

O Experimentalismo de DJs na Música Eletrônica por meio da Semiótica da Cultura¹

Herom VARGAS²

Nilton F. de CARVALHO³

Universidade Metodista de São Paulo – São Bernardo do Campo, SP

RESUMO

O artigo analisa peças musicais de três DJs produtores brasileiros a partir de duas categorias relacionadas à semiótica da cultura: semiosfera e memória da cultura, desenvolvidas pelo semioticista russo I. Lotman. São discutidas as características da música eletrônica, o trabalho de criação do DJ e a noção de experimentalismo. O *corpus* de análise é formado por composições de três artistas: DJ Dolores, DJ Tudo e Psilosamples. A argumentação e a análise buscam demonstrar a efetividade dessas duas categorias para o entendimento das dinâmicas produtiva e criativa desse tipo de trabalho experimental na música eletrônica *pop*.

PALAVRAS-CHAVE: música eletrônica; DJ; experimentalismo; semiótica da cultura

Introdução

A música *pop* é produto midiático cujos significados são construídos dentro do vasto e rico campo das mediações. Sua configuração semiótica de múltiplos textos pode reforçar formas hegemônicas e permitir fissuras para negociações de novas representações. Por sua capilaridade na sociedade, grande circulação e consumo, é capaz de traduzir informações de distintos campos da cultura, de tempos e espaços próximos ou distantes. Ligada à lógica sistêmica do mercado, a música *pop* traz em sua materialidade (sons, palavras, cantos, performances e imagens) diversas experiências comunicacionais e culturais. Seu território cultural demonstra as possibilidades de rearticulação dentro da própria cultura da mídia, caracterizada por Douglas Kellner (2001, p. 34) como “terreno de disputa que reproduz em nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade”.

A era digital intensificou essas articulações com o uso de equipamentos digitais que gravam amostras sonoras, recortam e editam, sintetizam e simulam timbres. A música

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

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), e-mail: heromvargas50@gmail.com

³ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), e-mail: niltonblog@gmail.com

eletrônica produzida por DJs – *disc jockey* – dentro do universo do *pop*, é exemplo disso. Fundada nos procedimentos de seleção, apropriação e colagem, no uso de discos, aparelhos digitais, computadores e *softwares* de produção sonora como “instrumentos”, essa música amplia os processos experimentais de hibridação. Seu criador central é o DJ, músico contemporâneo que explora e articula sons na busca de distinção e novidade.

Os procedimentos de mistura e colagem possibilitou trânsitos sonoros entre culturas. Quanto mais experimental, maiores são as possibilidades da música do DJ ser construída por meio de hibridismos de toda a sorte, uns ordenados pela lógica do andamento (ou *beat*) para a dança, outros mais orgânicos e fruto de algum projeto estético mais ou menos definido. Em outras palavras, para usar um conceito importante para a semiótica da cultura, tal produção musical se organiza pela dinâmica da *fronteira*, definida por I. Lotman (1996) como uma região de contato entre dois ou mais sistemas semióticos e culturais, formada por filtros tradutores que incorporam elementos de um sistema a outro e vice-versa. A própria ideia de uma música nômade plena em contatos para produção de novas sínteses nos faz retomar dois pontos da semiótica da cultura: a noção dinâmica de cultura com seus processos tradutórios e seus mecanismos de semioses, e o acionamento de memórias da cultura. Tais pontos nos levam a pensar nos conceitos desenvolvidos por Iuri Lotman, na Escola de Tártu-Moscou, nos anos 1960.

Esses aspectos da música eletrônica, com destaque para os DJs mais experimentais que hibridizam sonoridades distintas a partir de determinadas propostas estéticas, nos fazem pensar na teoria semiótica de Lotman como um ferramental teórico-conceitual produtivo para o entendimento da dinâmica compositiva e dos sentidos musicais construídos. Para tanto, a reflexão que se propõe neste artigo é sobre como entender a música eletrônica de DJs experimentais – mecanismos, construção e particularidades – a partir de dois conceitos da semiótica da cultura, transformados aqui em categorias de análise, portas de entrada para a compreensão do universo semiótico do som dos DJs: a) semiosfera e suas características; b) memória da cultura e cultura como memória. Aqui, enfatizamos o que chamamos de DJs experimentais, ou seja, aqueles que atuam além das pistas de dança e do sucesso dos grandes espetáculos midiáticos dos DJs famosos. Como objeto de análise, escolhemos três DJs produtores brasileiros cujas obras se fundamentam em projetos criativos mais conceituais, e que os diferencia da produção de música eletrônica considerada *mainstream*: DJ Dolores, DJ Tudo e Psilosamples.

