

Singularidades e Diferença na Música Pop. Uma Crítica à Narrativa Midiática do Termo *World Music*¹

Nilton F. de CARVALHO²

Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

As demarcações semânticas dos gêneros fonográficos operam nas mediações, campo em que música pop e práticas de consumo se enlaçam. Entretanto, algumas singularidades sônicas associadas a produções locais são fixadas no termo *world music*. Este trabalho elabora uma crítica à hegemonia narrativa dessa categoria ao considerá-la o significante que, à semelhança de um *logos*, articula-se como elemento histórico e centralizador nas mídias, por meio de uma aproximação do pensamento de Walter Benjamin (1987) acerca do conceito de história com a crítica de Jacques Derrida (2013) ao logocentrismo ocidental. Soma-se ao presente artigo método de análise semiótica voltada à linguagem musical, às micropolíticas e às materialidades de obras que superam o regime *world music*.

Palavras-chave: *world music*; diferença; gêneros fonográficos; hibridismos; experimentalismo

Introdução

A parceria entre a clarinetista israelense Anat Cohen e o grupo Trio Brasileiro, formado pelos irmãos Alexandre (percussão) e Douglas Lora (violonista) e por Dudu Maia (bandolinista), rendeu o álbum *Rosa dos ventos* (2017), trabalho que remete ao choro e também possui referências de *jazz*. Na faixa *Choro pesado*³, canção que integra o disco, muito além de apenas no título, percebe-se formação instrumental e elementos rítmico-melódicos do gênero choro (síncope, fraseados e arpejos). Indicado ao Grammy Music Awards deste ano na categoria Melhor Álbum de World Music, o trabalho de Anat Cohen e Trio Brasileiro concorreu com artistas de diversas regiões e culturas distintas, como o guitarrista espanhol de flamenco Vicente Amigo, a cantora espanhola

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de S. Paulo – UMESP, e-mail: niltonblog@gmail.com.

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zLBvw50QQ7M>.

de ascendência guineense Concha Buika, o grupo vocal sul-africano Ladysmith Black Mambazo e a banda Tinariwen, da região norte do Mali. O problema semântico que emerge do agrupamento de diferentes vertentes culturais e sonoras sob o rótulo *world music* é o que este artigo pretende enfrentar, uma vez que as demais categorias da premiação obedecem aos moldes dos gêneros musicais da indústria fonográfica. A questão aqui proposta pretende ir além da premiação Grammy Music Awards, tomando-a apenas como ponto de partida para então oferecer uma crítica à fragilidade da classificação *world music*, presente em lojas de discos, festivais de música, plataformas de *streaming* e meios de comunicação (tradicionais e mídias digitais) – e consequente deslize para o âmbito das relações sociais.

A hipótese parte das seguintes observações: a) gêneros fonográficos são incapazes de dar conta da diversidade que envolve a produção musical, sobretudo singularidades radicadas nas periferias globais e experimentalismos que desconstroem suas estruturas, a partir das misturas sonoras; b) o termo *world music* surge para categorizar parte das produções externas aos territórios de significação da música pop; e c) *world music* não possui uma forma definida, é apenas um quadro que limita criações que estão fora dos moldes dos gêneros musicais ocidentais e fonográficos. Ou seja, trata-se da captura de uma vasta riqueza musical a partir da sua exclusão das formas tradicionais: *rock*, *jazz*, *tango*, etc. Como método de análise, a proposta é ter como base uma semiótica que dê conta não apenas de questões exclusivas da linguagem musical, mas que seja capaz de abranger micropolíticas e materialidades (acontecimento, relações sociais e objetos), que na concepção de Alexandre Rocha da Silva e André Correa de Araújo (2015, p. 138) seria função de uma semiótica crítica, cujo objetivo é analisar “especialmente tais relações entre corpos e acontecimentos, por um lado; e entre linguagens e sentido, por outro” (2015, p. 138). A clausura do termo *world music* consegue agrupar a diversidade musical por conta de sua força de classificação. É preciso, então, construir uma crítica à sua *gramaticidade* e expor acontecimentos (que antecedem e sucedem a linguagem) e micropolíticas para mostrar diferenciações na linguagem que escapam a uma rotulação homogeneizante.

