

Baco Exu do Blues, um caso da música brasileira pós-digital¹

Mario ARRUDA²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

O objetivo desse trabalho é demonstrar como o disco *Bluesman* (2018), de Baco Exu do Blues, atualiza o paradigma pós-digital, que vem se espalhando em pesquisas acadêmicas e produções estéticas diversas. Para isso, como método de desenvolvimento do artigo, recupera-se brevemente as teses pós-digitais desde sua criação, demonstrando como elas vem se relacionando com a música e como aparecem na obra de Baco Exu do Blues. Como resultado, observa-se que o disco em questão se utiliza do método da produção de *coleções* como operador estético, ético e semiótico, expressando uma forma de comunicação que vem se desenvolvendo criticamente ao modo de organização algorítmica dos sites de redes sociais e à ubiquidade dos *gadgets* digitais.

Palavras-chave: Baco Exu do Blues; música; comunicação; pós-digital; Brasil.

Introdução

Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos
O primeiro ritmo que tornou pretos livres
Anel no dedo em cada um dos cinco
Vento na minha cara eu me sinto vivo
A partir de agora considero tudo blues
O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues
O funk é blues, o soul é blues
Eu sou Exu do Blues
Tudo que quando era preto era do demônio
E depois virou branco e foi aceito eu vou chamar de Blues
É isso, entenda
Jesus é blues
(BACO EXU DO BLUES, 2018, *Bluesman*).

Baco Exu do Blues, rapper baiano, evoca uma mistura de gêneros musicais, discurso decolonial e deslocamento espiritual na faixa de abertura de seu disco *Bluesman* (2018). São frases provocativas tanto em nível de forma e conteúdo quanto em nível estrutural, já que mistura elementos de diferentes estratos de organização do pensamento.

No caso da música citada, que se intitula homonimamente *Bluesman*, o blues funciona como guarda-chuva para evidenciar a existência de um paradigma ainda em

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 e Informação da UFRGS. Integra o Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Bolsista CAPES. E-mail: marioarruds@gmail.com

desenvolvimento, mas que já se manifesta em uma relativamente vasta safra musical contemporânea que inclui nomes como Elza Soares, BaianaSystem, Teto Preto, Metá Metá, Luiza Lian, O Novíssimo Edgar entre tantos outros.

Caberia, então, perguntar de que modo se pode descrever, compreender e avaliar a expressão desse paradigma emergente em *Bluesman* (2018). Em um primeiro nível, ele soa como um ato esteticamente forte, provocativo, em tom de manifesto. Em um segundo nível, parece expressar uma ética que busca fazer coexistir diferentes estratos sociais a partir de uma música, fortalecendo diferentes iniciativas de existência minoritária. Já em um terceiro nível, expressa uma semiótica cuja especificidade reside em um ato quase esquizofrênico que manifesta um desejo de juntar o injuntável, ultrapassando códigos sociais que estabelecem os sentidos hegemônicos vigentes e constituindo um código específico.

Tais características apontam para um tipo de movimentação semiótica bastante desenvolvida nas vivências dos sites de redes sociais e que vem marcando presença também em outros ambientes como manifestações políticas, festivais de música independente e exposições de arte, por exemplo. Em busca de compreender o acontecimento de manifestação desse paradigma ético-estético, a hipótese é que parte da música brasileira contemporânea venha fazendo uma espécie de tradução da experiência agenciada pela amálgama sócio-técnica que constitui a ubiquidade da internet contemporânea, que se dá em torno do uso de *gadgets* como o smartphone e os computadores pessoais bem como em torno do uso de sites de redes sociais como o Facebook, o Instagram e o Twitter. Faz isso sem deixar de lado outras manifestações tecnológicas e sociais que produzem as especificidades da vida no território brasileiro.

Entretanto, isso não significa que Baco Exu do Blues e a safra musical contemporânea façam representações diretas dos processos característicos do ecossistema de comunicação do qual a internet faz parte. Os trabalhos se desenvolvem mais como processos estéticos que observam e se utilizam das lógicas da tecnologia digital, mas a atualizam em diferentes níveis em um processo crítico e criativo. É nesse sentido que se desenvolverá a discussão a seguir defendendo a ideia de que a música brasileira vem expressando esteticamente um fazer *pós-digital* (SANTAELLA, 2016; BERRY; DIETER, 2015; CASCONI, 2002; CRAMER, 2014; s/d).