Música eletrônica, DJ e experimentalismo

Quando falamos em música eletrônica, como já indicado, tratamos da música produzida no campo da música *pop* de dança criada a partir da cena musical jamaicana dos anos 1960, do *hip hop* e do *rock*, com o grupo pioneiro alemão Kraftwerk.⁴ Sua construção se fundamenta na relação entre DJ e público jovem no ambiente das festas onde dança, corpo e performance são os principais códigos de interação.

A música eletrônica dos DJs rompeu com a ideia, construída ao longo da evolução da fonografia do século XX, de uma faixa gravada em um disco *long play* (LP), dentro de um projeto estético que orienta o disco. Ao contrário, ela é pensada como uma peça para ser tocada ao vivo com duração estendida pelo tempo em que estiver agradando a plateia que dança. Por isso, é muito comum as músicas serem criadas ao vivo a partir de determinada ideia sonora do DJ. A obra é performatizada, a partir de trechos pré-gravados, alterados e misturados, e não tradicionalmente composta e gravada *a priori*.⁵

A música também se afasta do formato *canção*, mais conhecido na música popular e que se desenvolve enquanto peça cantada ao longo de, aproximadamente, três minutos dentro da estrutura definida, com pequenas variações, por: introdução, primeira parte, refrão, segunda parte, solo instrumental e final. Esse padrão estrutural, construído a partir da gravação em disco desde o início do século XX e divulgado massivamente pelo rádio a partir dos anos 1930, é deixado de lado. Ao contrário, na produção de um DJ, a música se constrói por meio de outros parâmetros, especialmente na articulação de

[...] timbres, texturas, espacialidades, ritmo e repetição, como um componente de um sistema, que deve funcionar dentro do ambiente de festas, buscando levar as pessoas ao êxtase através da alteração e intensificação de sensações físico-corpóreas (PEREIRA DE SÁ, 2003, p. 161).

Além da relação com a dança e a festa, uma de suas bases é o *ostinato*, repetição de uma célula rítmica ou melódica que, ao longo da execução, é alterada por meio de equipamentos que alteram parâmetros sonoros, como timbre, andamento, saturação, reverberação etc. As repetições, sempre sujeitas aos efeitos que o DJ aciona, são produzidas por meios eletrônicos ou, muitas vezes, retiradas de outros fonogramas, como

⁴ Eduardo Navas considera que o *hip hop* e os ritmos jamaicanos abriram caminho para experimentos posteriores inseridos na linguagem da música pop eletrônica: “*dub* e *reggae* juntos com o *hip-hop* foram as principais influências no desenvolvimento do *drum 'n' bass*, bem como o *trip-hop*” (NAVAS, 2012, p. 48). Sobre música eletrônica, ver também Ferreira e Rabot (2017).

⁵ “A gravação deixou de ser o principal fim ou referência musical. Não é mais do que um traço efêmero (destinado a ser sampleado, deformado, misturado) de um ato particular no seio de um processo coletivo” (LEVI, 1999, p. 142).

apropriações criativas de peças de outros artistas. Muitas vezes, determinada música é remixada (*remix*), ou seja, alterada nos timbres e no andamento para adaptação à dança.

Outro alicerce é a “batida” (pulso ou andamento), elemento rítmico que pauta o tempo, parâmetro vital da música que coordena seu fluxo e conecta o DJ à plateia. Ela se expressa em batidas por minutos (bpm) e é um dos principais parâmetros, além da sonoridade, para definição dos gêneros e sub-gêneros dentro da música eletrônica: *tecno*, *house*, *drum’n’bass* etc. O quarto elemento básico e que comanda os processos de recorte e colagem é o *sampling* (ou sampleamento), procedimento de seleção e “costura” de amostras, reconhecíveis ou não, num conjunto sonoro distinto. É resultado do uso do *sampler*, equipamento que digitaliza trechos musicais para tocá-los de forma modulada. Porém, a complexidade dessa prática aponta para outros sentidos. Mais que simples repetição, um *sampling* é criação de diferença e ressignificação, outro devir, um fragmento deslocado que produz informação, de um lado, pelo sentido cultural ou por seu contexto de origem, e de outro, pelo atrito semântico que provoca no discurso. O *sample*

[...] é como uma citação bibliográfica sem referência (a não ser que o ouvinte a reconheça de imediato). Não é uma crítica ao *zeitgeist*, mas uma atualização do passado. Um processo de diferenciação. [...] Cada *sample* [...] não é como um texto escrito, um discurso, mas um conceito. Se o nome próprio não pertence à linguagem, o *sample* também não pertence à linguagem musical, já que não pode ser transcrito numa partitura (CONTER; SILVEIRA, 2014, p. 56).