A base teórica tem como ponto de partida o pensamento pós-estruturalista de Jacques Derrida (2013) e a sugestão de uma compreensão para além do *gramma* (letra, escritura) e seu significado fixo e estável. No ambiente midiático, há uma narrativa hegemônica que conferiu à categoria *world music* um significado amplamente difundido

e capaz de operar como significante, no âmbito da música pop, para cercear qualquer leitura mais ampla das canções depositadas nesse rótulo, trata-se de uma palavra que funciona no imaginário como elemento histórico. Por isso, ao notar esse aspecto que tangencia percepções por meio de uma relação temporal é preciso buscar outro conceito histórico (BENJAMIN, 1987) capaz de legitimar singularidades que também produzem música pop, mas que, ao serem pensadas como “massa homogênea”, são sistematicamente silenciadas.

Ao aproximar categorias linguísticas e categorias históricas, com base no pensamento de Walter Benjamin, Giorgio Agamben (2017) observa a transmissão dos nomes – e seus significados na cultura. Para o autor:

[o ser humano] só pode receber os nomes, que sempre o precedem, através da transmissão, o acesso a essa esfera fundamental da linguagem é mediada e condicionada pela história. O homem falante não inventa os nomes nem estes emanam dele como uma voz animal: pelo contrário eles lhe chegam (AGAMBEN, 2017, p. 35).

O efeito que sucede a transmissão histórica da categoria *world music* nas práticas sociais geralmente é a leitura de um tipo de música não aderente aos gêneros fonográficos e, conseqüentemente, um produto distante do plano de expressão das formas musicais consolidadas nos imaginários. Não à toa, artistas vinculados ao *world music*, que remete a um conceito genérico de “música do mundo”, são tratados como artistas exóticos de uma música de difícil compreensão, isso porque a amplitude de tal rótulo possibilita classificar tanto um maracatu como uma rumba congoleza. Mas o recente espaço aberto nas mídias para obras de artistas emergentes de matrizes culturais fora do Ocidente, que engenhosamente exibem seus sons locais sem deixar de absorver também elementos sonoros do pop ocidental, representa a superação do regime *world music*. Trata-se de uma negociação que tensiona a produção midiática, pela qual insurgem singularidades, outras materialidades e políticas de identidade minoritárias, diásporizadas, para colocar em xeque o significante da lógica massiva.

Este artigo propõe então a seguinte questão: como singularidades produzem diferença na experiência comunicacional da música pop ao superar a classificação *world music* e seu caráter de elemento histórico nas mídias? A análise semiótica das obras identificadas em pesquisa exploratória joga luz sobre o deslize do significante (DERRIDA, 2013) expresso nas canções que oferece na linguagem musical outras

percepções acerca de práticas sociais, singularidades que relampejam para “arrancar a tradição ao conformismo” (BENJAMIN, 1987, p. 224) de certas leituras midiáticas hegemônicas na narrativa da música pop. Somam-se à análise discussões sobre materialidades, diáspora, identidades e gêneros fonográficos, sem perder de vista também questões pertinentes à elaboração de uma crítica à discursividade de produções culturais ocidentais em busca de um sentido universal capaz de contemplar “o lugar da multiplicidade de singularidades” (MBEMBE, 2017, p. 265).

Os gêneros fonográficos, *logos* ocidental

A nossa forma de perceber e experienciar a música que circula nas mídias possui regras de reconhecimento que passam pelos significados dos gêneros fonográficos. Consumir *rock* ou *samba* é prática de construção e manutenção da identidade, expressa uma posição frente ao mundo. Esse “apresentar-se aos outros” estabelece também articulações no campo simbólico e sugere sociabilidades. A constituição de uma preferência musical e seu compartilhamento dentro das relações sociais constitui comunidades, *fandoms*, e tais aspectos internos operam numa engrenagem circular que define um território ao diferenciar-se das exterioridades.

Entretanto, esse fenômeno social é precedido pela discursividade que determinado gênero fonográfico lhe oferece. Em outras palavras, trata-se de um acontecimento trabalhado na linguagem musical, que a partir da linguagem fixa significados no imaginário social acerca de um tipo de música. Compreender essa relação gênero/sociabilidades ainda demanda trajeto que jogue luz sobre a elaboração do gênero musical em si, cuja forma sonora é resultado de um trabalho artístico, um processo de criação. Na elaboração do *rock*, por exemplo, alguns músicos organizaram referências trazidas de outras vertentes, como o *blues*, o *country* e o *rhythm and blues* – entre outras –, e passaram a lidar de uma forma específica com instrumentos como a guitarra, exibindo certa performance corporal durante as apresentações. Esse conjunto de práticas, por outro lado, estimulou a elaboração de um tipo de dança que passou a ser compartilhada pelo público que acompanha o músico do *rock*.