A partir dessa hipótese e com o foco sobre o álbum *Bluesman* (2018) de Baco Exu do Blues, o trabalho se desenvolve descrevendo o que é o paradigma pós-digital, quais

suas características em torno da música e como elas são atualizadas por Baco Exu do Blues.

O que é o pós-digital?

O termo pós-digital vem sendo desenvolvido por diversos pesquisadores do mundo todo desde os anos 2000. Pelo que as pesquisas deste trabalho puderam constatar, Cascone (2000) foi um dos pioneiros do uso do termo, se referindo ao uso de falhas de processamento de dados computacionais na produção musical, do que se tratará no próximo tópico desse trabalho. No entanto, para a discussão conceitual do termo, caberia se deter mais especificamente nos trabalhos realizados a partir dos resultados do festival internacional Transmediale³ divulgados em 2014.

De forma mais abrangente, o festival em questão circundou uma definição do termo pós-digital em sua referência a uma reflexão crítica e política para entender as condições do mundo contemporâneo em relação às redes tecnológicas (CRAMER, 2014). Trata-se da destituição do paradigma estritamente mercadológico que coloca a tecnologia digital de ponta como parâmetro geral de todas as organizações sociais planetárias. Diferente disso, o termo pós-digital busca compreender a relação de novas e velhas mídias, demonstrando como a sociedade produz usos rizomáticos das tecnologias de diferentes épocas para estabelecer seu *socius*. Dessa forma, o pós-digital é um paradigma mais próximo da prática artística e dos usos pragmáticos da tecnologia do que de um idealismo tecnológico.

O pós-digital é uma contra-corrente da utopia que moveu a internet dos anos 80 e 90. É diante do desencantamento que a internet contemporânea vem produzindo na sociedade – a partir do surgimento de neo-fascismos, intolerâncias de todo tipo, e da transformação da rede de computadores em uma ferramenta de controle social – que surge a necessidade de se pensar criticamente suas lógicas. É, nesse sentido, um termo que pensa como tem se desenvolvido a relação social com a realidade econômica e tecnológica atual. Portanto, “pensar a tecnologia, nessa era do pós-digital, significa implicá-la nas táticas e estratégias de poder” (SANTAELLA, 2016, p. 11).

³ O Transmediale acontece anualmente em Berlim, reunindo pesquisadores, artistas e ativistas de várias partes do mundo para discutir os rumos da sociedade em relação às tecnologias digitais, tendo em 2014 discutido e desenvolvido o termo pós-digital. Mais informações em: <https://2020.transmediale.de>.

O contexto que se insere esse termo está também agenciado pelo pensamento de Gilles Deleuze (1992) em relação ao modo de gerenciamento de corpos dado pelas tecnologias de informação. O pensamento pós-digital é uma leitura crítica do que Deleuze chamou de *sociedades de controle*, o modelo biopolítico dado por processos modulatórios exercido por grupos de indivíduos através de tecnologias digitais e não mais exclusivamente por instituições de poder. O exemplo contemporâneo que expressa esse tipo de biopolítica de forma mais evidente é a amálgama sócio-técnica constituída pelos sites de redes sociais, onde os usuários controlam uns aos outros – a partir de interações que geram sucesso ou invisibilização na rede gerenciadas por algoritmos.

Nesse exemplo, evidenciam-se problemas como a formação de bolhas culturais que pouco interagem entre si, ainda que estejam sempre em vias de se transformar devido a interações que escapam ao esperado pelos algoritmos tanto online como offline. Cabe, então, aos estudos e as artes pós-digitais evidenciarem como se dão essas movimentações, ou seja, como a sociedade vem se transformando a partir da aproximação entre novas e velhas mídias, entre novas e velhas práticas, entre novas e velhas perspectivas. O pós-digital é, por isso, uma *arqueologia midiática do presente*, buscando

a) examinar a materialidade do digital de uma perspectiva geofísica e geopolítica b) prestar atenção naquilo que entra pelas portas do fundo do digital, especialmente o hacktivismo; e c) analisar as implicações do digital sobre a identidade, sexualidade e prazer como meios para refletir sobre a política e a cultura (SANTAELLA, 2016. p. 85).

Tais objetivos gerais tem se desenvolvido em práticas que podem ser descritas como decoloniais, alternativas e *queer* agenciadas por obras estéticas e pesquisas acadêmicas com perspectivas que circunscrevem a problemática das mídias. Essas características se expressam mais claramente quando provocam interações entre sistemas distintos entre si como o digital, o biológico, o cultural e o espiritual, segundo Berry e Dieter (2015) e Cascone (2015). Essas interações, que podem ser chamadas de transdisciplinares, colocam em questão paradigmas que estabelecem hierarquias entre raças, crenças e hábitos e que produzem estereótipos hegemônicos como o homem branco hétero detentor do conhecimento científico.