Tal colcha de retalhos sonora é produto da criatividade do DJ, de sua habilidade técnica, do seu repertório cultural e da pesquisa musical que desenvolve. Não à toa, a postura experimental é um dos fundamentos do seu trabalho, seja o DJ de festa que toca discos para o público dançar, seja o DJ de sucesso vinculado ao *mainstream pop*, ou ainda o DJ produtor, que busca realizar sua música a partir de um projeto de pesquisa estética. Nesses três tipos de atuação, sempre há alguma margem para improvisos e inovação. No entanto, cada um tem características peculiares: o DJ de festa toca músicas para o público de divertir, no máximo usando algum efeito ou mixagem entre as faixas; o DJ de sucesso constrói seu trabalho fundado na lógica do mercado e do espetáculo, reiterando padrões estabilizados da música eletrônica enquanto gênero⁶; o DJ produtor de perfil experimental, mesmo vinculado à dinâmica da festa, cria suas peças em padrões mais

⁶ Como exemplos de DJ pop, citamos: Diplo: <https://www.youtube.com/watch?v=xF9LEB3-k_s>; David Guetta: <<https://www.youtube.com/watch?v=VKtTSoc7o2I>>; El Diablo: <<https://www.youtube.com/watch?v=EHXoySEGRR8>>

inovadores, busca timbres, batidas e sons a partir de pesquisas sonoras e *samplings* criativos na tentativa de se afastar dos padrões mais convencionais da música eletrônica e atravessar seus sub-gêneros. Neste artigo, enfatizamos o DJ produtor experimental, que pauta sua composição em um projeto estético conceitual e criativo.

A possibilidade de mistura é uma das características da música eletrônica. No entanto, nas produções mais experimentais, por conta da articulação de diferentes informações culturais, os gêneros musicais, seus arsenais de significação e seus territórios de sentido são mais tensionados. A junção de estilemas de gêneros distintos tende a desestabilizar os mecanismos de reconhecimento dos estilos em questão. Por mais que os gêneros eletrônicos sejam, no geral, o campo de significação dessa produção, outros gêneros e formas musicais são alterados na sua materialidade sonora ou nas novas relações. O DJ produtor experimental não constrói sua obra dentro dos territórios de sentido dos gêneros musicais tradicionais, por mais que elementos sonoros característicos de um ou outro possam ser reconhecidos pelo ouvinte. Da mesma forma, pode, inclusive, fugir dos vários sub-gêneros existentes dentro da música eletrônica, já que traduções e incorporações tendem a desequilibrar o sistema e projetar nele alguma mudança. As alterações mais profundas, quando os rompimentos semânticos são extensos, podem colocar em xeque outros parâmetros dos sistemas próximos e relacionados ao contexto do artista. Um caso revelador, por exemplo, ocorreu na música tonal. Umberto Eco a considerava uma das expressões da época em que se desenvolveu na sociedade ocidental:

[...] a música [tonal] contribuía para manter um certo sistema de convenções sociais, certa dialética dos sentimentos e das noções morais, e, afinal, a convicção de que, para cada problema, por mais dramático que fosse, existia uma resposta definitiva no âmbito de uma cultura ordenada e definida, institucionalizada segundo princípios imutáveis, correspondente à ordem natural das coisas (ECO, 2016, p. 227-228).

Segundo o autor, os procedimentos experimentais de superação do sistema tonal no início do século XX (atonalismo, serialismo, dodecafonismo, música concreta etc.) tenderiam também a questionar a ordem moral daquele período, pois a música tonal correspondia a um sistema de comunicação e uma visão de mundo já determinados. O músico experimental “[...] recusa um modo de concatenar os sons que, por hábito centenário, se identificava como um modo de concatenar as ideias e os sentimentos e com um modo de resolver os conflitos de ideias e os sentimentos” (ECO, 2016, p. 228). Nas obras que escapam às estabilidades, o percurso criativo do artista irá colocar em evidência

signos subterrâneos, distantes ou “estranhos”, diferentes daqueles previamente articulados na engrenagem sociotécnica que tenta gerir as subjetividades. Assim, a criação experimental representa um movimento dialético que age sobre a matéria sonora, altera parâmetros de produção, reconhecimento e escuta – os processos comunicacionais da música nas mídias (VALENTE, 2003) – e influencia também outros sistemas sociais. A prática experimental do artista com as materialidades musicais⁷ produz diferença, pois não adere à territorialidade semiótica de um gênero musical já reconhecido, e assume, na linguagem, críticas a valores culturais associados à estabilidade semântica da cultura.

Três DJs em foco

Partimos do pressuposto de que as composições de DJs produtores experimentais são dispositivos de criação de diferença, deslocamento sentidos e provocação de estranhamentos. Para este artigo, selecionamos obras de três artistas como exemplos dessas rearticulações que ocorrem na música *pop*. É importante destacar que esse *corpus* está muito longe de ser pensado como exclusivo e muito menos esgota o rol de artistas a serem observados. É, porém, uma representativa amostra para materializar nossas argumentações e, como exemplos, modelam uma forma de fazer música uma maneira de entender essa produção.