Para Felipe Trotta (2005), escolher consumir um gênero é uma identificação cultural, pois “o reconhecimento psico-acústico de um determinado padrão rítmico previamente classificado fornece um ‘ambiente’ simbólico que determina a qualidade da

experiência musical” (2005, p. 187). É a partir do reconhecimento legitimado por uma classificação que consequentes julgamentos e atribuição de valores são socialmente trabalhados, o que impacta as relações sociais também no âmbito da experiência comunicacional. O processo de mediação de um gênero fonográfico estabelece algumas normas que possibilitam não apenas reconhecer tais formas musicais, mas assumi-las como elementos comportamentais frente ao mundo. O consumo de um gênero opera dentro de uma engrenagem circular de codificação e recodificação que depende da manutenção dos signos aderentes a certas representações partilhadas na comunidade musical. A questão lançada no campo comunicacional aponta para um processo no qual a linguagem musical deve assegurar um plano de expressão que sustente necessidades simbólicas de um grupo social específico. Assim, o fã de *heavy metal* poderá exibir sua camiseta de cor preta nos shows de bandas vinculadas ao estilo musical e balançar a cabeça, durante as apresentações, ao escutar a guitarra programada para emitir determinado efeito de distorção.

A linguagem musical fornece expressividade, cuja elaboração é precedida por uma prática social aderente a essa expressão. Deleuze e Guattari (1995, p. 54), ao enfrentarem o estatuto de regimes de signos, notam o aspecto de rosto do significante; segundo os autores, essa “rostidade reina materialmente” sobre significados e interpretações (1995, p. 54). Portanto, nota-se nos gêneros fonográficos⁴ um processo de formalização que parte do acontecimento que torna a linguagem possível aos significados emergentes no âmbito das relações sociais, fatores que sucedem os sentidos da linguagem. O papel dos gêneros musicais nas mídias ganha então uma institucionalização e seus atores são reconhecidos, legitimados e delimitam as fronteiras entre as comunidades musicais constituídas no campo das relações sociais.

Na construção histórica do pensamento ocidental, eventos como o Iluminismo e a Colonização espalharam ordens discursivas e significados que, ao serem fixados na produção de conhecimento, privilegiam na temporalidade elementos fundadores e sentidos de origem. Essa organização de uma forma de representação do mundo é estendida ao fenômeno da globalização e sua aderência a um centro político, econômico e cultural que opera na construção da experiência comunicacional das linguagens –

⁴ Com o advento da fonografia, processo de industrialização da música gravada, os gêneros musicais são usados como rótulos mercadológicos e no processo do consumo tendem a ser articulados como marcas identitárias. Com a mediação, alguns gêneros são evidenciados nas mídias e estabilizam leituras, seja com relação a um bom gosto (discurso, valoração) ou como produto massivo.

artística, midiática ou corporal. A produção musical, por exemplo, é permeada por esse tipo de discursividade historicamente constituída. Felipe Trotta (2005) percebe proximidade entre critérios de qualidade musical nas sociedades ocidentais e “a música de tradição clássica-romântica europeia, sobretudo as formas orquestrais e operísticas” (2005, p. 188). No ambiente midiático, essas normas de reconhecimento são reforçadas e colocadas na mão dupla de uma troca simbólica com a articulação de imaginários hegemônicos, capazes de estimular repetições de significados naturalmente no pensamento espontâneo acerca das coisas mundanas. Com a consolidação da música pop após a estabilização da indústria fonográfica⁵ (e seus suportes midiáticos e aparelhos reprodutores), gêneros musicais associados a determinadas classes sociais foram narrados nas mídias como “revolucionários”, protagonistas de grandes rompimentos semânticos (VARGAS; BRUCK, 2017) e cujas obras remetem ao bom gosto, como é o caso da bossa nova e seu sentido amplamente compartilhado na memória midiática.