Mas é importante notar que a interação transdisciplinar não é apenas um desejo desconstrucionista, mas um agenciamento das próprias tecnologias de comunicação contemporâneas e de seu entorno: em menos de dois minutos em uma *timeline* de Facebook é possível interagir e comentar descobertas científicas, crenças religiosas, manifestações culturais, discussões de gênero e de raça, problemas ambientais etc. Mas a

questão é que nem mesmo aí se fecha um sistema, já que o mesmo corpo que entra em contato com tal estrutura a partir de um *smartphone* também assiste televisão, ouve rádio, utiliza instrumentos de jardinagem, anda de carro, motocicleta, trem, bicicleta ou carroça, escreve com lápis, pinta com tinta a óleo, toca um instrumento musical feito com couro animal ou construído em uma linha de montagem industrial, interage através da fala, se alimenta de alimentos industrializados juntamente com vegetais orgânicos etc.

Logo, os sistemas, as estruturas sociais, as disciplinas do pensamento estão sempre em vias de se aproximar. O que ocorre é que talvez a tecnologia digital tenha acelerado esse processo de maneira que não se pode mais negar que exista uma imanência extra sistêmica no mundo. É por isso que o pós-digital tem como uma de suas principais características o caráter pós-relacional de suas obras e pesquisas (CRAMER, 2014). A interação entre sistemas distintos extrapola os limites das relações já mapeadas. É como quando Baco Exu do Blues se auto intitula um ritmo (uma pessoa pode ser um ritmo?) ou como quando mistura gêneros musicais (o que o samba, o blues, o jazz, o funk, o rock, o soul tem em comum?) ou como quando diz que Jesus é Blues (Jesus é um ritmo? Jesus é um gênero musical? Jesus é negro?).

Quando essas frases são dispostas como na primeira estrofe de *Bluesman* (2018) se cria um problema a ser resolvido. Há um desconforto que dispara uma semiose que busca encontrar o sentido dessas proposições – objetivo que só pode ser alcançado se se transformar o próprio sistema de referência, o próprio código de organização estrutural. Trata-se de um exemplo do que Deleuze e Guattari (2011a) chamaram de regime semiótico assignificante – o regime que expressa a junção do injuntável diante dos códigos sociais hegemônicos, sendo um dos responsáveis pela produção da diferença e pela invenção.

Por outra via, é possível observar que a transdisciplinariedade em termos tecnológicos – quando se junta novas e velhas mídias – confere um caráter estético à obra produzida (considerando-se obra como *geringonça*). Como pode fruir uma obra se ela não faz sentido? De que modo encará-la? O que fazer diante dela? Esse pequeno momento de indecidibilidade no qual a situação pode se tornar puramente ótica e sonora, segundo a filosofia pós-estruturalista de Deleuze (2018), é quando se libera o ambiente para a produção de práticas alternativas imprevisíveis.

A dimensão pós-relacional do paradigma pós-digital é, portanto, sua dimensão estética, sua dimensão de transformação. É a partir dela que se observa a seguir *Bluesman*

(2018). Mas antes, ainda vale observar como o paradigma pós-digital vem sendo relacionado à música.

Quais são as características do pós-digital na música?

Kim Cascone (2002) cunha o termo pós-digital para abarcar um conjunto de estéticas musicais de meados da virada do século que se utilizavam de sonoridades oriundas do ambiente digital. Esses sons eram “*glitches, bugs, erros de aplicação, travamentos do sistema, recorte, aliasing, distorção, ruído de quantização e até mesmo o ruído das placas de som de computador*” (CASCONE, 2002, tradução nossa). A inserção desses sons na música provocou a criação de gêneros musicais, que na época foram chamados por diferentes nomes como *microwave, DSP, sincore e microscopic music*, ainda que hoje se abarque todos esses sob a alcunha de música *glitch*.

O fato relevante para a discussão que aqui se faz é que Cascone (2002) observa que a inserção desses sons como sonoridades musicais se deveu à mudança de direção do olhar dos produtores musicais em relação à tecnologia digital: ao invés de olharem exclusivamente para o conteúdo das telas de computador, passaram a olhar o ambiente digital e, mais, o ambiente em que se inseria o próprio computador. Foi como um resgate da arte do *noise* proposta pelo futurismo italiano ou a estética ambiental imprevisível desenvolvida por John Cage em 4’33’’.