Um deles, o DJ Dolores, codinome de Helder Aragão, desenvolveu seu trabalho em meio ao movimento *manguebeat*, em Recife (PE), a partir dos anos 1990. Antes, foi baterista de um grupo de *punk rock* em Aracajú (SE). Em 1997, faz o primeiro trabalho musical, a trilha sonora do filme *Enjaulado*, de Kleber Mendonça Filho. De formação autodidata, compôs várias trilhas sonoras para cinema, teatro e dança, participou de coletâneas e discotecou em festas. No trabalho criativo, uma de suas práticas características é processar determinado som gravado, filtrá-lo até transformá-lo em outro som⁸, o que dificulta ou anula o reconhecimento dos trechos musicais selecionados nos sampleamentos. Outra característica é a pesquisa com ritmos do Nordeste, com timbres de instrumentos regionais. Tais sonoridades são processadas digitalmente e misturadas a

⁷ A forma como essas canções experimentais nos tangenciam, sempre numa relação de diferença e alteridade, se aproxima da proposta de Hans U. Gumbrecht (2010, p. 147) de “experienciar as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual”, no âmbito das percepções e das sensações.

⁸ Em entrevista feita em 12 de março de 2014 para o projeto Batebit Artesania Digital, DJ Dolores conta que usa muito um gravador digital: “[...] ando com ele no bolso pra gravar som e posteriormente processar e transformar em outra coisa. Você consegue criar desde coisas percussivas, mexendo no *pitch*, filtrando e tal, até criar sons estranhos pra serem manipulados no teclado, sons bastante originais que você não vai encontrar [...]”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E2W7ZdnU3H4>> Acesso em: 12 out. 2017.

outros sons, instrumentos e aparelhos formando um *patchwork* sonoro típico da música eletrônica. Por fim, um aspecto que o diferencia dentro da cena eletrônica é o fato de, em muitos trabalhos, atuar ao lado de outros músicos. A Orchestra Santa Massa é um grupo com quem atuou em diversos projetos, com voz, guitarra, baixo, percussão, metais, rabeca, entre outros instrumentos e músicos.⁹

O segundo artista é o DJ Tudo, codinome de Alfredo Bello, músico formado pela Universidade de Brasília (UnB). Tocou em bandas de *punk rock* na juventude. Começou a atuar como DJ nos anos 1990 e, nas discotecagens, mixava músicas de sua coleção de discos (hoje, tem cerca de 12 mil LPs). Nos anos 2000, passou a viajar pelo Brasil, para fazer registros de manifestações sonoras, e depois a outros países, para tocar e conhecer músicos e outras tradições musicais. Tais registros, produto de suas pesquisas, são parte do material de trabalho em suas criações. Um disco seu importante é *Pancada Motor – Manifesto da Festa* (2015). Como Dolores, apresenta-se ao vivo com banda.¹⁰

O terceiro é Zé Rolê e seu projeto musical Psilosamples. Natural de Pouso Alegre (MG), traz como referências a música eletrônica de produtores latino-americanos e sons do interior e do mato, fruto de sua origem. Boa parte de suas peças é feita ao vivo, o que o mantém próximo do caráter performático dos DJs. Trabalha sons regionais, temas e cantigas tradicionais com texturas e efeitos para criação de ambientes sonoros.¹¹

Duas categorias de análise a partir da semiótica da cultura

A) Semiosfera e fronteira

Para o entendimento da obra desses artistas, discutimos dois conceitos da semiótica da cultura, a partir de I. Lotman, que se mostram operativos. O primeiro é a ideia de semiosfera, que, segundo o autor russo, é um espaço abstrato em que signos e textos culturais se movimentam, uns influenciando outros, transformando-se e gerando novas sínteses em processos contínuos de produção de sentido. Fundado na noção de biosfera, Lotman adapta o princípio ao estudo da cultura como campo semiótico. A semiosfera é o ambiente virtual onde os textos se relacionam. “Ela pode ser vista como um ambiente no qual diversas formações semióticas se encontram imersas em diálogo

⁹ Para mais detalhes sobre DJ Dolores, ver artigo de Vargas e Carvalho (2018).

¹⁰ Sobre DJ Tudo e a construção de sua performance ao vivo, ver artigo de Vargas e Carvalho (2016).

¹¹ Ver entrevista do DJ e comentários sobre sua obra em Assef (2016).

constante [...]. Não é por acaso que uma das imagens mais utilizadas para representar esse espaço seja justamente uma imagem biológica” (RAMOS et al, 2007, p. 34).

Trata-se de sistema vivo e complexo, ao mesmo tempo organizado e irregular, limitado por fronteiras dentro das quais textos da cultura se mantêm em relações operativas com outros sistemas. É um conjunto de sistemas culturais que fazem trocas e se contradizem, subsistem com organizações próprias ao mesmo tempo que mudam ao interagir com outros sistemas. A semiosfera garante certa coerência interna, que a define, mas, mesmo com unidade, tem razoável nível de diversidade e irregularidade internas:

todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno o otro ladrillito, sino el “gran sistema”, denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis (LOTMAN, 1996, p. 24).