A valorização de produções vinculadas aos gêneros fonográficos de origem euro-americana é consequência de uma força discursiva articulada, sobretudo, para a manutenção de um centro político e econômico localizado nessas regiões. Tal engrenagem é frequentemente abordada no âmbito dos Estudos Culturais em discussões sobre hegemonia, e não pode ser ignorada quando se abordam as maneiras de classificação e o jogo comunicacional a elas associado. Stuart Hall (2003, p. 36) lembra que a “globalização está ainda profundamente enraizada nas disparidades estruturais de riqueza e poder”, aspecto relacionado à visibilidade que algumas produções musicais recebem em detrimento de outras nas mídias. O estatuto do termo *world music* passa por essas normas de reconhecimento, circulação e valorização legitimadas historicamente no pensamento ocidental e se impõem como *logos*⁶ nas representações. Se, por um lado, os gêneros são delimitados pela forma musical que têm em comum, ou seja, pelo fazer artístico - e essa linguagem musical no ambiente midiático gera não só reconhecimento, mas sociabilidades -, por outro, o confinamento de outras formas estéticas, radicalmente diferentes, sob o rótulo *world music* captura singularidades justamente por excluí-las

⁵ A industrialização da produção musical é fator decisivo no início do último século, pois a partir do álbum (primeiro o advento do disco de 78 rotações de goma laca e, depois, o do LP, de vinil) foi possível configurar a música gravada, no âmbito social, como produto demarcado e oferecido ao consumo dentro dos rótulos dos gêneros fonográficos.

⁶ Aqui, a menção ao termo *logos* foi retirada de seu uso no pensamento filosófico dos estoicos com o objetivo de estabelecer proximidade com a ideia de um princípio ou marca fundadora.

das formas. É como se toda a diversidade sônica que escapa aos gêneros fonográficos fosse fixada nas mídias como massa homogênea, e essa classificação é usada principalmente para categorizar vertentes musicais de tradições locais, produções não aderentes àquilo que é oferecido ao consumo nos fluxos globais.

O problema na constituição de um quadro genérico de classificação ultrapassa questões de circulação e consumo, trata-se de uma questão de comunicação e representações midiáticas capazes de adquirir desdobramentos de legitimidade cultural. A estrutura simbólica dos gêneros musicais está relacionada à experiência comunicacional. Para Felipe Trotta (2008, p. 3), “falamos em ‘baixo, guitarra e bateria’ e imediatamente pensamos na estética musical do *rock*”, pois na materialidade das formações instrumentais há indicações de sentido. Em outro exemplo, o autor ressalta que ao visualizarmos “um trio de instrumentistas – em silêncio – portando sanfona, triângulo e zabumba [...] esperamos a execução de um forró” (2008, p. 3). Portanto, os significantes triângulo e guitarra são facilmente encaixados dentro de um significado e sua discursividade possibilita a leitura. Essa relação entre materialidade e som autoriza o músico a executar sua composição. Se pensarmos em alteridade, só o fato de portar determinado instrumento associado a um gênero e seu ambiente de instrumentação autoriza previamente a execução de uma canção. Sua presença é legítima, independente de sua obra.

A semelhança entre artistas de um mesmo gênero musical é um dos fatores que estimula o compartilhamento de canções nas comunidades formadas, como subgêneros do *rock* ou do samba de raiz. Na arqueologia conduzida por Michel Foucault (2002) no campo das ciências humanas, o autor identifica que o critério de semelhança desempenha forte influência no pensamento ocidental por fornecer o conhecimento sobre as coisas e conseqüentemente por guiar a relação humana com objetos, conceitos e símbolos. Segundo o autor, a hermenêutica e a semiologia forneceram a exegese para que significados sejam socialmente fixados, uma vez que significados de origem marcam na temporalidade um sentido fundador. A relação entre as classificações e a linguagem musical coloca as singularidades, operantes na criação da linguagem, numa situação de estabilidade em um campo semântico. Mas, como a própria ideia de intertextualidade (KRISTEVA, 1980) propõe, há um ser em formação na linguagem que joga o sentido para um campo movediço, uma vez que criar é potência que liga diversos pontos antes desconexos – a exemplo da própria criação dos gêneros musicais.

Quando no discurso midiático e mercadológico produções emergentes de localidades periféricas (periferias globais) têm suas singularidades estéticas e criativas reduzidas a uma nomenclatura, nota-se a tentativa de enquadramento também no senso comum e toda a diferença que prolifera fora da capacidade semântica dos gêneros fonográficos é fechada em um termo. Essa escrita de significado midiaticizado contribui para uma narrativa decisiva que limita o trânsito nas mídias de produções distantes das regras euro-americanas de circulação e consumo, cujo destino é geralmente a margem. A força do significante *world music* ganha aspecto de elemento histórico, assim como o uso funcional da escrita na crítica de Jacques Derrida (2013) sobre o *gramma*, que estabelece a origem de um sentido e fundamenta um “*logos* sobre o sentido do ser” (2013, p. 63). A base epistêmica de onde emana a construção e a constituição dessa palavra e sua capacidade discursiva é herança do pensamento ocidental reorganizado nas grandes máquinas de subjetivação modernas – mídias, indústria, publicidade – que tendem a delimitar as produções artísticas em um centro econômico e cultural.

