
Processos de diferenciação dos gêneros musicais: Afetos, materialidades e semiótica da cultura¹

Nilton Carvalho²

Universidade Metodista de São Paulo

Marcelo Bergamin Conter³

Instituto Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

O presente trabalho atualiza a semiótica nos estudos de música pop para além de seu uso como teoria classificatória, repensando-a como ferramenta de análise dos processos de diferenciação dos gêneros musicais. Pretende-se observar o entrar em relações na geração dos afetos – resultado das afecções entre corpos sonoros provocados por territórios de significação gerados por peças musicais que atualizam a virtualidade de um ou mais gêneros. Como observação empírica, analisamos a dimensão sonora (com ênfase nos timbres) de duas canções que, embora dialoguem com o *indie rock* e o *world music*, são fronteiriças a outros gêneros, o que provoca semioses afetivas que fazem com que os gêneros difiram de si, em momentos de inoperância das identificações. Os panoramas teóricos passam pelas noções de Materialidades da Comunicação, pelas Teorias do Afeto e finalmente pela Semiótica da Cultura.

Palavras-chave: afeto; semiótica; materialidades; música pop.

Introdução

É recorrente em análises semióticas de produtos culturais, no campo da comunicação, a busca pela classificação desses fenômenos comunicacionais, e consequentes demarcações semânticas. Outros estudos, com base na herança dos Estudos Culturais, muito por conta de sua relevância nas chamadas Humanidades, adentram o ambiente midiático para compreender os fluxos da produção cultural gerados na lógica do capitalismo tardio. Nos estudos sobre música pop em comunicação, consolidou-se um campo em que cenas e gêneros musicais coincidem como fenômenos de mídia de massa, entre estratégias de posicionamento identitário – e mercadológico – e práticas de consumo (fruição, *fandoms*). Destaque para enfoques de

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PósCom) da Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: niltonblog@gmail.com.

³ Professor do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS). Doutor e mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: bconter@gmail.com.

contribuições⁴ teóricas que passam pela importância do gênero musical para análises da cultura midiática, seu reflexo em comportamentos e apropriações em ambientes digitais e disputas simbólicas a partir de sua marca discursiva (JANOTTI Jr, 2003; AMARAL, 2007; PEREIRA DE SÁ, 2009). Reconhecendo a importância desse campo consolidado para nossa área⁵, pretendemos construir outra perspectiva de análise, que não contraponha a anterior, mas privilegia os processos de diferenciação dos gêneros musicais a partir de elementos estritamente sonoros de canções pop que lidam com diversos gêneros simultaneamente, ou que levam a ideia de gênero musical a uma situação limite, provocando instabilidade nos núcleos dos gêneros e os forçando a aumentar sua semiosfera (LOTMAN, 1996) – e, conseqüentemente, sua abrangência sônica e cultural.

Para Lotman (1996), semiosfera é um espaço virtual onde os textos que produzem sentido nas culturas se organizam em meio às tensões entre homogeneidade e heterogeneidade (interior e exterior). Tomar os gêneros musicais como semiosferas, portanto, permite considerar seus elementos de significação (instrumentação, performance, artistas) mais ou menos estáveis e identificar suas relações fronteiriças com outros gêneros (semiosferas) simultaneamente. Outro conceito elaborado pelo semiótico russo, e caro à nossa proposta, é a noção de fronteira como lugar poroso que “garante os contatos semióticos” (LOTMAN, 1996, p. 14) com a exterioridade.

Tendo em vista este cenário, iremos propor alguns enfrentamentos epistemológicos para os estudos de música pop em comunicação⁶ ao aproximar Semiótica da Cultura, Teorias do Afeto e Materialidades de Comunicação. A começar pelo questionamento de um paradigma recorrente em leituras sobre música pop e identificado em alguns estudos sobre gênero musical, que considera a instrumentação e seu significado socialmente compartilhado os fatores determinantes para a definição de um gênero. Nosso enfoque no som joga luz sobre uma série de agenciamentos menores que se manifestam por meio de materialidades e afetos e estimulam um “entrar em relação” com outras singularidades, realidades e percepções, inerentes às dinâmicas da

⁴ Trabalhos apresentados, em especial, no GT Estudos de Som e Música, da Compós, e no GP Comunicação, Música e Entretenimento, da Intercom.

⁵ Atualmente, os estudos sobre gênero musical vêm passando por um processo revisionista, atualizando-o para enfrentar o cenário atual de cultura musical digital (JANOTTI Jr; PEREIRA DE SÁ, 2018) ou apresentando metodologias capazes de dar conta de gêneros contemporâneos (MONTEIRO; VIANA; NUNES, 2019)

⁶ Este artigo está vinculado às pesquisas *O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica*, coordenada pelo Prof. Dr. Marcelo Bergamin Conter e que conta com o apoio da CNPq (Edital 30/2018) e do Fomento Interno do IFRS (Edital 77/2017 e 77/2018), e *Experimentalismo e hibridizações: agenciamentos de diferença na experiência comunicacional da música pop*, projeto de doutorado de Nilton Carvalho, trabalho financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior – CAPES.

cultura.

