retirado de seu uso mais recorrente na cultura pop – o artista de pista, que toca discos para as pessoas dançarem, para revelar um método de criação musical quase antropológico. Ele já gravou com o grupo Baianas de Coruripe¹³ (Alagoas), com músicos da cultura *gnawa* (Marrocos) e mais recentemente com o grupo colombiano Romperayo¹⁴, fundado pelo percussionista Pedro Ojeda. Essa experiência comunicacional, no decorrer das oficinas, inspirou relatos como este, feito por uma mulher adulta branca: “As expressões cotidianas são bem evidentes em seu som . . . DJ Tudo é a experiência do popular, do *jazz*, do psicodélico, dos rituais, do indígena, do povo deste planeta”, o popular como multiplicidades compartilhadas a nível global. A escuta musical estimulou um repovoamento de subjetividades, um processo comunicacional que, ao abrir mão de grandes parâmetros e cânones da cultura midiática herdada dos *mass media*, valorizava experimentações de interpretação menos ancoradas em pressupostos fundantes (Agamben, 2017), e esse caminho levou ao que podemos considerar por uma comunicação de alteridade, com concordância e discordâncias.

A cada artista apresentado, os comentários buscavam primeiramente identificar elementos reconhecíveis, um processo de percepção que evidenciava a identidade, o pertencimento e os repertórios, mas em seguida havia uma tentativa de compreender o que lhes escapava, como se pela arte a diferença fizesse um convite a novos saberes e descobertas. Essa dinâmica buscava menos uma imposição de preferências ou disputa por uma estética mais legitimada enquanto “bom gosto” do que um diálogo sobre diferentes perfis de um popular menos frequente nos fluxos de circulação e consumo. E, evidentemente, havia resistências a certos estilos musicais – no começo, um dos participantes, um jovem branco, afirmou não gostar de samba, mas que em uma roda de samba até “se arriscava na dança” –, diferenças que passam por questões de sociabilidades, gênero e posições sociais que, embora não fossem o enfoque principal da pesquisa, apareciam nas discussões e não poderiam ser ignoradas. O Sul global como *locus* produtivo da música popular passou então a oferecer mediações na hibrididade de territórios borrados (García Canclini, 2000; Martín-Barbero, 2001). Não à toa, o termo mediação deve ser tratado no plural, como sugere Martín-Barbero,

¹²Segundo Lotman (2012), para uma cultura definir a si mesma é necessário um diálogo com o que lhe é exterior. Eis um exemplo bastante pertinente dado pelo autor russo: “Um bom professor desenhou na lousa um círculo pequeno. Dentro, escreveu ‘conhecimento’; fora, ‘desconhecido’. E falou para seus alunos: ‘Observem que espaço pequeno ocupa o conhecimento e quão pouco contato ele tem com o desconhecido’” (Lotman, 2012, p. 161).

¹³Ver a faixa *É hoje é hoje* (Selo Mundo Melhor, 2016).

¹⁴*Rhythmic emancipation – Romperayo vs DJ Tudo e sua gente* (DJ Tudo, 2021).

pois as oficinas demonstraram a necessidade de considerar elementos étnicos, territoriais e comunitários como chaves de leitura da música de fronteiras. Essa percepção foi se manifestando aos poucos, no decorrer das atividades. Uma das participantes, uma jovem branca, entendeu que pela escuta foi possível “diminuir os preconceitos e nos fazer enxergar, aceitar, respeitar e celebrar as diferenças por meio da música”. Tal conclusão foi precedida por debates e ocorreu somente após compreendermos como a música carrega questionamentos sobre desigualdades históricas e nos ajuda a refletir sobre nossa posição social e coletiva frente ao mundo. Falei, inúmeras vezes, que conviver com diversidades é conviver com tensões necessárias a ambientes democráticos. Mas restava ainda aprofundar o que foi gerado como processo comunicacional nos limites entre o conteúdo expositivo das oficinas e a subjetividade dos participantes. Em suma, era preciso identificar os processos semióticos e culturais produzidos nesses encontros.