Se dentro de suas fronteiras ocorre a semiose, textos que lhe são externos não produzem sentido já que não operam semioticamente dentro da lógica da semiosfera. Em outras palavras, se textos, linguagens e semioses (a cultura como um todo) se constroem dentro da semiosfera, o que está fora pode ser pensado como não-texto ou não-cultura, ou seja, não faz sentido dentro do campo semiótico delimitado. No entanto, como o movimento desses sistemas é intenso, sempre ocorre de não-textos serem traduzidos a textos quando passam pelas fronteiras da semiosfera. Assim, o que é externo se torna interno e provoca novas relações e sentidos. Essa é a dinâmica da fronteira, pensada aqui tanto como linha demarcatória entre interno e externo, cultura e não-cultura, como também zona porosa de tradução do externo em interno, do não-texto em texto.

[...] la frontera semiótica es la suma de los traductores-filtros bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla *fuera* de la semiosfera dada. El “carácter cerrado” de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos (LOTMAN, 1996, p. 24).

A fronteira é, portanto, região de rica e intensa movimentação, onde ocorrem as mediações. É o espaço da semiose *per se*, da criação, onde os não-textos são reordenados, se transformam e ganham novos significados dentro dela. Ao mesmo tempo, pensando no dinamismo da cultura, esses elementos traduzidos também podem alterar, em alguma

medida, as características da semiosfera em que entraram. Se tais novidades contaminarem os sistemas internos com razoável força, poderão rearticular o centro da semiosfera, aquele campo em que suas características são mais definidas e plenas. Assim, textos das bordas têm estrutura mais frágil e estão mais aptos à “contaminação”, a exercer e receber influências, possibilitando situações para o surgimento de novos textos, diferente do que ocorre no núcleo da semiosfera, campo mais estável e sólido.

Dentro da esfera semiótica, nenhum sistema de signo está fechado e é na fronteira que a criação se encontra. Nela, espaço privilegiado da criação artística, os textos adquirem a forma múltipla e porosa típica dos textos mais inovadores que traduzem informações de dentro e de fora. Aqui também eles incorporam a dinâmica tradutória, pois são “como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado” (LOTMAN, 1996, p. 82).

Conforme resume Monica Rebecca Nunes:

Para compreender a cultura como semiosfera, [...] temos que entender que a fronteira responde justamente pela possibilidade de um espaço comunicar-se com o outro, codificando de modo estranho a uma semiosfera dada. A cultura, então, cria sua organização interna e igualmente seu tipo de desorganização externa, que, graças à fronteira, pode ser absorvida, de modo que o que parecia choque pode se transformar em encontro e resultar em produção de inusitados sistemas de signos, códigos, textos e linguagens, isto é, em uma nova informação, reforçando o dinamismo, o dialogismo e o *continuum* cultural (NUNES, 2011, p. 20).

A música eletrônica pode ser pensada como uma semiosfera, com um núcleo mais estável e com dados definidores de seus aspectos gerais e menos variáveis, e fronteiras que traduzem os trechos sampleados de outras origens (tornar textos os não-textos). Nessa semiosfera, o DJ experimental trabalha nas zonas de fronteira por buscar sempre a hibridização com dados sonoros estranhos. Se a música eletrônica, por sua própria natureza fundada na colagem e na mistura, já se configura como um campo dinâmico, os DJs experimentais potencializam mais ainda esse movimento tradutório. Distantes do núcleo, acionam em suas criações tanto elementos desse centro como de outras semiosferas. Seu trabalho criativo os posiciona nesse campo instável das mediações produtivas.