O trabalho se justificativa por juntar forças com um dos desafios contemporâneos dos Estudos de Som e Música da área de Comunicação no Brasil. Há alguns anos, a rede de pesquisadores tem atualizado o enfoque teórico, preferindo uma abordagem materialista ao invés da hermenêutica. Tal processo tem criado para os pesquisadores da área o desafio de pensar mais na relação entre agentes humanos e não-humanos, tirando o Sujeito do centro dos fenômenos comunicacionais. Dentre as várias correntes teóricas vigentes, gostaríamos apenas de comentar uma delas, a das Materialidades da Comunicação, de Gumbrecht (2010). Para o autor, que desenvolve sua tese na linguística comparada, os fenômenos comunicacionais devem ser observados em sua oscilação entre produção de presença e produção de sentido. Nesse caso, o sentido é a hermenêutica, a interpretação e a busca por significados; já a presença se manifesta no que o autor entende por “campo não-hermenêutico”, onde a experiência estética, as sensações, paixões, emoções e volições tomam forma. Gumbrecht não pretende abandonar a hermenêutica, daí sua ideia de oscilação.

Pretendemos refletir sobre essa condição oscilatória na sonoridade da música, isto é, no modo como a música soa, em sua condição sonora mesmo, em uma espécie de regressão fenomenológica da música pop, afastando temporariamente as dimensões midiáticas, econômicas e de circulação, visando reconhecer a dimensão comunicacional dos registros sonoros da música pop. Nosso enfrentamento teórico propõe usar noções de Materialidades da Comunicação, somadas às de Teorias do Afeto e Semiótica da Cultura, para compor uma análise que dê conta das políticas de diferenciação do som.

A etapa empírica deste trabalho observa particularmente dois grupos musicais distintos: Crumb e KOKOKO. Ambos os conjuntos são recentes e podem com facilidade se enquadrar, respectivamente, dentro dos gêneros musicais *indie rock* e *world music*. Mas esses enquadramentos, baseados em prateleiras de lojas de discos, rótulos de *playlists* de rádios, sites e revistas especializadas, pouco dizem de fato sobre a música destes artistas, que dialogam com diversos gêneros e provocam tensionamentos semânticos a partir desses encontros. Mas antes de falar sobre estes conjuntos, reflitamos sobre estes dois gêneros musicais. O que eles têm em comum?

O *indie rock* abriga uma enorme diversidade de estéticas, passa pelo *folk rock*, pelo *twee pop*, pelo *grunge*. Quando o termo se popularizou, na virada dos anos 1970 para os 1980, se referia a artistas e bandas que lançavam suas obras de forma

independente, sem o auxílio de grandes selos ou através de pequenos selos. Desde então ele se presta para agrupar bandas que fogem das sonoridades mais polidas e voltadas para o grande público. Suas fronteiras porosas permitem o diálogo com outros gêneros como o *folk*, *punk*, eletrônica, *country*, *blues*, *noise*. Ele se presta não só para os artistas amadores e independentes, mas também para aqueles que têm contrato com grandes selos, que se aproximam da sonoridade dos artistas independentes. É certo que num primeiro momento o gênero se conformou em torno de guitarras, bateria, baixo e voz, caso do *indie* americano e suas cenas em Boston, Seattle, Nova Iorque, Raleigh (AZERRAD, 2002; OAKES, 2009), mas desde o início os seus artistas estavam interessados em absorver as linguagens de fora do rock, como é evidente na obra de bandas estadunidenses Talking Heads, Sonic Youth, Beck, bem como de brasileiras como Los Hermanos, Metá Metá, My Magical Glowing Lens, entre tantas outras. Assim, *indie rock* pode servir para bandas tão díspares entre si em termos de sonoridade como The Smiths e Pavement, porque o conceito do que é *indie* varia muito a cada década. O gênero se configura pela sua “desfiguração constante” e pelo desvio da norma (significante) estabelecida a partir da instrumentação – baixo, guitarra e bateria – (TROTТА, 2008). Basta lembrar de bandas como Death From Above 1979 e Morphine, que não contavam com guitarristas, a celebrada The White Stripes, que não contava com baixista ou ainda Supervão, que não conta com baterista. Além de casos como estes, vale salientar ainda que, embora sejam guitarra, baixo e bateria os instrumentos predominantes nas formações das bandas do gênero, a timbragem dos instrumentos difere muito de uma banda para outra, fenômeno que coloca o *indie rock* em uma outra lógica de conformação de gênero em que a singularidade tonal se sobrepõe à identidade.