Parece que já se criava ali uma espécie de percepção da dimensão analógica do digital. Os sons em si não são digitais, tem materialidade quando vibram caixas sonoras, quando são ouvidas pelo ouvido humano. Mas ainda nessa época o que se buscava era visibilizar o ambiente digital (ainda que a partir de suas falhas). Nesse primeiro momento, o próprio ambiente passa a se desenvolver como uma mensagem a ser traduzida em música.

Já mais recentemente, Rasmus Fleischer (2012) observa a emergência de uma sensibilidade pós-digital dada a superabundância musical na internet. Segundo ele, vem se desenvolvendo uma sensibilidade que busca desacelerar, qualificar e presentificar a experiência musical como resposta à disponibilidade musical para qualquer pessoa a qualquer hora em qualquer lugar e à mercantilização musical contemporânea relacionada com atividades pré-definidas e com humores, prática comum na plataforma de *streaming* Spotify, por exemplo.

Fleischer observa três fenômenos relacionados com a música para embasar a sua tese de que está em curso a gênese de uma sensibilidade pós-digital: o *No Music Day*, a

cultura da fita cassete e a criação do *dubstep*. O *No Music Day* se tratava da proposição de que em um determinado dia não se tocasse ou ouvisse música. É uma iniciativa proposta pelo artista Bill Drummond, *frontman* da banda inglesa The KLF, com o intuito de provocar uma sensibilização sonora aos sons das cidades, das casas, dos escritórios para, conseqüentemente, produzir uma ressignificação da escuta musical.

A cultura da fita cassete se refere à popularidade que essas mídias tiveram na última década, evidenciando que a música não se trata apenas de um som, mas que se estabelece também pelas materialidades midiáticas que a acompanham e pelas redes de circulação que estabelecem (algo muito frequente em relação à fita cassete, que agenciou novamente uma série de feiras de escuta, troca, compra e venda de exemplares).

Já a criação do *dubstep*, um gênero de música eletrônica que tem o sub-grave como frequência principal, podendo ser relacionada com a cultura *sound system* jamaicana, é analisada em sua intensidade sensorial em comparação com o aparato tecnológico de escuta musical na internet. A tese de Fleischer (2012) é que a criação do *dubstep* esteja intimamente ligada com o desenvolvimento de uma sensibilidade pós-digital por ter se estabelecido como um gênero musical com grande expressão mesmo em tempos em que a escuta musical se vê bastante atrelada a um momento individual a partir de fones de ouvido. Os subgraves do *dubstep* só podem ser sentidos corporalmente a partir de grandes auto-falantes, fazendo tremer prédios inteiros.

De modo geral, se observa que Fleischer (2012) desenvolve uma teoria sobre a materialização e presentificação musical em redes e momentos coletivos. Ou ainda, trata-se da percepção de que da mesma forma que a música se torna mais individual e previsível, há uma musicalidade que vem se desenvolvendo em torno da potência ambiental e afetiva do som, o que é chamada de sensibilidade pós-digital pelo autor.

Desse modo, a música pós-digital pode ser observada como uma música de leitura crítica da cultura midiática digital, evidenciando as potencialidades e limites das tecnologias digitais. Mas vale lembrar que Cascone (2002) e Fleischer (2012) tratam de dois períodos bastante distintos, com diferença de dez anos (o que em termos de desenvolvimento tecnológico são uma temporalidade bastante longa hoje). Além disso, os dois autores possuem perspectivas do norte rico do globo – Cascone (2002) é americano e Fleischer (2012) é sueco – o que, de certa forma, já os afastam um tanto da realidade sul americana e brasileira em que se insere esse trabalho. Devido a isso, a seguir se faz a descrição da obra *Bluesman* (2018) de Baco Exu do Blues não em uma perspectiva

que visa encaixá-la nos desenvolvimentos estabelecidos pelos autores citados até aqui, mas, diferente disso, se busca observar como a obra em questão atualiza a sensibilidade pós-digital.

Quais são as características pós-digitais em Bluesman?