No caso do DJ Dolores, isso é perceptível, por exemplo, nas faixas *Catimbó*¹² e *Catimbó remix*¹³, do disco *Contraditório?* (2002), sendo a segunda uma versão remixada da primeira. A construção de *Catimbó remix* se fundamenta no *dub*, com sons do baixo e bateria e efeitos de *reverb* e *overdubs*. Nesse *remix*, instrumentos de percussão, cada um com seus significados culturais de origem, se misturam a batidas eletrônicas sintéticas. Nas vozes, há tanto a da cantora Isaar França como a sintética pronunciando a palavra “catimbó”. As várias camadas de timbres instrumentais se relacionam a distintos textos reconstruídos pelo arranjo. Em rara sincronia, o *catimbó* do título da canção (que se refere a rituais religiosos indígenas) se constrói na tessitura de sons em um ambiente acústico mântico com instrumentos de origens distintas: a voz de Isaar que traduz cantadores tradicionais do sertão, o toque do *xequerê* em sintonia com seu o corpo, a *rabeca* ancestral tocada por Maciel Salu, o toque rítmico da guitarra (indicação de *rock*) com pequenas e pontuais melodias, o percussionista tocando um *derbake* de origem árabe com *vassourinhas*, tudo isso entrecruzado por outros *sampleamentos* de Dolores. O arranjo instrumental aciona *semiosferas* distintas e as articula no texto da peça musical. O que era não-texto se organiza dentro do novo texto musical criando novos sentidos numa zona de fronteira que tensiona o reconhecimento e a escuta. Por envolver instrumentos acústicos, a própria definição de música eletrônica passa a ser questionada. A peça ressemiotiza vários estilemas musicais em camadas; como corpo poroso, trabalha novas informações e novas sintaxes sonoras. Na *semiosfera* da música eletrônica, normalmente irregular, *Catimbó* está numa área tensa de mediações, pois soa eletrônico, nordestino, roqueiro e árabe num só texto musical fundado no pelo regime aberto da fronteira.

DJ Tudo produz algo próximo disso em seu disco *Pancada Motor – Manifesto da Festa* (2015). Nele, cada faixa é uma mixagem de instrumentos e timbres distintos. A lógica interna (rítmica e melódica) de cada faixa (texto) reorganiza os sentidos dos elementos de fora. No *vídeo teaser*¹⁴ para o lançamento da obra, ficam claros os elementos sonoros, suas respectivas origens e como são agenciados nas peças: há vozes de cantos tradicionais, gravações de músicas de folguedos brasileiros como *marujada*, *caboclinho* etc., sons de *rabeca*, instrumentos de sopro, guitarra, percussões variadas, um *baglama saz* (guitarra turca) elétrico, entre outros instrumentos. Cada som é gravado digitalmente

¹² <<https://www.youtube.com/watch?v=Z7xTvF0Nvpk>>.

¹³ <<https://www.youtube.com/watch?v=GzLZdx5XIBs>>.

¹⁴ <<https://www.youtube.com/watch?v=CXHkN5fe18g>>

e se torna um dado sonoro a ser reordenado (tornado texto dentro da nova semiosfera) a partir da mixagem com outros sons sintéticos. A obra também se baseia num regime aberto de contatos, misturas e adaptações, como muitos trabalhos dentro da música dos DJs. No entanto, a radicalidade e a criatividade das traduções, envolvendo códigos de semiosferas estranhas, fazem desses DJs artistas experimentais.

O Psilosamples, na faixa *HUNI KUINS Yame Awa Kawanai dance (degust/Amazonian splashdown)*¹⁵, provoca uma junção inusitada. Suas matérias primas são a fala de um indígena do povo Huni Kuin (ou Kaxinawá), um canto *huni kuin* chamado *Yame Awa Kawanai* e os timbres e efeitos sonoros digitais do seu equipamento. O canto *huni kuin* fala dos animais encantados da noite, os espíritos e os homens. Serve para cura e para manter a força (MATTOS, 2015).

A faixa tem atmosfera mais intimista, explorando texturas sonoras e com batida não muito rápida, mais distante da dança. Sua criação se dá numa fronteira imprecisa e difícil, pois a cultura desse povo é bastante diferente da cultura ocidental em que vivemos. Os trechos sampleados são fortes não-textos porque em nada produzem sentido para a semiosfera da música ocidental. No entanto, na música eletrônica, os *samples* são reordenados a partir de critérios melódicos e rítmicos e como registro de estranhamento. Por conta disso, a tradução operada nesse texto musical é radical.

B) Memória da cultura e cultura como memória

A segunda categoria vinculada à semiótica da cultura que se mostra operativa na análise da música de DJs experimentais é a relação entre memória e cultura. Quando citamos as características do texto cultural como um dispositivo que guarda, transforma e gera informações, estamos também diante de um mecanismo que produz memória.

Monica Nunes (2014) define semiosfera

[...] como semioticamente não-homogênea, composta pela diversidade de sistemas sógnicos que modelizam os textos: texto cultural com funções de comunicação, de geração de sentido e de memória, porque o texto condensa informações, não só recebe informações de fora dele, mas também as ocasiona, e, assim, adquire memória. Na heterogeneidade da semiosfera, o intercâmbio entre os diferentes textos pode ser concebido como dialógico. E é neste trânsito que ocorrem as confluências imprevisíveis, criando novas organizações de linguagem, novos textos de cultura (NUNES, 2014, p. 228).