Em outra frente, observamos as variantes dos timbres de matrizes culturais locais (geralmente não ocidentais), categorizados como *world music*, que não correspondem a uma configuração instrumental específica. O termo é usado para rotular produções que escapam aos rótulos euro-americanos. Artistas como Nação Zumbi, BaianaSystem, Joe Strummer and the Mescaleros e M.I.A., por exemplo, muitas vezes são lidos como *world music* mesmo apresentando instrumentações radicalmente diferentes e que não correspondem a um gênero musical – que representa um fazer artístico institucionalizado e práticas discursivas que dele decorrem. Essa classificação é sustentada por narrativas que tentam homogeneizar diversidades (CARVALHO, 2018), por isso optamos por pensá-lo como constelação de timbres que não corresponde a uma

instrumentação ou efeito significativo, mas a fluxos sônicos que afetam de diferentes modos.

Em ambos os casos, há diferenças valorizadas por éticas artísticas aplicadas ao som, daí a importância de compreender o timbre como afeto. Trento e Venanzoni (2014), dialogando com a leitura que Deleuze (1997) faz de Spinoza, entendem que os afetos são signos vetoriais. Assim, a percepção do mundo no qual o sujeito está situado é atravessada por signos e seus efeitos (afecções), relações corpóreas estabelecidas nos âmbitos do imaginário e do simbólico – e o que está em jogo nas músicas aqui analisadas são as afecções que produzem diferença nos gêneros supracitados, frente aos paradigmas de uma força significativa e transcendental da instrumentação/identidade e seu efeito imaginado.

Os objetos aqui apresentados demandam assim o enfrentamento a partir das seguintes questões: como observar o devir dos gêneros musicais? Como pensá-los a partir de seus processos de diferenciação de si? Pode o afeto produzir sentido? Para além da letra, onde mais a música produz política? Há uma política na e da sonoridade? Como ela se expressa? É possível valorizar a processualidade do gênero em detrimento de uma subjetividade prévia e imaginada? Esse diferenciar-se de si coloca em evidência políticas que se atualizam nos sons e estimula novas percepções ao tocar outros corpos nos processos de escuta e de produção musical.

De modo a propor uma abordagem que considere a materialidade das sonoridades da música pop, nos aproximamos das teorias do afeto para observar o timbre por um viés imanente, pois entendemos que são suas relações (afecções) com outros corpos que o definem (CONTER; TELLES; ROCHA, 2017). Assim, é necessário superar a ideia de que o afeto é um evento exterior à produção de sentido, pensá-lo como parte do processo, neste caso, da criação artística. Há uma preferência histórica por observar o afeto como efeito que escapa à significação, mas entendemos que é possível compreendê-lo como linguagem, ou pelo menos um tipo de linguagem, composta por *semioses afetivas*, daí a importância da semiótica como teoria capaz de sustentar preocupações com processualidades, para além de seu uso classificatório.

Métodos de observação da música pop em comunicação e alguns enfrentamentos epistemológicos

Há um interesse no presente estudo em refletir sobre as principais discussões teóricas empreendidas nos estudos brasileiros, pois entendemos que para analisar o timbre à luz de teorias do afeto, materialidades da comunicação e semiótica da cultura são necessários alguns enfrentamentos epistemológicos. O que propomos é um método menos centrado nas sociabilidades e na circulação da música e mais preocupado com os processos afetivos do som. A questão decisiva em tratar o timbre como afeto, bem como matéria que tangencia e inscreve políticas, trata de identificar expressões sonoras minoritárias – outros modos de ser – na música pop. O evento sônico (criação) emerge assim como acontecimento imanente às relações corpóreas, um processo em constante atualização. Gilles Deleuze (1997, p. 157), ao perceber a processualidade dos afetos, escreve que a “afecção determina uma passagem para um ‘mais’ ou para um ‘menos’”, ou seja, tais relações atravessam estados dinâmicos passíveis de irregularidades e rompimentos. A instabilidade das afecções indica um caminho epistemológico que destoa do paradigma segundo o qual a consciência (*cogito*) antecipa o ser no mundo, pois valoriza a experiência em si, abertura que permite ao devir irromper nos axiomas.