Ao se debruçar sobre a questão da diáspora africana e seus desdobramentos nos processos de globalização, Stuart Hall (2003) reconhece que há representações vinculadas a um centro econômico, cultural e político ocidental, o qual impõe padrões e oferece identidades sociais, mas observa também agenciamentos minoritários de diferença. Trata-se de um fenômeno no qual singularidades inscrevem suas marcas hibridizadas frente às tentativas de subjetivação institucionalizadas nas grandes narrativas midiaticizadas. Assim, o autor sugere que:

Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos “fluxos” cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante – o que tem sido chamado de “McDonald-izacão” ou “Nike-zacão” de tudo. Seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo, inclusive na vida popular do Caribe. Mas bem junto a isso estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo (HALL, 2003, p. 45).

Esses pontos a partir dos quais a diferença é colocada em circulação, no âmbito da música pop definida pela forma estética dos gêneros fonográficos, são marcados por experimentações e hibridizações nas obras de artistas despreocupados em elaborar seus

trabalhos sob as normas de criação de um gênero específico, mas valorizam conexões entre diferentes vertentes ao trazerem para seus trabalhos materialidades sonoras (instrumentos, objetos simbólicos, modos de gravação e produção, etc.) vinculadas a outras fontes culturais. Artistas esses que geralmente absorvem tradições locais e gêneros musicais globalizados para propor outro destino semântico a significantes até então estáveis nas mídias – experimentações que produzem diferença na memória da música pop (VARGAS; CARVALHO, 2018). Se uma das regras do enquadramento *world music* é capturar tradições musicais locais, tal critério se mostra ineficaz no momento em que esse artista deixa de fazer algo exclusivamente aderente a uma tradição, mas passa também a transitar pela fronteira cada vez mais borrada entre o local e o global. Esse agenciamento micropolítico coloca em evidência uma *práxis* cuja linguagem gera diferença por seu aspecto polifônico de singularidades, que amplia a capacidade de reconhecer a música pop para além de seu limite euro-americano, uma vez que o Ocidente não é o mundo, mas apenas parte dele (MBEMBE, 2017, p. 265). De fundamental importância é compreender essa música que supera os regimes de significação dos gêneros fonográficos como estímulo à alteridade no campo das relações sociais, uma vez que sua abertura à mistura sonora na linguagem é sucedida pelo reconhecimento de singularidades silenciadas nas grandes narrativas.

Para Walter Benjamin (1987, p. 225), “assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”, cultura que se transmite por significantes demarcadores de sentidos, tornando reconhecíveis certas narrativas e ocultando outras. À semelhança do monumento que marca a trajetória dos vencedores, o termo *world music* confina pela exclusão, na história da música pop, uma série de produções radicalmente diferentes entre si. Demonstrar a fragilidade desse conceito é fazer deslizar seu significado para expor as ruínas sônicas deixadas pela sua edificação.

As próximas páginas deste artigo são dedicadas a uma análise semiótica de canções assinadas por: M.I.A., Bantu Continua Uhuru Consciousness (BCUC), Joe Strummer & Mescaleros e KOKOKO!, que exibem linguagem associada a singularidades e materialidades ausentes das grandes narrativas da música pop.

Micropolíticas e o som: singularidades, diferença e outras narrativas

O álbum *Global a go-go* (2001), segundo álbum de estúdio da banda Joe Strummer & Mescaleros⁷, é marcado pelo experimentalismo ao absorver referências transcontinentais. No título do disco, a menção ao global enuncia proposta estética que traz ao contexto da música pop britânica outras matrizes sonoras, principalmente de regiões fora do Ocidente. A faixa *Bhindi bhangee*⁸ oferece essa fuga territorial e cultural de um contexto estável associado ao gênero *rock* ao assumir elementos sonoros que remetem à música indiana. O violino tocado por Tymon Dogg, por exemplo, utiliza escalas indianas⁹ geralmente executadas por violinistas locais¹⁰, cujo som desloca uma identidade exclusivamente inglesa do grupo. À proposta instrumental soma-se uma letra que celebra a diversidade cosmopolita de uma Londres atravessada por muitas culturas, na mão dupla dos agenciamentos pós-coloniais, que no cenário atual ganha sentido de questionamento às políticas de fechamento e de manutenção de identidade nacional – como o recente Brexit.