O que entendemos por construção de identidades musicais, seja pela visibilidade midiática de certas estéticas ou pela mobilidade de nosso processo formativo, muitas vezes se manifesta como separação em relação a um novo saber. E mais, na previsibilidade que se espera de um processo comunicacional de manutenção de gostos e preferências – hoje potencializado pela ação de algoritmos¹⁵ –, a própria intertextualidade é em boa medida reduzida. Julia Kristeva (2012, p. 35) observa que o texto artístico opera “transformações-produções em curso”, o que indica uma instabilidade no ato criativo. Assim, posicionar uma dada arte no processo histórico também revela as movimentações internas à cultura. E por mais que o dialogismo na música pareça óbvio, as atividades expositivas serviram para provocar percepções acerca da escuta musical, exercitar a capacidade de estar frente a uma obra que não é recorrente em repertórios pessoais.

A percussão de BCUC, acompanhada por um baixo elétrico e uma combinação de vocais que reúne entonação *soul music*, versos rimados e gritos ao estilo *punk*, mobilizou reflexões acerca de uma África para além dos estereótipos midiáticos, sobretudo pela capacidade do grupo de ressignificar gêneros globalizados e rearranjá-los em um campo percussivo (bumbos, caixas e congas) e instrumentos de sopro de matriz indígena. “Não sei se o nome é tambor, não sei o nome do instrumento, mas esse grupo me lembra o Timbalada. Eles também têm a percussão muito forte”, falou uma das alunas, uma jovem negra, ao fazer menção ao grupo brasileiro de percussão. Por meio do vídeo da canção *Yinde*¹⁶, gravado durante apresentação do grupo no festival Glastonbury (Reino Unido), ocorrido em 2019, surgiu uma questão cara às oficinas: quais elementos de alteridade essa apresentação levou ao festival britânico? Para um público que, majoritariamente, estava ali para assistir aos *headliners* The Killers, The Cure e Kylie Minogue (entre outros nomes do pop e do *indie*), o BCUC funcionava

¹⁵ Dinâmica de escuta com base nas recomendações de canções em plataformas como Spotify. Essa engrenagem se baseia em um histórico de buscas, cliques e curtidas para selecionar quais canções/artistas têm aderência aos rastros digitais de um dado usuário. Trata-se de uma tendência a reforçar gostos pessoais.

¹⁶ BBC Music (2019).

como acontecimento sonoro de outra realidade estética. Mas não apenas isso. Um dos comentários, feito pela mesma estudante, notou que “muitas pessoas ali [na plateia] se moviam aleatoriamente, sem saber como dançar”, observação que identifica um processo comunicacional de entremeio, pois a dança ocorreu enquanto acontecimento diferencial, em uma situação de fronteira cultural – uma dança por vir. Na lacuna entre o pop globalizado e a música popular de um país africano um movimento corpóreo novo foi produzido. Trata-se de uma fruição que afeta subjetividades no sentido de expor um contexto de aprendizagem, pois o grupo sul-africano levou ao evento instrumentação e ritmos de matrizes africanas, conhecimentos que extrapolam os limites do *indie rock* e do pop. É possível, então, considerar que o BCUC possibilitou que as oficinas de escuta trabalhassem questões de alteridade por dois importantes eixos: 1) o âmbito popular brasileiro, ao notarem que a percussão reflete em nossa música e nas expressões de religiões de matriz africana; e 2) a dimensão globalizada, pelo vídeo do show no festival Glastonbury, que revelou um sentido *decolonial* no ressoar da sonoridade geradora de reaprendizados corporais e de fruição estética. Popular *é o que se vive*, como dirá Omar Rincón (2016), o que nos permite refletir sobre a força de uma mudança nos regimes de visibilidade.

A escuta do grupo Songhoy Blues colocou o deserto do Mali no radar das oficinas. O som da banda nasce em um lugar no qual o continente africano encontra a cultura árabe, espaço desértico percorrido pelos nômades *tuaregues*, onde a guitarra elétrica é refundada por outras bases culturais, como o uso da *quarter tone*¹⁷ e a partilha de espaços com instrumentos ancestrais como o *ngoni*. Além da guitarra, discutimos nos encontros a presença de línguas não oficiais (*lingala*, *songhai* e outras) a partir de artistas africanos, uma vez que os idiomas nacionais do continente revelam um passado colonial. Sabe-se que o inglês é um dos requisitos para a circulação e o reconhecimento da moderna música pop nas mídias – embora hoje o k-pop e o *latin pop* tenham seus espaços nas novas dinâmicas midiáticas e de consumo –, por isso as obras do Songhoy Blues ganham um aspecto de revisão histórica no momento em que a banda abre mão do inglês para produzir seu trabalho. Seja na performance¹⁸ do grupo na capital Bamako ou no vídeo da faixa *Al hassidi terei*¹⁹, questões sobre identidade nacional, língua e povo foram retomadas para compreender as tensões de produções hibridizadas, tanto no âmbito nacional das tradições como nos fluxos mercadológicos globais. Uma das alunas – jovem negra – chegou a descobrir por meio de pesquisa na web que o nome do quarteto faz menção ao povo *songhai* (antigo império que viveu na região onde hoje está localizado o Mali).