Nas mediações operantes nas grandes narrativas da música pop, a composição instrumental, tal qual o *gramma* transmitido pela história inscrita nas mídias – no sentido *benjaminiano* –, funciona como paradigma determinante para o reconhecimento do gênero. Trata-se de um regime que indica a subjetividade de um som. Felipe Trotta (2008), por exemplo, ao percebê-lo escreve: “falamos em ‘baixo, guitarra e bateria’ e imediatamente pensamos na estética musical do *rock*” (2008, p. 3). O jogo do significante/significado é rearranjado como instrumentação/sonoridade e passa a ser decisivo na formação de consensos sobre as marcas que cada gênero musical possui, uma vez que o paradigma é aplicável, a exemplo de outras configurações reconhecíveis como o *fórró* e o *rap*. Como Trotta (2008) bem propõe no final de seu artigo, há artistas e grupos que provocam mudanças nas configurações dos gêneros pelo cruzamento de estilos, e é isto que nos interessa aqui investigar. Considerando este cenário, partiremos de uma discussão que passa pela constatação de que há um reconhecimento partilhado (paradigma), presente nas confluências entre públicos e artistas, para propor um olhar aos processos menores – o uso de certo timbre, suas políticas sonoras – que fazem com que os gêneros difiram de si. Desvios que se manifestam no som.

Como exemplo prático de análise, aproximaremos as materialidades da comunicação às afecções imanentes à duração da criação musical, para abordar os já

mencionados processos de diferenciação nos timbres do *indie rock* e na diversidade dos timbres agrupados no *world music*. Por considerar o afeto um elemento inserido na significação, iremos propor o uso da Semiótica da Cultura para compreender as processualidades dos encontros culturais e semânticos fronteiriços, acionados nas afecções dos timbres, e atualizá-la nos estudos de Comunicação. Mas antes de adentrar tal discussão é preciso apontar os enfrentamentos epistemológicos deste estudo.

Quando Agamben (2017) aborda em muitos de seus textos a *filosofia que vem*, o autor italiano reivindica a necessidade de uma revisão epistêmica e ontológica que esteja à altura de oferecer alternativas à captura da vida social no Ocidente. Embora não seja objetivo deste artigo explorar a densidade da obra do autor, uma questão cara para Agamben, e que gostaríamos de retomar, é o conceito de inoperosidade que o filósofo aciona para superar os axiomas que possibilitam o funcionamento dessa máquina de gestão da vida. Essa engrenagem eficaz ao capitalismo tardio é composta por afecções e relações corpóreas que sugerem a produção de determinada subjetividade, que, diferente de uma submissão à ideologia dominante, é construída a partir das experiências sensoriais externas na economia vigente. Assim, os chamados sujeitos da contemporaneidade tendem a tomar posições identitárias ou de pertencimento dentro das possibilidades mais próximas (que as tangenciam) e, conseqüentemente, aderentes a fluxos majoritários. O ato de tornar tal engrenagem inoperante, portanto, visa desativar os pertencimentos e identificações mais rígidas, presentes em uma série de agenciamentos coletivos (comunidade, religião, mídia, identidade estatal etc.).

Identificar os paradigmas por meio dos quais a música pop é experimentada e lida é adentrar um campo marcado por subjetividades produzidas com base em uma economia cultural maior (maquínica). A partir desse cenário cultural e comunicacional reivindicamos a necessidade de observação das processualidades da música pop, notadamente os agenciamentos menores que fazem com que os gêneros musicais difiram de si e tornem inoperante uma identidade sonora prévia, pois abrem caminho para outras realidades e outras formas de produção de subjetividade.

A obra de Gilles Deleuze nos dá um amparo teórico para a observação desses agenciamentos menores, Especialmente em *A lógica do sentido* (2007). Nesse livro, o filósofo equipara o afeto ao signo semiótico. Afetos são forças, intensidades, sensações que podem ser apenas potências (virtual) ou a ação de um corpo em outro (atual). Esta é uma abordagem bem diferente da que temos no senso comum, onde afeto se confunde

com emoção, paixão e sentimento, até mesmo sendo compreendido como fenômeno que altera o estado de um corpo, exterior à linguagem, inexplicável. Para desenvolver tal noção, Deleuze parte dos estoicos, que determinavam duas espécies distintas de coisas, os *corpos* e os *efeitos*: “[o]s corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os ‘estados de coisas’ correspondentes. Estes estados de coisas, ações e paixões, são determinados pelas misturas entre corpos” (DELEUZE, 2007, p. 5). Nessas misturas entre corpos ocorrem os efeitos: “[...] não são corpos, mas, propriamente falando, ‘incorporais’. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos” (idem, grifo do autor). Um efeito é tanto uma afecção – o vestígio que um corpo deixa em outro – quanto um afeto – a mudança que ocorreu neste corpo. “Na perspectiva que pretendemos construir, afeto é o signo de uma *afecção*, quer dizer, da ação de um corpo sobre outro, sendo *corpo* tudo aquilo que é capaz de entrar em relação” (CONTER; TELLES; SILVA, 2017, p. 37).