Trata-se de uma *práxis* de diferenciação no âmbito da linguagem frente a uma discursividade normativa que é trabalhada na representação midiática de certos subgêneros como o *britpop* e seus vínculos identitários com “ser britânico”. Aqui, a ideia proposta por Joe Strummer & Mescaleros não adere a um lugar específico nos enquadramentos da indústria fonográfica e faz da linguagem musical a articulação expressiva de uma ética minoritária. Por isso, este estudo, ao propor uma análise semiótica que dê conta das materialidades e acontecimentos, visa pensar a experiência comunicacional da linguagem também “no espaço material (e imanente) das relações políticas” (ROCHA; ARAÚJO, p. 2015, p. 137) que por meio dela se articulam. O álbum *Global a go-go* tensiona a música pop justamente por colocar em xeque a representação que associa o termo *world music* a músicos exclusivamente comprometidos com culturas locais, fora do chamado Ocidente. E esse deslize vem do âmbito social, da vivência singular – Strummer nasceu em Ancara (Turquia), radicado em Londres integrou o movimento *punk* e possui obras experimentais que valorizam

⁷ O grupo foi fundado por Joe Strummer (ex-Clash) em 1999, seu nome é inspirado em uma etnia indígena nativa da América Central.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bI7UCJN-mu8>.

⁹ Existem diversas escalas indianas, como os *ragas* pentatônicos.
Ver: <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/viewFile/3297/2855>.

¹⁰ A exemplo do trabalho do violinista Jayadevan.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wtxXhxrZcGo>.

contatos com culturas diferentes (jamaicana, indiana e matrizes africanas). A dificuldade de classificação de *Global a go-go* fez inclusive com que algumas críticas¹¹ nas mídias o categorizassem como *world music*, e a consequente associação do termo ao exótico ou à vanguarda experimental de difícil leitura estabelece barreiras de percepção, representação e legitimidade. A partir desse regime de sentido, o “artista de *world music*” é reconhecido como figura estranha, seu movimento de atravessar limites semânticos da linguagem, neste aspecto, se assemelha ao imigrante que cruza fronteiras e assume perfil de ameaça à identidade nacional.

Ora, se a interpretação da linguagem musical, a partir do termo *world music*, sugere que as singularidades em questão, portadoras de aspectos de diferença cultural, devem ser entendidas sob tais critérios que as excluem da “naturalidade”, é possível então considerá-la parte de uma herança da primazia dada à interpretação e ao discurso de origem, tal qual formou Foucault (2002, p. 55) acerca da *escrita das coisas*. Assim, o desdobramento discursivo do rótulo *world music* no ambiente midiático oferece os parâmetros para um enquadramento que se apresenta na enunciação, e cuja precipitação resulta no julgar “um mundo que recusamos conhecer” (BUTLER, 2015, p. 222), uma vez que o conhecemos geralmente por categorias que nos chegam como significantes transmitidos na temporalidade.

A cantora M.I.A., britânica de ascendência *tâmil* (Sri Lanka), assume em suas canções vertentes sonoras mais plurais que escapam às padronizações estáveis. Reconhecer o que está em jogo no *ethos* da cantora, sua presença e agência inerente à obra, demanda olhar para além da linguagem, é preciso pensar “o mundo dos objetos e do corpo humano como superfícies que ‘exprimem’ sentidos mais profundos” (GUMBRECHT, 2010, p. 48). No vídeo da faixa *Double bubble trouble*¹², imagens mostram drones e câmeras, símbolos do progresso ocidental de vigilância e repressão, enquanto, em outra frente, signos orientais atravessam representações hegemônicas na música pop. Para Fabrício Silveira (2017, p. 80), M.I.A. faz guerrilha simbólica no vídeo de *Double bubble trouble*, ao reunir “a arte urbana, a cultura de rua, a incorporação crítica da visualidade de marca, o endereçamento e a desconstrução política do espetáculo midiático”. Seu rastro identitário é aberto a diferentes