Já o KOKOKO! usa instrumentação elaborada a partir de materiais reciclados nas ruas de Kinshasa (República Democrática do Congo), entre instrumentos

¹⁷Uma explicação simples sobre escalas árabes pode ser encontrada na aula de guitarra de Klaus M (2010).

¹⁸KEXP (2020).

¹⁹Transgressive (2014).

de corda e de percussão, somados a um sintetizador. A dimensão material traz o aspecto singular da montagem, uma vez que os músicos reutilizam madeiras, fios, latas e outros fragmentos descartados pelo capitalismo tardio. Esse traço diferencial reflete nas timbragens, eletrificadas ou não, que ecoarão da vibração de cordas, raspagens e ataques percussivos, em um andamento que, em alguns momentos, remete à *dance music*. Há, portanto, deslocamentos na episteme do pop globalizado, pois a sonoridade deixa de ser produzida por instrumentação tradicional (baixo, guitarra, bateria etc.) e o ato de reciclagem coloca decisivamente a emergência de discussões acerca do consumo em grandes cidades – notadamente em uma capital do continente africano. Nas oficinas, o material que introduz a obra do grupo foi o trecho de uma apresentação da banda no espaço Boiler Room²⁰, exibição que fez com que uma das alunas, uma jovem negra, logo identificasse a filosofia de reutilização e reciclagem: segundo ela, o KOKOKO! trazia “estética afrofuturista pensando em ajudar o meio ambiente”. Outro comentário, de uma mulher adulta branca, notou “algo de operariado” na escolha das roupas usadas pelo grupo congolês – que veste um tipo de macacão em seus shows e aparições públicas.

²⁰Boiler Room (2019).

A banda colombiana Bomba Estéreo reforçou questões discutidas na leitura do *Manifesto mangue* de uma América Latina que ressignifica o pop – tal como o tropicalismo, a antropofagia e artistas como Tom Zé, citado no início deste texto. No caso do grupo liderado por Li Saumet, a *cúmbia* e a cultura de tambores, elementos que possuem estreita relação com a vinda de pessoas escravizadas do continente africano. Há uma partilha de questões transversais: herança percussiva, o papel do corpo em ritmos regionais, memória e *decolonialidade* que nos aproximam de nossos vizinhos latino-americanos. No clipe da faixa *Internacionales*²¹, por exemplo, há certo cosmopolitismo e apelo pop à diversidade. As entradas de fragmentos do inglês na letra cantada em espanhol fazem menção a um enlace global-local, mas também de uma região de *hispanohablantes*. Assim, a migração reapareceu nas oficinas por meio do trabalho do Bomba Estéreo, quando um dos relatos, de uma mulher branca adulta, associou a ida a uma loja de imigrantes, na região central de São Paulo, ao encontro no qual falamos sobre o som do grupo colombiano: “Entramos numa loja de bolivianos e foi muito legal, estava rolando uma música e daí eu perguntei: ‘moça, que música é essa?’, ela respondeu: ‘salsa’”. O episódio fez com que a aluna lembrasse das conversas que tivemos sobre América Latina, migrações, encontros culturais e sobre a música *Internacionales*. Mas talvez seja o ato de perguntar sobre a música, direcionada à moça da loja, o exemplo que melhor ilustra o aprendizado trazido pelas oficinas de escuta musical, pois representa um movimento que busca compreender algo até então desconhecido.

²¹Bomba Estéreo (2017).