A hipótese que se busca pôr a prova a seguir é a de que Baco Exu do Blues tem uma sensibilidade pós-digital que produz uma imagem da amálgama socio-técnica comunicacional contemporânea em nível conceitual. Isso quer dizer que o ato pós-digital de *Bluesman* (2018) opera procedimentos similares ao que Cramer (2002) e Fleisher (2012) comentam em seus textos, mas vai além por as aproximar e as atualizar. Isso se torna mais claro quando é possível observar formas digitais nas faixas do disco de Baco (como na segunda faixa intitulada *Queima Minha Pele* em que um áudio de Whatsapp é inserido ao final) e quando o disco expressa formal e conteudisticamente um som que traduz lógicas tecnológicas contemporâneas em tom crítico (através de semióticas que se desenvolvem a partir de coleções enunciativas nas letras e coleções de procedimentos e gêneros musicais na estética musical). Desse modo, cabe a seguir descrever mais detalhadamente esse processos de forma a visualizar algumas considerações potentes de esclarecer questões caras tanto ao campo da música quanto ao campo da comunicação. Para isso, a análise se desenvolve como citada na introdução desse artigo, se organizando a partir da dimensão estética e perceptiva, do caráter ético das músicas e da semiótica utilizada em *Bluesman* (2018). Esse três níveis não aparecem separados, mas se atravessam nas análises a seguir. Isso se justifica por esses níveis não serem operados separadamente nas músicas do disco, mas por sempre estarem em relação uns com os outros.

Em termos formais, a sensibilidade pós-digital do disco em questão se expressa na aproximação de diferentes procedimentos de produção e fruição musical. Os modelos musicais tradicionalmente conhecidos como música modal, música tonal e música serial (WISNIK, 2017) não servem para descrever como um todo a obra de Baco Exu do Blues. Seria mais produtivo pensar justamente que cada um desses modelos está contido na obra de Baco, mas não de forma restritiva. Tambores e *beats* com ritmos circulares, comuns na música modal, oras se organizam e oras se desorganizam diante de momentos de clímax tonal, além de estarem em músicas cuja composição se dá quase exclusivamente a partir de instrumentos eletrônicos ou computadores comuns na música serial. Tal

procedimento se esclarece justamente na música *Queima Minha Pele*, que começa com um trecho cantado e tocado pelo músico Tim Bernardes em um ritmo que remete diretamente às oscilações de tom da música tonal, mas essa estrutura se transforma de forma brusca para desembocar em um rap circular com *beats* seriais.

Essa oscilação de um modelo a outro dentro de uma mesma música proporciona uma sensação polimodal, ou seja, uma sensação que se constitui de vários blocos de sensação. Isso significa que a sensação oscila entre se estar participando de um território sonoro e habitável (devido à sua característica modal), entre momentos contemplativos (devido à sua característica tonal) e entre a sensação de suspensão ou inexistência de um tempo cronológico (devido à característica serial da música). Se pode considerar que essas mudanças no aparato sensorial também evocam uma percepção da própria capacidade de sentir. A sensação muda tanto que a sensibilidade se tornar evidente. É como um modo de sensibilização dado pela mudança assignificante *entre* modelos musicais. Reside aqui a dimensão estética do disco de Baco Exu do Blues.

Diante disso, a sensação geral das músicas de *Bluesman* (2018) se constrói nessa tensão extra sistêmica: é justamente essa mudança de modelo em modelo musical que parece gerar as sensações e afetos presentes no disco. Para fins de análise, se pode observar, no mínimo, três dessas sensações, sendo elas 1) de pertencimento a algo a um grupo que se está sendo ali descrito; 2) de estranhamento ao contemplar uma situação que ocorre com *um outro*; e 3) de abstração profunda diante de uma imensidão em que espectador e emissor, o *eu* e o *outro*, o antes e o depois não se diferenciam mais.

Isso se expressa de forma já mais codificada quando se observam as interações desses modelos musicais em diferentes gêneros de música. Wisnik (2017) já sinaliza como a música pop e o rock já faziam a aproximação desses modelos musicais. No caso de *Bluesman* (2018), há uma atualização dessa característica da música pop, pois a plástica do disco mistura gêneros consolidados, mas por vezes mantém de forma clara os elementos que remetem diretamente a eles. Baco Exu do Blues desloca o rap fazendo-o dialogar com o samba e o pagode (através do atabaque e do cavaquinho, presentes em *Minotauro de Borges*, e da citação de letras famosas do gênero, como ocorre em *Flamingos*⁴); com o blues e o jazz (através do uso de *samples* desses ritmos em diversas músicas do disco); com o funk carioca (através do uso do ritmo tocado por um atabaque

⁴ A letra “Ouvindo Exalta na quebrada / Gritando, “Eu me apaixonei pela pessoa errada”” (BACO EXU DO BLUES) se refere à letra de sucesso da banda de pagode Exaltasamba.

em *Minotauro de Borges*); com a música erudita ou pelo menos com o pop erudito (através do piano clássico em *Queima Minha Pele*); com o rock (através do uso de efeitos de distorção na voz e nas guitarras em *Bluesman* e *Flamingos*); e com ritmos caribenhos (através do *sample* em *Kanye West da Bahia*).