Temos com isso que a semiótica só pode operar dentro de um regime afetivo, pois não há signos onde não há afecção entre corpos. E temos, também, uma perspectiva particular do que seja comunicação: ela será tanto o resultado da mistura de corpos (acontecimento), como o resultado da transformação de corpos (afeto). “Eis a dimensão propriamente afetiva da comunicação, uma semiótica das relações: uma semiose que implica encontro de corpos não redutíveis a quaisquer perspectivas logocêntricas, ainda que delas faça também parte” (CONTER; TELLES; SILVA, 2017, p. 47). Estamos com isto nos distanciando de uma persistente leitura – tanto no senso comum quanto nas ciências humanas – de que o afeto seria aquilo que escapa à significação.

Trata-se, portanto, de elaborar um método teórico e empírico capaz de se aproximar do som e identificar momentos em que o gênero difere de si, quando ele é afetado por acontecimentos que o forçam a mudar de estado ou ao menos o instabilizam. Pensar o timbre como afeto dentro da significação é levar em conta que há uma duração na dinâmica das relações corpóreas, em outras palavras, a singularidade que ganha expressão sônica (*ethos*, corpo e instrumento) ocorre no âmbito material e irá tocar outro corpo, gerar uma afecção (efeito). Esse tangenciar o outro demanda uma percepção da diferença na experiência, seu efeito pode ser de choque, incômodo ou estranhamento, uma vez que o afeto em questão é minoritário, geralmente ausente das sensações mais recorrentes e identificáveis para o senso comum (subjetivação produzida

por afetos – signos – maiores). No entanto, é impossível esgotar as possibilidades na experiência com o mundo e as coisas, como o ato de diferenciar-se de si demonstra, movimento em que existências sugerem novas realidades (LAPOUJADE, 2017, p. 39) para si. Na escolha dos timbres, defendemos, há agenciamentos minoritários que nos tangenciam por meio de processos sonoros de diferenciação.

Em estudos recentes, trabalhos de perfil mais hibridizado foram apresentados como produção de diferença na música pop, pois se posicionam nas fronteiras (culturais, semióticas, afetivas), lugar de “alteridade radical, fundado nas ações de tradução de textos da cultura” (VARGAS; CARVALHO, 2019, p. 151), e assumem assim sentido dialético frente às identidades musicais midiáticas institucionalizadas. Nossa proposta aqui é avançar tal observação acerca do som com um método capaz de aprofundar a compreensão da processualidade na qual o artista está inserido, o evento sonoro em si, levando em conta as materialidades (instrumentação, meios técnicos, relações corpóreas, timbres).

Processos de diferenciação contemporâneos do *indie rock* e do *world music*

Um exemplo típico e atual da capacidade do *indie rock* de absorver com mais rapidez as últimas tendências, dada a porosidade das fronteiras de sua semiosfera é a banda Crumb. Criada em 2016 em Boston e em processo de migração para Nova Iorque, sua obra incorpora diversos movimentos musicais que emergiram da atual situação telemática da cultura contemporânea. Partindo das criações jazzísticas e particulares da líder Lila Ramani, o grupo lançou, em três anos, dois EP's e um LP, sem contar com a ajuda de qualquer selo.

Na presente década, um processo de reclusão composicional por parte de diversos artistas independentes gerou uma série de gêneros musicais criados a partir da intimidade fornecida pelo quarto de dormir como *vaporwave*, *cloud rap*, *bedroom pop*, *hip hop lo-fi*, *black midi*. Encontramos resquícios de vários destes gêneros na obra de Crumb. Em *Locket*, sua música mais bem sucedida no Spotify com quase 12 milhões de audições na plataforma⁷, uma introdução com uma equalização que simula uma fita cassete mofada evoca as paisagens sonoras de baixa definição do *hip hop lo-fi*, gênero

⁷ Fonte: <<https://open.spotify.com/track/0bxcUgWIOURkU6lZt4z0g0?si=OjNiVb5NTUiYQAFjdvHpfA>>. Acesso em 16 jun. 2019.

que se popularizou com *mixtapes* no YouTube e uma promessa de melhorar o rendimento de seus ouvintes nos estudos ou em qualquer tipo de trabalho que envolve foco e criatividade⁸; é reconhecível também a experiência sensorial de desmanche das estruturas sonoras proporcionada pelo *vaporwave*: algumas linhas instrumentais passam por modulações de escala tonal, *tremolos* e *delays* que se assemelham às práticas de *eccojams* realizadas pelos artistas do gênero, bem como solos de saxofone e ambientações típicas do *smooth jazz*, do Muzak ou de Shopping Centers do irônico *mallwave*; reconhecemos ainda o pop psicodélico que revisita os anos 1960 atravessando-o com as texturas sonoras retromaniacas do tempo presente, desta vez um gênero reconhecível em bandas mais famosas como Tame Impala, Melody's Echo Chamber e Boogarins. As guitarras são mais tímidas e não soam falocêntricas: Crumb foge de Power Chords e solos distorcidos intermináveis de guitarra. Ao invés disto, ora projetam linhas melódicas que imitam as linhas vocais da vocalista Ramani de forma limpa e sem saturação ou efeitos; ora são drasticamente moduladas por *phasers* estereofônicos. O mesmo ocorre com os teclados. A bateria e o baixo mantêm um ritmo *downbeat* e dificilmente roubam o centro das atenções na mixagem. O xipo está quase sempre fechado e a caixa parece abafada por uma camiseta, outra tendência atual que podemos ouvir, por exemplo, na obra de Mac DeMarco.