REFLEXÕES ACERCA DA EXPERIÊNCIA DA ESCUTA PARTILHADA

Para além da experiência da escuta musical das obras pré-selecionadas, o resultado das oficinas revelou uma *cartografia de modos de escuta musical*. Se a moderna música pop povoa as plataformas de streaming e se apresenta mais visível e acessível, é também a partir dela que os participantes se basearam para tecer leituras sobre artistas que não conheciam. Pela pesquisa narrativa foi possível reunir um amplo material (transcrições de videochamadas, conversas no *chat* e textos elaborados pelos alunos), somado ao relato docente, que possibilitou pensar a experiência das oficinas (Clandinin & Connelly, 2011) como um processo coletivo. Foi possível notar que eixos como gênero, raça e idade revelaram alguns gatilhos reflexivos. Havia um conhecimento dos adultos em relação a alguns temas tratados, como o movimento mangubeat e a menção a artistas internacionais mais canônicos. Já entre os mais jovens, em especial nas falas das mulheres, foi possível notar uma percepção mais aguda acerca das desigualdades acionadas pelas músicas que escutamos; uma delas trouxe um link que reunia termos preconceituosos com os quais a imprensa britânica se referia à cantora M.I.A. Desse processo, tomamos justamente os pontos convergentes e divergentes percebidos por relações de fronteira. Assim, começamos com relatos como “o que mais escuto no dia a dia é *rock*, influência da família” (jovem branco) ou “gosto de todo tipo de música, mas tenho uma preferência por *trap*” (jovem branca), que demarcavam posições, e no decorrer dos encontros surgiram comentários sobre como as “construções musicais se tornam algo mais complexo” (outra participante, jovem branca). Por mais que houvesse uma intervenção do pesquisador, as referências pessoais e de gosto foram respeitadas e eram parte das discussões – surgiam como exemplos de proximidade, no sentido de parecer com algo guardado nos arquivos de memória –, algo recorrente nas etapas expositivas. Já em um segundo momento, a turma expressava maior segurança em projetar significações a partir da escuta, e daí passou a identificar questões políticas e até geopolíticas frente a alguns trabalhos.

As oficinas chegaram ao fim com a elaboração de textos escritos pelo público participante e com a edição de uma página multimídia (com imagens, *playlists* e vídeos que apresentam os artistas citados), trabalho coletivo partilhado com a comunidade acadêmica. Um dos resultados coletivos ocorreu nas citações a outros artistas e bandas, para além da lista prévia que serviu como fio condutor dos debates, como o rapper indígena Kunumi MC e o coletivo congolês Konono N°1, menções que são fruto de pesquisas e debates trazidos pelos participantes. Havia ali nas questões trazidas uma noção transversal acerca da produção musical como multiplicidade, modos de produção que abarcam povos e territorialidades. “A música tem um grande valor para

o desenvolvimento humano, ela traz elementos de vários povos: europeus, indígenas, africanos etc.”, observou um dos trabalhos finais, escrito por uma jovem negra. Esse comentário posiciona a música popular e a música pop como espaços culturais e semióticos onde são produzidas diferentes modalidades de estar no mundo, questões existenciais e cosmologias.

Nas situações fronteiriças colocadas nas oficinas, percebe-se que a dinâmica de estimular aberturas ao gosto do outro e a obras até então pouco conhecidas permitiu repovoamentos subjetivos e de enunciação (Guattari, 2019; Lazzarato, 2014). As fronteiras que delimitam as culturas são também mecanismos dinâmicos (Lotman, 1996) de alteridade. Os repertórios pessoais eram importantes, mas se redefiniam quando *o outro tomava a palavra*, algo que parece impensável hoje na dinâmica dos algoritmos que tendem a nos oferecer mais do mesmo, uma clausura estética em nossos pequenos universos e identidades. Outro importante resultado foi perceber como o pop globalizado não opera como elemento alienante ou meramente mercadológico (tal como estabelecido pela cultura midiática desde os *mass media*), muito pelo contrário, pois oferece chaves de leitura para percepções possíveis, que no seu limite de significação é capaz de se abrir a outros sentidos possíveis. Essa é a imprevisibilidade da cultura nas relações entre interioridade e exterioridade pensada por Lotman (2012): um sistema cultural somente expande sua capacidade de conhecimento e informações ao permitir que textos culturais externos sejam traduzidos ao seu contexto.