¹⁵ <<https://soundcloud.com/psilosamples/huni-kuins-yame-awa-kawanai-dance-degust-amazonian-splashdown>>

Memória da cultura se aproxima de um tipo peculiar de memória coletiva. Não se trata, conforme M. Pollak (1989), do conjunto atual de narrativas a respeito do passado, sempre em disputa, construído e aceito por setores da sociedade, sejam hegemônicos ou não. A noção tem a ver com o entendimento da cultura como memória, ou seja, cultura como um mecanismo de processamento de informações, um dispositivo tradutor. Nela, textos ancestrais ou de espaços mais distantes podem ser reorganizados e ressemantizados em novos contextos. Sempre dinâmica, a cultura não pode ser pensada como um mero depósito “[...] en el que están apilados los mensajes, invariantes en su esencia y siempre equivalentes a sí mismos” (LOTMAN, 1998, p. 157), mas a partir da qual textos e sentidos são reordenados ou regenerados. Para o semiótico russo, cultura é memória, por ser uma espécie dinâmica de acervo de dados sempre disponíveis para serem recontextualizados, já que não são informações arquivadas e inertes, mas em constante atividade semiótica conforme novas relações em diferentes contextos:

Los aspectos semióticos de la cultura [...] se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse (LOTMAN, 1998, p. 153).

Numa relação temporal, é possível pensar em textos antigos que reaparecem em novas relações no presente, segundo demandas específicas, não de forma plena, mas em pedaços ou enviesados, a serem rearticulados em novos textos.

Los estados pasados de la cultura lanzan constantemente al futuro de ésta sus pedazos: textos, fragmentos, nombres y monumentos aislados. Cada uno de estos elementos tiene su volumen de “memoria”; cada uno de los contextos en que se inserta, actualiza cierto grado de su profundidad (LOTMAN, 1998, p. 162).

A noção de cultura como memória liga-se ao conceito de *tradução*: a partir de repertórios culturais anteriores, indivíduos e grupos reelaboram os textos culturais. Lotman chama esse processo de “tradução da tradição”. Qualquer texto pode ser ressemantizado, em função de tensões, realinhamentos ou misturas. Os dados da tradição se mantêm e, ao mesmo tempo, se reestruturam para produzir novos sentidos e textos:

[...] cultura é uma acumulação histórica de sistemas semióticos (linguagens). A tradução dos mesmos textos para outros sistemas semióticos, a assimilação dos distintos textos, o deslocamento dos limites entre os textos que pertencem à cultura e os que estão além dos seus limites constituem o mecanismo da

apropriação cultural da realidade. A tradução de uma porção determinada da realidade para uma das linguagens da cultura, sua transformação em texto, ou seja, em informação codificada de certa maneira, a introdução de tal informação na memória coletiva: esta é a esfera da atividade cultural cotidiana (LOTMAN *apud* VELHO, 2009, p. 254).

A música dos DJs pode ser pensada como uma música de memórias. Tratar o DJ nesses termos é uma maneira de concebê-lo como um dispositivo tradutor de textos culturais e de memórias no sistema musical. A rigor, todos os artistas realizam alguma tradução cultural, em algum grau e de alguma forma. Mesmo um compositor considerado tradicional ou ligado à tradição, em alguma medida, realiza alterações formais em sua obra. No entanto, ao compararmos esses músicos mais próximos da tradição com os DJs experimentais, notamos uma grande distância. Ser nomeado como experimental indica um afastamento proposital dos estilemas dos gêneros e uma tendência às hibridizações musicais, uso de instrumental diferenciado nos arranjos, entre outros elementos que são incorporados às composições. Nos três exemplos que formam o *corpus* deste artigo, observamos a articulação de textos de origens variadas que representam, em alguma medida, memórias culturais distintas. Usar um instrumento árabe, a música de um folguedo nordestino, um canto indígena, um atabaque, uma rabeca, uma guitarra distorcida ou qualquer outro instrumento, gênero musical, ritmo ou tipo de canto é invocar camadas de cultura mais profundas e distantes, ou mais superficiais e próximas. Não se trata simplesmente de uma mera relação individual e subjetiva com o passado. Mais que isso, são narrativas coletivas ancestrais que se acumulam e se reorganizam a todo momento enquanto textos na cultura. É como se materiais sonoros, festivos e corporais já existentes em espaços e tempos distantes fossem traduzidos pelo DJ na sua criação. Cada pedaço sonoro, por ter uma origem (por ser rastro, pode nem ser reconhecida), reveste-se da função de memória. Quando o DJ manuseia tais trechos musicais, a cultura, seus sentidos e memórias são também rearticulados em novas gramáticas e relações.

As relações tensivas que se estabelecem nessas construções fazem com que as peças musicais desses DJs não se conformem em estruturas reconhecidas. Ao contrário, fazem com que a semiosfera da música eletrônica se mova de maneira ainda mais intensa.