¹¹ Hartley Goldstein escreveu uma resenha no site da revista Pitchfork sobre o disco *Streetcore* (2003), que sucede *Global a go-go*, e celebrou o fato de que “felizmente [Strummer e banda] evitam as armadilhas influenciadas pela *world music*”. Disponível em: <https://pitchfork.com/reviews/albums/7540-streetcore/>.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v9AKH16--VE>.

agenciamentos culturais e subverte a noção de gênero fonográfico, pois, além das imagens contra-hegemônicas de seus videocliques, a linguagem musical hibridizada de suas canções é construída a partir de *sampleamentos* que simulam sons de instrumentos de tradições locais, fragmentos sônicos de um Terceiro Mundo em contra-ataque. Uma reflexão acerca das materialidades expressivas no projeto audiovisual *Matahdatah scroll 01 broader than a border*¹³, composto pelas faixas *Swords* e *Warriors*, cujas imagens foram gravadas na Índia e na Costa do Marfim (respectivamente), revela não apenas as hibridizações geradas a partir dos encontros entre sons (textos) locais e globais, mas também outros corpos, roupas e performances. M.I.A. sugere em seu trabalho uma experiência comunicacional radicalmente aberta a um campo de imanência (práticas sociais e materialidades) historicamente silenciado nas mídias. Ao mesclar esses elementos a recursos de produção da música *trap* e do *hip hop*, ou à linguagem de videocliques pop, a artista borra fronteiras e assim escapa ao enquadramento¹⁴ *world music*.

A presença de artistas com um perfil menos aderente à forma estável dos gêneros tangencia percepções pelo seu aspecto expressivo inesperado, em outras palavras, trata-se de um aguçar sensações em um processo de diferenciação no ato da escuta musical. Como ocorre na recente circulação de artistas de diversos países africanos em um ambiente midiático no qual produções ocidentais são hegemônicas – meios de comunicação tradicionais e digitais, grandes festivais de música e plataformas de *streaming*. O grupo sul-africano Bantu Continua Uhuru Consciousness (BCUC)¹⁵ propõe instrumentação usada por tradições locais, como *imbombu*¹⁶ e congas e absorve elementos do *hip hop*, do *blues* e do *reggae* para ampliar suas possibilidades sonoras em uma configuração desterritorializada – de letras anti-Apartheid. As faixas *Yinde indlela* e *In my blues*, do álbum *Our Truth* (2016)¹⁷, lançado pela gravadora francesa Nyami Nyami Records, exibem uma forma sonora que desliza sentidos para diferentes pontos, o que não pode ser considerado uma origem ou representação final de significado, no

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SJuFdkMOP20>.

¹⁴ Uma simples pesquisa por menções à obra da artista na *web* revela várias citações que vinculam suas músicas ao termo *world music*, como sua descrição na Wikipedia, que centraliza boa parte das buscas feitas pelo público geral.

¹⁵ Formado por Nkosi “Jovi” Zithulele, Kgomotso Mokone, Thabo “Cheex” Mangle, Mritho Luja, Lehlohonolo “Hloni” Maphunye, Skhumbuzo Mahlangu e Mosebetsi Ntsimande.

¹⁶ Instrumento de sopro, inspirado na trombeta narrada em trechos bíblicos.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FbpwIHbvduk>.

sentido semiótico estruturalista, mas um rastro e uma zona semântica opaca. A banda KOKOKO!, formada em Ngwaka (Congo), é um coletivo composto por quatro músicos congolezes e um produtor francês. Os instrumentos usados pelo grupo são elaborados a partir da sucata encontrada na capital do país, Kinshasa – potes vazios de produtos alimentícios, entre outros recipientes. O som extraído é reconfigurado à semelhança das pulsações eletrônicas do *techno*, mescladas à percussão africana, com trechos vocais gritados e cantados, em boa parte, no idioma local *lingala*, como ocorre na canção *Tokoliana*¹⁸. A linguagem musical expressa assim uma *práxis* que opera sobre a matéria reciclada, uma micropolítica de questionamento ao descarte do capitalismo tardio.