Entre as dificuldades observadas nas oficinas, a diversidade musical parecia sempre acionar falas mais positivas acerca da pluralidade cultural, aspecto que reduzia os embates necessários para um movimento de pensamento *decolonial*, que requer o entendimento de um regime colonial de inimizades étnicas e construção de respostas necessárias ao enfrentamento dessa estrutura (Mbembe, 2020; Bispo, 2019). Em alguns momentos foi preciso fazer intervenções que estimulassem a turma a abordar, por exemplo, os motivos pelos quais territorialidades, corpos e culturas foram historicamente apagados nas narrativas midiáticas – ou, por vezes, estereotipados. Menções a regimes de visibilidade foram tratados com o objetivo de compreender como a circulação midiática é também um campo de desigualdades.

Para Deleuze e Guattari (2008), as dinâmicas nômades são estabelecidas pelas relações com os territórios, mas sua continuidade pressupõe um processo que se “reterritorializa na própria desterritorialização” (Deleuze & Guattari, 2008, p. 44). Assim, o que compreendemos por identidades musicais, em jogo nas oficinas de escuta musical, são marcadores que deixam de cumprir um papel de estabilidade para funcionar como encaixes e desencaixes, o dentro e o fora, o entremeio, as quebras, as imprevisibilidades. Seja na fala de alguém

ou na escuta de uma canção, havia uma negociação de posição cultural e de identidade, uma travessia com posterior retorno ou não, a depender dos afetos mobilizados. Por isso a pertinente provocação de Giorgio Agamben (2017) sobre a necessidade de uma *comunidade que vem* sob as bases da alteridade, uma vez que o exercício de perceber o outro e saber ouvir são pressupostos decisivos para *um comum de fato plural*. É o que se observa nas semióticas de entremeios culturais: uma comunicação que tira proveito de situações de porosidade cujo elemento mais rico é a exterioridade. No caso da música, esse elemento diferencial e de alteridade pode ser um instrumento, uma dança, um ritmo, um arranjo, um idioma minoritário, uma cosmologia, uma posição identitária etc. Podemos tomar esse procedimento para pensarmos outros fenômenos da cultura. Como seria, por exemplo, compreender a cultura midiática digital por entremeios e fronteiras? Esse caminho, a meu ver, é fundamental para reivindicarmos processos comunicacionais à altura de nosso tempo histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto mobilizou, nas limitações de espaço de um artigo, a atualização de um estudo (Carvalho, 2021) sobre a experiência comunicacional de uma escuta musical partilhada em oficinas levadas a uma escola do ensino médio-técnico. Procurei tratar aqui dos processos comunicacionais de fronteiras culturais (Lotman, 1996) exploradas por alguns artistas e como tais obras ressoam na escuta. Ao colocar em relação os repertórios pessoais dos participantes e as músicas pré-selecionadas para as atividades iniciais das oficinas, notamos um *processo de fruição de dinâmica nômade*, que para Deleuze e Guattari (2008) estabelecem desterritorializações e reterritorializações. A partir de trechos de depoimentos de pessoas participantes, percebeu-se como obras que escapam aos paradigmas mercadológicos da música pop nas mídias são compreendidas inicialmente por meio dos principais demarcadores midiáticos – os participantes usavam seus repertórios para entender o desconhecido – e somente depois se abriam a análises mais aprofundadas. O exercício se coloca no campo das mediações ao perceber como diferentes repertórios interagem com produtos midiáticos (Martín-Barbero, 2001; Rincón, 2016), cuja riqueza se manifesta *nos modos de gerar sentidos* (Rodríguez & El Gazi, 2007) Esse perfil artístico somado à experiência das oficinas indica uma *comunidade por vir*, partilhada nas tensões das diferenças culturais.

Os entremeios sonoros colocam esses elementos reconhecíveis em indeterminação e demandam novos processos de significação, que coincidem com

pesquisas, aberturas à exterioridade e um movimento desejan- te por saberes e informações culturais, o que reconhecemos ser um caminho comunicacional de alteridade com desdobramentos na partilha e na engrenagem de outros modos de comunidade musical, com ressonâncias nos ambientes midiáticos. Para pesquisas futuras, o método de coleta de dados das oficinas pode aprofundar questões de gênero, faixa etária, raça, entre outros marcadores sociais, para extrair das atividades novos olhares sobre a música enquanto produto midiático. ■