Considerações finais

O projeto estético de mistura, tradução e acionamento de novas semioses, os nomadismos, as relações entre estilemas de gêneros e o constante remexer de textos da

memória cultural e musical na obra de alguns DJs experimentais são movimentos de experiência semiótica que produzem diferença e estranhamento no ambiente midiático. As disposições sonoras do *sampler*, das vozes e dos muitos instrumentos, estruturadas em complexas materialidades acústicas, são novos caminhos que os artistas constroem em suas obras. Esses DJs descortinam, pela música, memórias da cultura e exercitam, pelos intensos contatos, as fronteiras das semiosferas. Nessas regiões periféricas, afastadas do contexto nuclear do *pop*, mas atuando dentro do próprio sistema da música eletrônica, outros textos emergem ressemantizados. Embora esses textos sejam produtores de diferença na memória midiática da música *pop*, a densidade de sentidos que surge dessas rearticulações da memória é substância signífica inerente às criações mais complexas. Para Lotman (1998, p. 155), “cuanto más complejo es un lenguaje, cuanto más ajustado está para la transmisión y producción de información más compleja, tanto maior profundidad debe poseer su memoria”.

As faixas aqui comentadas sugerem variações formais, sintáticas e semânticas, pois são compostas por diferentes textos culturais em novas relações. Reconhecidas ou não, suas presenças são experiências que nos tocam pela diferença, momento de epifania “no sentido de nos ocupar” (GUMBRECHT, 2010, p. 145). A escolha de cada elemento sonoro (timbres, ritmo) e material (instrumentos, voz, corpo) está relacionada a uma transformação, que também significa revisar as memórias excluídas por esquecimentos.

Essas obras experimentais encontram-se nas fronteiras, onde vigora um regime aberto de criação fundado nas ações de tradução de textos da cultura em processos hibridizantes. O DJ experimental se coloca no campo de tais mudanças ao propor novas narrativas na semiosfera da música eletrônica, às vezes na tentativa de escapar dos próprios rótulos existentes dentro dessa semiosfera. Sua subjetividade, que se corporifica em um produto midiático (a canção nas mídias), demonstra as possibilidades de rearticulação dentro da própria cultura midiática, que, como já apontou Douglas Kellner (2001), constitui-se em espaço de disputas simbólicas e conflitos na sociedade.

REFERÊNCIAS

ASSEF, C. Psilosamples: o techno que saiu de Pouso Alegre e vai entortar o mundo, ouça antes Biohack Banana e leia o papo com Zé Rolê - Entrevista. **Site Music Non Stop**. 10 nov. 2016. Disponível em: <https://musicnonstop.uol.com.br/psilosamples-o-techno-que-saiu-de-pouso->

- alegre-e-vai-entortar-o-mundo-ouca-antes-biohack-banana-e-leia-o-papo-com-ze-role/. Acesso em: 28 jan. 2018.
- CONTER, M.; SILVEIRA, F. L. Sampleamento de imagens sonoras em Fear of a Black Planet. **Resonancias**, v. 19, n. 35, 2014, p. 47-60.
- ECO, U. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- FERREIRA, A.; RABOT, J-M. Electronic dance music: discursive ambiguities. **Lusophone Journal of Cultural Studies**. v. 4, n. 2, 2017, p. 313-326.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Bauru (SP): Edusc, 2001.
- LEVI, P. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LOTMAN, I. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid/Valencia: Ediciones Cátedra/Frónesis Universidad de Valencia, 1996.
- _____. **La semiosfera II**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid/Valencia: Ediciones Cátedra/Frónesis Universidad de Valencia, 1998.
- MATTOS, A. P. O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. **ACENO: Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 2, n. 3, jan/jul 2015, p. 59-77.
- NAVAS, E. **Remix theory: the aesthetics of sampling**. New York: Springer-Verlag/Wien, 2012.
- NUNES, M. R. F. Passagens, paragens, veredas: semiótica da cultura e estudos culturais. In.: SANCHES, T. A. (org). **Estudos culturais: uma abordagem prática**. São Paulo: SENAC, 2011, p. 13-38.
- _____. A emergência da cena cosplay nas culturas juvenis. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**. São Paulo, v. 41, n. 41, p. 218-235, 2014.
- PEREIRA DE SÁ, S. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS, A.; CUNHA, P. (org). **Olhares sobre a cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 153-173.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- RAMOS, A. V. et al. Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, I. (org). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p. 27-44.
- VALENTE, H. A. D. **As vozes da canção na mídia**. Via Lettera: São Paulo, 2003.
- VARGAS, H.; CARVALHO, N. DJ Dolores: experimentation, difference and memory of the electronic music. **Lusophone Journal of Cultural Studies**, v. 5, n. 1, 2018, p. 263-278.
- VARGAS, H.; CARVALHO, N. F. DJ Tudo, samples e hibridismos: da linguagem do estúdio para a apresentação ao vivo. **Líbero**, v. 19, n. 38, 2016, p. 59-68.
- VELHO, A. P. M. Semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, v. 10, n. 23, set/dez 2009, p. 249-257.