Como no auge do Portastudio entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, o *indie rock* parece passar por um momento de introspecção e intimidade, o que Emília Barna (2017) chama de Bedroom Pop. Podemos reconhecer isto na sonoridade de Crumb: a bateria abafada, como se não quisesse atrapalhar os vizinhos, a voz pouco projetada, os teclados e a guitarra mais tímidas... Ramani, vocalista da banda, está atenta para essa situação não apenas em seu processo composicional como também pelo modo como sua obra vem sendo recepcionada pelos seus ouvintes: “Uma de minhas amigas me disse uma vez que ela categorizaria nossa música como ‘música que você ouve quando está sozinho’, o que eu achei bastante preciso⁹”. Em outra entrevista, concedida para a Paste Magazine e que sugere Crumb como “uma mistura de rock psicodélico dos

⁸ Fonte: <https://www.vice.com/pt_br/article/594b3z/como-o-lofi-hip-hop-radio-para-relaxarestudar-se-tornou-um-fenomeno-do-youtube>. Acesso em 16 jun. 2019.

⁹ Fonte: <<https://pitchfork.com/features/rising/crumb-band-interview-rising/>>. Acesso: 17 jun. 2019. No original: “One of my friends recently told me that she would categorize our music as ‘music you listen to when you’re by yourself,’ which I felt was very accurate”.

anos 1960, jazz livre e indie rock de forma livre [...]”¹⁰, podemos notar como Ramani não percebia a banda como um exemplar típico do *indie rock*: “‘Nós fomos comparados a grupos de rock mais *indies* que eu nem conheço direito’, comenta Ramani. ‘Agora é superdivertido ouvi-las e eu acho que isso vai influenciar o que eu compor daqui pra frente’”¹¹.

O coletivo KOKOKO!¹², nascido em Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, propõe no som questionamentos à generalização¹³ do *world music*, ao criar música nas fronteiras semióticas do pop globalizado e da cultura local – as referências passam por subgêneros da música eletrônica, *zagué* e artistas congolezes como Franco & Ok Jazz. Embora as batidas elaboradas pelo grupo se assemelhem às das produções dos DJs *mainstream*, a timbragem emana de embalagens de produtos descartados e coletados do lixo, retrabalhados como instrumentos musicais. Recipientes plásticos, latas e outros materiais usados para além de sua função cotidiana somam sons (de metais, madeira e plástico) ao andamento da *dance music*, entre toques, batidas e deslizes pelas superfícies instrumentais improvisadas. O uso desses materiais destoa do descarte acelerado do capitalismo tardio, daí a importância de observar o timbre e a materialidade que lhe dá consistência como escolha ética, um agenciamento. Em outra frente, a entonação vocal, a percussão e as letras cantadas em *lingala* (idioma minoritário) carregam também traços locais – o canto das igrejas e a *congolese rumba*, movimentos sincréticos presentes nas canções do grupo. Na faixa *Tokoliana*¹⁴, por exemplo, o coletivo explora uma rede sociotécnica para além da leitura exótica presente no *world music*, seu núcleo enquanto semiosfera, que permeia a organização mercadológica da moderna música pop. O sintetizador e os recipientes de plástico e metal constroem outro território de significação¹⁵, uma região radical de fronteiras semióticas, no qual gritos e versos repetidos compõem as materialidades que, ora se aproximam de subgêneros da música eletrônica, e em outros momentos exibem

¹⁰ Fonte: <<https://www.pastemagazine.com/articles/2017/06/crumb-the-best-of-whats-next.html>>. Acesso em 16 jun. 2019.

¹¹ Idem.

¹² Formado por quatro congolezes e um francês.

¹³ Embora o grupo seja associado ao termo *world music* em alguns sites especializados, em entrevista concedida à Vice, os integrantes descrevem o som da banda como: “*tekno kintueni or zagué or many other things in Lingala, but to define our sound, it is direct, raw, punk but with heavy groove, it’s electric and rolling*”. Fonte: <https://i-d.vice.com/en_uk/article/kzwbq9/the-congolese-musicians-making-music-like-youve-never-heard-before>. Acesso em 17 jun. 2019.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DWv3YUOmwy4>>. Acesso em 22 jun. 2019.