O limiar que BCUC e KOKOKO! – bem como M.I.A. e Joe Strummer – indicam, no âmbito a música pop, é o deslocamento do sentido fixado pelo termo *world music* e a tentativa de homogeneização que essa categoria propõe como escritura de origem (*gramma*) nas mídias. A presença dessas obras na circulação midiática de canções gera percepções inesperadas para um sentido antes delimitado, o aparecer da diferença inaudita ao qual se refere Derrida (2013). Para o autor, a ideia de rastro sugere que “não há origem absoluta do sentido em geral” (2013, p. 80), pois a experiência vivida no presente coloca a significação em constante mudança. Nesse sentido, a linguagem artística, em especial a experimental, dá expressão a esse novo que pode emergir de polifonias semânticas, o que Julia Kristeva (1980, p. 139) chama de intermediário permanente de uma identidade para outra. BCUC e KOKOKO!, embora nascidos em território africano e portadores de traços culturais de seus locais de origem, são amplamente abertos à mistura sonora e flertam com gêneros fonográficos globais sem assumir uma posição fixa. Já M.I.A. e Joe Strummer, radicados em solo britânico, expressam perfil artístico voltado ao Terceiro Mundo e seus agenciamentos culturais. Portanto, cada qual à sua maneira, todos produzem significados hibridizados e diaspORIZADOS em suas obras, algo que o sentido genérico oferecido pelo termo *world music* é incapaz de suportar.

Em reflexão sobre a linguagem não remeter a um fundamento, Giorgio Agamben (2017, p. 36) diz que história e gramática coincidem em relação à nossa “condição história”. Para o autor, caberia buscar palavras e imagens inauditas, aspecto que este artigo reivindica para uma percepção mais aberta de produções musicais não aderentes aos gêneros fonográficos, sem que elas necessitem integrar a categoria *world*

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=olDziVRsJIQ>.

music – e seu menosprezo às culturas locais. Assim como Walter Benjamin (1984) observa o drama barroco como linguagem “à altura da violência dos acontecimentos históricos” (1984, p. 77), justamente por seu aspecto dialético em relação ao tempo presente, a condição de mudança é posta em jogo com a superação do regime *world music* em busca de possibilidades de compreensão para além da palavra e sua insuficiência semântica.

Considerações finais

A crítica ao endereçamento do termo *world music* a uma vasta diversidade sonora foi proposta por este artigo com o objetivo de sugerir percepções mais abertas sobre singularidades no âmbito da música pop. Entende-se aqui o *world music* como elemento histórico, constituído a partir da herança epistêmica do pensamento ocidental refletida nas máquinas de subjetivação coletiva. Por esse motivo, as obras analisadas neste texto indicam um momento de diferenciação nas mídias, vinculado à expressão de uma *práxis* minoritária, que, ao expressar-se como linguagem, configura um processo de singularização (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 33).

Há uma prática de nomeação oferecida por um jogo de poder que impõe, na temporalidade, a leitura exótica de produções emergentes de certos locais, e assim constitui barreiras de percepção à experiência comunicacional. A repulsa ao significado escorregadio de difícil enquadramento sucede como sociabilidade. Entende-se que a hibridização tensiona limites semânticos e questiona o significante oferecido como elemento histórico. Artistas que não aderem a um lugar na territorialidade dos gêneros e escapam ao termo *world music* criam sob processo radicalmente aberto. O resultado sônico é a imagem dialética de Walter Benjamin (1987) que irrompe atualmente (tempo presente) na institucionalização de um *logos*, ao abrir na linguagem expressão para outras materialidades e micropolíticas.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2017.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. (Obras escolhidas, v. 1). 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUTLER, J. **Quadros de Guerra**. Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.2. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1996.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KRISTEVA, J. **Desire in language: a semiotic approach to literature and art**. New York: Columbia University Press, 1980.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

ROCHA, A. C.; ARAÚJO, A. C. S. Semiótica crítica: materialidades, acontecimento e micropolíticas. **Intexto**, UFRGS, Porto Alegre, n. 34, p. 132-145, set./dez., 2015.

SILVEIRA, F. Música pop e guerra aérea. In: MELLO, J. G.; CONTER, M. B. **A(na)rqueologias das mídias**. Curitiba (PR), Appris, 2017, p. 77-92.

TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Revista Ícone**, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008.

_____. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura**. UFBA, Salvador, vol. 3, n. 2, julho/dezembro, p. 181-195, 2005.

VARGAS, H.; CARVALHO, N. F. DJ Dolores: experimentação, diferença e memória da música eletrônica. **Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies**, v. 5, n. 1, p. 247-262, 2018.

VARGAS, H.; BRUCK, M. S. Entre ruptura e retomada: crítica à memória dominante da bossa nova. **Matrizes**, São Paulo, USP, v.11, nº 3, set./dez., p. 221-239, 2017.