Tais aproximações já fazem menção a uma ética de coexistência que visa aproximar diferentes contextos minoritários de modo a os fazer colaborar entre si sem os obrigar a apagar suas diferenças. Além disso, o disco também evoca personagens, obras e lugares do norte rico do globo (como ex-presidente americano Barack Obama; os cantores Jay Z, Beyonce e Kanye West; a marca Nike; o museu francês Louvre; o artista americano Basquiat) não para os louvar como superiores, mas para evidenciar que o que aqui se faz, o que está em curso em *Bluesman* (2018) está em pé de igualdade com esses símbolos pop mundiais.

Trata-se de uma ética com posicionamento pós-colonial, girando em torno da questão racial negra. E isso não é feito somente em caráter de denúncia, mas a partir de uma estética da provocação e da transformação representativa. Quando Baco fala que é um ritmo, que ele próprio é o blues, que o blues é tudo o que era preto e do demônio e que quando virou branco se tornou aceito, que Jesus é blues – quando faz essa construção está implícita a mensagem *Jesus é negro, Jesus é Baco Exu do Blues*.

A provocação da mensagem é explícita, mas não em um nível de soberba do próprio artista. Parece que há contida em tal enunciação a afirmação de uma sensibilidade pós-digital que aproxima o sistema religioso ao sistema político minoritário. O efeito disso é a transformação de uma figura utilizada para justificar muitos atos dogmáticos contemporâneos em uma figura de potência minoritária. Quando Jesus é negro, está encarnado em um corpo negro, evidencia-se uma das mais fortes características da música brasileira pós-digital: o surgimento das *divindades minoritárias* como personagens de desconstrução, como ocorre também na produção das enunciações *deus é mulher* – presente na obra de Elza Soares – e *deus é gay* – que perpassa a obra de Linn da Quebrada⁵.

Para que essa ética se torne mais clara, é possível observar com maior cuidado a música *Minotauro de Borges*, que coloca a questão da transformação histórica do ponto

⁵ Essa é uma das características que vem organizando a tese de doutorado que estamos desenvolvendo com o título provisório de *Música brasileira pós-digital*, que se encontra em estágio de produção do trabalho de qualificação.

de vista negro, a partir de suas lutas e suas dificuldades, mas também a partir de seu universo de referências pop e de sua concepção de arte tradicionalmente aceita.

Negro correndo da polícia com tênis caro
Tipo Usain Bolt de Puma não paro
Correndo mais que os carros
Eu não fui feito do barro
Pisando no céu enquanto eles se perguntam
Como esse negro não cai?
Dizem que o céu é o limite
Eles se perguntam
Porque esse negro não cai?

Fiz roda punk com os anjos
Pinteí o Éden de preto
Fui ghost rider de Bethoven
Escreví vários sonetos
Cortei minhas asas
Vejam minhas cicatrizes
Eu vi Deus em depressão
O ajudei com suas crises

Depois que eu morri com um tiro na cabeça
Sempre que um preto faz dinheiro grita
BACO VIVE, BACO VIVE (4x)
(BACO EXU DO BLUES, 2018, Minotauro de Borges)⁶.

A narrativa expressa que o negro nunca foi outra coisa do que um Deus incompreendido. A crença em um Deus vivo, entre o céu e a terra, uma espécie de orixá, funciona como prática decolonial, prática que desorganiza o museu – que agora quer fazer uma estátua negra já que esse Deus negro vivo já está eternizado na memória coletiva.

Por outro viés, a música citada também proporciona uma breve análise sobre o conteúdo e a forma enunciativa da obra de Baco Exu do Blues. Na letra, a narrativa se dá conjuntamente com a descrição de um contexto específico através da citação de diversas referências, produzindo uma forma discursiva que se aproxima de uma *coleção* de referências – que a um primeiro momento parecem totalmente assignificantes entre si, ou seja, parecem sem sentido em termos tradicionais.