¹⁵ Sobre as improvisações que marcam o trabalho do KOKOKO!, ver a entrevista concedida pela banda à plataforma Resident Advisor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2z_QmAcZ4DE>. Acesso em 22 jun. 2019.

percussão e trechos cantados que remetem à cultura congoleza. Assim, o KOKOKO! não adere a uma instrumentação significativa ou identidade musical imaginada, mas expressa as marcas das hibridizações sônicas e das tensões entre as possibilidades de representação, experiência sensorial que emerge de um espaço cultural borrado por misturas e por transformações sociais e econômicas (MBEMBE, 2005, p. 74).

A partir dessa observação é possível então questionar: em quais realidades o KOKOKO! nos faz adentrar? Uma delas é o desvio do *world music*¹⁶ como lugar do não ocidental nas narrativas da música pop, divisão entre as produções “modernas” (euro-americanas) e as “tradições étnicas” locais, quando as canções do grupo tocam o pop global ao usar diferentes materialidades. Os sons do sintetizador e dos instrumentos improvisados, os integrantes com diferentes nacionalidades, o contexto de uma Kinshasa cosmopolita e desigual, suas diversidades e cenas locais, todos esses elementos coincidem com uma ética artística no som. Há também um convite a repensar o pop e seu estatuto de produto globalizado, uma vez que essa pretensão de narrativa abrangente e universal é tensionada nas afecções menores – que afetam pela diferença.

Algo parece escapar a uma identidade prévia – e liberar uma força problemática de “(re)distribuição de realidade” (LAPOUJADE, 2017, p. 71) –, no *indie rock* e no *world music*, quando agenciamentos operam no limite de suas fronteiras semióticas, onde ambos lidam com a exterioridade. Momentos recorrentes nas dinâmicas das culturas, em que o reconhecimento é tomado pela dúvida (é ou não é?) e, no ato de diferenciar-se de si, outras representações éticas e políticas ganham lugar.

Considerações finais

No caso do *indie rock* e do *world music*, multidões de timbres afetam de diferentes maneiras, pois atualizam constantemente no som singularidades menores que não compõem as leituras mais recorrentes (paradigma da instrumentação). A sensação frente às *semioses afetivas* que atualizam o gênero e o fazem diferenciar-se de si é a dúvida: que timbre (ou sonoridade) é esse(a)? Daí a importância de observar a dinâmica

¹⁶ O grupo geralmente é vinculado ao termo em páginas como a World Music Central (Disponível em: <https://worldmusiccentral.org/tag/kokoko/> Acesso em 23 jun. 2019). Em entrevista à BBC, o produtor Débruit, do KOKOKO!, pressupondo tal vínculo, afirmou que o som do grupo pode soar “extremo” ao público que consome *world music* por apresentar mesclas sonoras (Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-africa-44380304>). Acesso em 22 jun. 2019. E muitas *tags* em sites associam a banda ao termo *world music* (Ver: <https://sonofmarketing.com/2019/04/01/streaming-kokoko-malembe/>). Acesso em 24 jun. 2019).

desses gêneros a partir de Lotman (1996, p. 31) e sua concepção de fronteira não como limite ou algo que separa, mas lugar de irrupções orientadas pela exterioridade: a obra de Crumb e KOKOKO! serve como territórios de significação para o *indie rock* e o *world music*, respectivamente. Nesses territórios, agenciamentos afetivos de outros gêneros, do capitalismo tardio e da sociedade telemática, irão se manifestar e reorganizar a virtualidade desses gêneros *a partir e através da sonoridade de suas canções*, o que conseqüentemente torna as fronteiras dos gêneros porosas, movimentando o núcleo duro de sua semiosfera, expandindo possibilidades de atualização. As timbragens de baixa definição do *hip hop lo-fi* e do *vaporwave* na obra de Crumb e as hibridizações sonoras entre o local e o global na obra de KOKOKO! são exemplos dessas afecções que atingem a conformação dos gêneros musicais. São produtos de semioses afetivas que quebram com o horizonte de expectativas de um dado gênero ao mesmo tempo que são produtoras de novas semioses: “Talvez uma das coisas mais certas que podemos dizer tanto do afeto como de sua teorização é que eles irão exceder, sempre exceder o contexto de sua emergência, como o excesso de um processo contínuo” (SEIGHWORTH, GREGG, 2010, p. 5, tradução nossa¹⁷)

A produção de diferença que se dá no som inscreve uma virtualidade qualquer, considerada menor em termos de expressão material e narrativa, mas capaz de mobilizar outras percepções na experiência. A música pop passa então a ser experimentada em novas relações corpóreas, afecções que trocam marcas e se modificam pelo fato de serem imanentes e assim ampliam as possibilidades de um campo até então imaginado como acabado – no sujeito, na consciência ou na representação metafísica. Por isso recorremos a Agamben (2017, p. 336), quando ele retoma o conceito de imanência em Gilles Deleuze e tenta aproximá-lo à ideia de inoperosidade para reivindicar uma imanência absoluta pós-consciência e pós-sujeito, uma imanência em relação a si “e, todavia, em movimento” (AGAMBEN, 2017, p. 336), capaz de anular as determinações mais recorrentes. O fenômeno comunicacional passa a ser observado em devir.