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2017). *A comunidade que vem*. Autêntica.
- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais*. Hucitec.
- Bello, A., Silveira, F., & Carvalho, N. (2022). Guitarras elétricas traduzidas. Mídia ou instrumento contracolônial? *Terceira Margem*, 26(50), 13-31.
- BBC Music. (2019). *BCUC – Yinde (Glastonbury 2019)* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wXoGLlcXKdo>
- Bispo, A. (2019). As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In A. R. Oliva, M. N. Chaves, R. C. G. Filice & W. F. Nascimento, *Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal* (pp. 23-36). Autêntica.
- Boiler Room. (2019). *KOKOKO! (Live) | Boiler Room: London* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P24brSCyF4A>
- Bomba Estéreo. (2017). *Bomba Estéreo – Internacionales (Official Video)* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NCEQX46L3KU>
- Canal Brasil. (2016, 10 de setembro). Estudando o samba – parte 1. In *O Som do Vinil* [podcast].
- Canevacci, M. (2021). Constelações ubíquas: rumo a uma antropologia não antropocêntrica. *MATRIZES*, 15(1), 13-43.
- Carvalho, N. F. (2021). *Escuta musical: Um experimento de diferenças e territórios existenciais – hibridismo e Sul global na música pop* [Tese de doutorado, Universidade Metodista de São Paulo]. Repositório institucional da Umesp. <https://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/2091>
- Clandinin, J., & Connelly, M. (2011). *Pesquisa narrativa: Experiência e história na pesquisa qualitativa*. UFU.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2008). *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Editora 34.
- Deleuze, G. (2018). *Cinema 2 – A imagem tempo*. Editora 34.
- Derrida, J. (2001). *Posições*. Autêntica.

- DJ Tudo. (2021). *Rhythmic Emancipation – Romperayo vs. DJ Tudo e sua gente* [disco de vinil]. Red Bull Studios. <https://selomundomelhor.org/produto/rhythmic-emancipation-romperayo-vs-dj-tudo-e-sua-gente-2021/>
- García Canclini, N. (2000). *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Edusp.
- Guattari, F. (2019). Ritornelos e afetos existenciais. *Gesto, Imagem e Som*, 4(1), 383-397.
- Guattari, F. (1990). *As três ecologias*. Papyrus.
- Janotti Jr., J. (2020). *Gêneros musicais em ambientações digitais*. PPGCOM/UFMG.
- KEXP. (2020). *Songhoy Blues – Full Performance (Live on KEXP at Home)* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fMPEK1YHM4w&t=300s>
- Klaus M. (2010). *Quarter-tone frets on guitar – Turkish/arabic style* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TOSg56z1s2M>
- Kristeva, Julia. (2012). *Introdução à semanálise*. Perspectiva.
- Lazzarato, M. (2014). *Signos, máquinas e subjetividades*. N-1 Edições.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica da cultura y del texto*. Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Valencia.
- Lotman, I. (2012). No limiar do imprevisível. In E. Vólkova Américo, *Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman* (pp. 153-165) [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-07112012-124602/pt-br.php>
- Martín-Barbero, J. (2001). *Dos meios às mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia*. UFRJ.
- Mbembe, A. (2020). *Políticas de inimizade*. N-1 Edições.
- M.I.A. (2018). *M.I.A. documentary – Recording (Exclusive clip)* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eRsndFVI4Fw>
- Ortiz, R. (2007). *Mundialização e cultura*. Brasiliense.
- Pereira de Sá, S. (2021). *Música pop-periférica brasileira: videocliques, performances e tretas na cultura digital*. Appris.
- Rincón, O. (2016). O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. *Revista Eco-Pós*, 19(3), 26-49.
- Rodríguez, C., & El Gazi, J. (2007). The poetics of indigenous radio. *Media, Culture and Society*, 29(3), 449-468.
- Selo Mundo Melhor. (2016). *Video Clip “É hoje, é hoje...” – DJ Tudo e sua gente de todo lugar com Dona Neta e Lucia* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7lC7V82AfM0>
- Transgressive. (2014). *Songhoy Blues – Al Hassidi Terei (Official Video)* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KvGsV8Trl8o>

Vargas, H. (2007). *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Ateliê Editorial.

Zero Quatro, F. (1992). *Caranguejos com cérebro (manifesto)*. Prefeitura do Recife. http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html

Zé, T., & Gavin, C. (2016). *Estudando o samba – Tom Zé: Som do vinil: entrevistas a Charles Gavin*. Ímã Editorial.

Artigo recebido em 28 de novembro de 2022 e aprovado em 20 de abril de 2023.