Em *Minotauro de Borges* coexistem Beethoven, Borges, o punk, o negro, a depressão, Britney Spears, Usain Bolt, a marca Puma. Signos que têm pouca relação de sentido entre si, mas que assumem posições significantes pelo corpo da música e pela descrição do contexto constituído. É desse modo que a assignificância das referências entre si desloca o foco de sentido do conteúdo para a forma e as sensações produzidas

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iL42c1noVAA> .

pela música. O método da coleção nas letras também é um operador semiótico que desemboca numa dimensão estética.

A partir de uma leitura relacionada aos estudos pós-digitais, essa operação semiótica presente na narrativa expressa a necessidade comunicacional contemporânea de tornar claro o ponto de vista, o lugar de fala, ou, mais especificamente, os elementos que constituem a bolha algorítmica em que se insere aquele que fala. Baco Exu do Blues utiliza esse procedimento em diversos momentos do disco, o que torna seu discurso mais palpável e de mais fácil assimilação. É interessante notar como é através da inserção de vários personagens já conhecidos que não fazem sentido claro entre si que Baco consegue produzir mensagens que falam sobre o presente, conseguindo se comunicar com um grande público.

Outra característica do discurso presente nas letras de *Bluesman* (2018) é que a contradição é utilizada como recurso estético. Em *Me Desculpa Jay Z*, Baco Exu do Blues expressa a contradição do amor, evidenciando que quem vive a indecidibilidade é ele ao cantar a seguinte letra:

Eu não gosto de você, não quero mais te ver
Por favor, não me ligue mais
Eu amo tanto você, sorrio ao te ver
Não me esqueça jamais
Eu não gosto de você, sorrio ao te ver
Não quero não te ver jamais
Eu pareço com você, no espelho está você
Não me enlouqueça mais
(BACO EXU DO BLUES, 2018, *Me Desculpa Jay Z*)⁷.

Nesse exemplo, a contradição ainda é potencializada pelo modo arrastado como a letra é cantada, dando ênfase à negação do amor, ainda que ele ali esteja. A contradição ao expressar essa indecidibilidade abre caminho para que se busque completar o sentido da letra, disparando uma semiose particular ao receptor da mensagem. Se assim for, cria-se mais uma vez conceitualmente o modo de comunicação mediada por sites de redes sociais, no qual as mensagens não são somente assimiladas a partir de um código único. Nos sites de redes sociais, há um fazer de produção da mensagem pelo próprio receptor, que comenta ou expressa algum tipo de reação através das interfaces de interação dos sites.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9gRDSBPhLo> .

Nesse caso, parece se manifestar uma semiótica passional, que Deleuze e Guattari (2011b) chamaram de regime semiótico pós-significante. Essa semiótica condiz com a produção de sentido em torno da produção de subjetividades, ou seja, modelos existenciais. Ela se dá na medida em que a solução para o problema posto (no caso a contradição em *Me Desculpa Jay Z*) não pode se dar através de um raciocínio lógico, o que abre margem para um disparador de ação passional, que arranca o indivíduo do código social vigente, realocando-o em outro modelo subjetivo ou mesmo provocando a criação de um novo modelo.

Caberia ainda a análise semiótica de outros trechos das letras de *Bluesman*, que expressam outros tipos de regimes semióticos, mas para fins de análise e pertinência ao foco de observação das características pós-digitais da obra de Baco Exu do Blues, acredita-se que a análise feita até aqui já consiga demonstrar a hipótese levantada nesse trabalho. De todo modo, a seguir se busca recapitular brevemente o desenvolvimento feito e apontar questões que se abrem para futuros trabalhos.

Considerações finais

Ao buscar definições do termo pós-digital em diversos autores, parece-nos que o modo mais potente de o descrever seja a partir de seu caráter paradigmático. Sendo assim, o pós-digital foi entendido ao longo desse trabalho como um modo de ver, uma perspectiva ainda em construção, que busca compreender o ambiente tecnológico e social contemporâneo de forma crítica, visibilizando a ética que emana desse ambiente. O termo, então, é paradigmático na medida em que tem desenvolvido um conjunto de critérios de avaliação em torno do ambiente midiático, o que interessa muito ao Campo da Comunicação.