As análises realizadas, portanto, aproxima noções de Materialidades da Comunicação e Teorias do Afeto à Semiótica da Cultura por entender que há *semioses afetivas* percebidas nas obras que compõem experiências sonoras mais porosas. São encontros de corpos e objetos – engrenagens sociotécnicas – que forçam limites a partir

¹⁷ No original: Perhaps one of the surest things that can be said of both affect and its theorization is that they will exceed, always exceed the context of their emergence, as the excess of ongoing process.

de uma ética de fronteira, conceito que para Lotman (1996, p. 31) é a dinâmica radical das trocas e transmissões (que tangencia, afeta) geradora de novos textos. O afastamento dos núcleos mais estáveis de certas identidades musicais valoriza regiões fronteiriças, um diferenciar-se de si, pois nas afecções que lhe são imantes as representações, tornadas inoperantes, dão lugar a percepções de outras singularidades possíveis.

Referências

AGAMBEN, G. A imanência absoluta. In: _____. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2017, p. 331-357.

AMARAL, A. Categorização dos gêneros musicais na Internet – Para uma etnografia virtual das práticas comunicacionais na plataforma social Last.fm. In: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. (orgs.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos e audiências**. Rio de Janeiro, Mauad, 2007. p. 227-242.

AZERRAD, Michael. **Our band could be your life: scenes from the american indie underground 1981-1991**. New York: First Back Bay, 2002.

BARNA, Emília. A translocal music room of one's own: Female musicians within the Budapest lo-fi scene. In: BARNA, E.; TÓFAALVY, T (Orgs.). **Made in Hungary: Studies in Hungarian popular music**. Routledge, 2017.

CONTER, M. B.; TELLES, M.; ROCHA, A. Semiótica das afecções: uma abordagem epistemológica. **Conjectura: Filosofia e Educação**. Caxias do Sul, v. 22, n. especial, p. 36-48, 2017.

CARVALHO, N. F. Singularidades e diferença na música pop. Uma crítica à narrativa midiática do termo *world music*. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. **Anais**. Univille, Joinville (SC), 2018. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0494-1.pdf>>

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. DELEUZE, G. Spinoza e as três éticas. In: DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 156-170.

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

JANOTTI Jr, J. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro. UFRJ. Vol. 6, n.2, 2003, p31-46. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1131>. Acesso em 21 jun. 2019.

JANOTTI Jr, J.; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. XXVII Encontro Anual da Compós, PUC-MG, Belo Horizonte, 05 a 08 de junho de 2018. **Anais**. Disponível em:

<http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_P68BF9GO895W6B37YQXZ_27_6266_09_02_2018_07_30_30.pdf>. Acesso em 21 jun. 2019.

LAPOUJADE, D. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LOTMAN, I., M.. **La semiosfera I**. Semiótica da cultura y del texto. Madri: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1996.

MBEMBE, A. Variations on the beautiful in the congolese world of sounds. **Politique Africaine**, v. 100, n. 4, p. 69-91, 2005.

MONTEIRO, M.; VIANA, L. R.; NUNES, C. G. Possíveis abordagens metodológicas em pesquisas sobre cenas e gêneros musicais. XXVIII Encontro Anual da Compós, PUC-RS, Porto Alegre, 11 a 14 de junho de 2019. **Anais**. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_G8G5OIUK3EF8AANBEPHB_28_7_838_22_02_2019_14_25_25.pdf>. Acesso em 21 jun. 2019.

OAKES, K. **Slanted and enchanted**. The evolution of indie culture. Nova Iorque: Holt Paperbacks, 2009.

PEREIRA DE SÁ, S. Se vc gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gostos e disputa simbólica nos Sistemas de Recomendação Musical – Brasília, **Revista E-Compós**. Vol. 12. N.2, 2009. Disponível em <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/395/360/>. Acesso em 21 jun. 2019.

SEIGWORTH, G. J.; GREGG, M. An inventory shimmers. In: **The affect theory reader**. Durham: Duke University Press, 2010. p. 1-25.

TRENTO, F. B.; VENANZONI, T. S. Afetos contemporâneos e comunicação – algumas perspectivas. **Rumores**. Nº 16, v. 8, jul./dez., p. 109-128, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/89641>. Acesso em 21 jun. 2019.

TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Revista Ícone**, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230128>>. Acesso em 21 jun. 2019.

VARGAS, H.; CARVALHO, N. C. Música de fronteira, música de memória: o experimentalismo de DJs pela Semiótica da Cultura. **Galáxia**. N. 41, mai-ago., p. 140-153, 2019.