O pós-digital tem se desdobrado tanto em uma perspectiva de pesquisa quanto em uma perspectiva utilizada na produção de obras estéticas. Desse modo, pesquisar obras pós-digitais produz a necessidade de que os materiais analisados se dobrem sobre os métodos de análise, atualizando-os. Nesse artigo, isso se demonstrou a partir da análise do disco *Bluesman* (2018) de Baco Exu do Blues, que devido à sua característica pós-digital, se torna, ele próprio, uma referência para os estudos pós-digitais. Isso fica claro quando o disco atualiza a ação artística pós-digital por fazer uma operação conceitual do paradigma pós-digital, abarcando tanto as operações formais mapeadas por Cascone

(2002) quanto as operações derivadas da sensibilidade pós-digital observada por Fleischer (2015).

O desenvolvimento da análise de *Bluesman* (2018) revelou que Baco Exu do Blues faz uma tradução crítica das lógicas midiáticas contemporâneas, demonstrando características de operações comunicacionais que tem se desenvolvido recentemente. Quando Baco, ao narrar histórias, se preocupa constantemente em estabelecer referências para evidenciar de onde e de quando fala, o rapper parece apontar um modo de visibilização do contexto de qual faz parte, tornando sua mensagem mais completa e compreensível, apresentando um modo de agir coerente em relação ao problema comunicacional agenciado pela existência de bolhas algorítmicas, por exemplo.

No entanto, para que se crie essa potência e essa possibilidade de compreensão, o método utilizado por Baco é o da produção estética da indecidibilidade através do procedimento semiótico da *coleção*, que expressa junções assignificantes que ocorrem na forma, no conteúdo, no gênero musical e na ética de *Bluesman* (2018). Desse modo, observa-se que o regime semiótico que perpassa o disco se utiliza do método da coleção nos três níveis analisados: esteticamente (ao produzir uma coleção de blocos de sensação distintos entre si), eticamente (ao colocar diferentes referências em nível de igualdade) e semioticamente (ao aproximar diferentes regimes semióticos).

O efeito disso é que *Bluesman* (2018) extrapola algumas estratificações sociais e aproxima o que tradicionalmente se vê separado. Ao produzir uma indiscernibilidade entre a ciência, a filosofia, a religião, a raça, a tecnologia, o amor, o que se expressa é que cada um desses estratos está em constante mutação e relação. A figura potente para a demonstração disso é a da *divindade minoritária*, a qual aparece em *Bluesman* (2018) através da transformação de Jesus em um negro vivo.

De forma geral, a tese aqui exposta é a de que o uso do procedimento semiótico da coleção evidencia um fazer intimamente relacionado com o modo de organização algorítmica dos sites de redes sociais. Baco mostra sua bolha por completo, desde as figuras que a povoam até as contradições que emergem dela devido às aproximações assignificantes que nela acontecem.

Sendo assim, a comunicação que emerge de *Bluesman* (2018) tem sua potência não em uma vontade de clareza, mas justamente na evidenciação da incongruência.

O que é ser bluesman? É ser o inverso do que os outros pensam
É ser contra corrente, ser a própria força, a sua própria raiz

É saber que nunca fomos uma reprodução automática da imagem
submissa que foi criada por eles.
Foda-se a imagem que vocês criaram
Não sou legível
Não sou entendível
Sou meu próprio Deus, meu próprio santo, meu próprio poeta
Me olhe como uma tela preta, de um único pintor
Só eu posso fazer minha arte
Só eu posso me descrever
Vocês não têm esse direito
Não sou obrigado a ser o que vocês esperam! Somos muito mais!
Se você não se enquadra ao que esperam
Você é um bluesman
(BACO EXU DO BLUES, 2018, BB King).

REFERÊNCIAS

- BERRY, David; DIETER, Michael. **Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design**. London: Palgrave, 2015.
- BLUES, Baco Exu do. **Bluesman**. Independente, 2018. 1 CD (30 min).
- CASCONE, Kim. The aesthetics of failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music. In: **Computer Music Journal**, 24:4. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- CRAMER, Florian. What is 'Post-digital'? In: **A Peer-Reviewed Journal About: s/d**. Disponível em: <http://www.aprja.net/what-is-post-digital/>.
- CRAMER, Florian. Post-digital media. In: **Peer-reviewed Newspaper**, Volume 3, Issue 1, 2014. Berlin: Transmediale, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 2. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FLEISCHER, Rasmus. Fleischer, Rasmus: Towards a Postdigital Sensibility: How to get Moved by too Much Music. In: **Culture Unbound**, Volume 7, p. 255-269. Linköping: Linköping University Electronic Press, 2015.
- SANTAELLA, Lucia. **Temas e dilemas do pós-digital: a voz da política**. São Paulo: Paulus, 2016.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.