
M.I.A. e Joe Strummer: Som, Enunciação e Territórios Existenciais¹

Nilton F. de Carvalho²

Resumo

Este trabalho compreende o som como elemento de um campo de enunciação. A partir das obras de M.I.A. e Joe Strummer, observa-se como a questão da sonoridade está vinculada, antes de tudo, a um campo existencial. O enunciado, assim, antecede uma semiótica fundada em questões globais e políticas de nosso tempo – perfil artístico *internacionalista* (SILVEIRA, 2017). A análise aproxima a teoria da enunciação de Mikhail Bakhtin (2003) ao conceito ontológico de *novos territórios existenciais*, de Félix Guattari (2006), para entender a música tanto como participante de uma esfera dialógica de afetos, semioses e intertextualidade, como vinculada a existências e singularidades. Ao final, a escuta musical será repensada como experiência comunicacional que dá acesso a realidades, para além dos paradigmas da música pop.

Palavras-chave: enunciação; territórios existenciais; som; música pop.

Introdução

Chama a atenção uma interessante nota de rodapé trabalhada por Fabrício Silveira (2017) no texto *Música pop e guerra aérea*, sobre a cantora M.I.A., no qual o autor se refere à artista como *internacionalista*. A menção ao termo, obviamente, não fazia parte da discussão principal do trabalho, de abordagem mais arqueológica no âmbito das mídias, mas aqui funciona como ponto de partida para a compreensão de um campo enunciativo, dialógico e existencial na produção musical de M.I.A. – e que ajuda a compreender a singularidade internacionalista. Para Silveira (2017, p. 79), o internacionalismo “propõe (re)fundar a música pop como música internacional popular, forjada na integração criativa de tradições musicais periféricas plurais e descentralizadas”, aspecto que indica a singularidade na obra de M.I.A. comparada a outras divas da música pop globalizada. Não se trata de reforçar dicotomias, mas considerar que o pop global tende a certa centralidade narrativa, daí o fato de sua propagação nos fluxos da globalização privilegiar semióticas anglo-americanas e universalizar modelos existenciais alinhados ao Norte Global. A questão a ser explorada no perfil *internacionalista* diz respeito a uma *experiência menos mediada* pelos regimes dominantes da música pop, capaz de articular no seu dialogismo uma dinâmica crítica

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

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

produzida por um campo artístico de enunciação que abre alternativas para a produção de subjetividades.

Além de M.I.A., a análise semiótica aborda também a obra de Joe Strummer, por entender que o músico possui perfil semelhante à da cantora. O objetivo é aproximar o som dos artistas de seus aspectos biográficos (culturais, históricos, existenciais). Sabe-se que M.I.A. e Joe possuem trajetórias migratórias refletidas em uma tomada de posição crítica em relação ao pop global e aos seus modelos de identidades musicais. Elementos sonoros das canções e trechos de narrativas de vida – em especial fragmentos de dois documentários *Matangi/Maya/M.I.A* (2018) e *The future is unwritten* (2007) – serão observados por meio de noções de texto cultural e intertextualidade (LOTMAN, 1996; KRISTEVA, 2012), que compõem um campo enunciativo de embate dialógico (BAKHTIN, 2003). São obras que ao entrar em relações discursivas nas mídias demonstram o desejo de recriar novos paradigmas existenciais, tal qual formulou Félix Guattari (2006), cujo enfoque ontológico não é centralizado no ser, mas “sobre a maneira de ser, a maquinação para criar o existente” (2006, p. 139). Mais adiante, portanto, o pressuposto a ser explorado é que a sonoridade das obras de M.I.A. e Joe Strummer escapa à territorialidade do pop pelo fato de se colocar dialogicamente no ambiente midiático como resposta que inscreve outras modalidades de existência. Em outra frente, procura-se avançar na seguinte questão: quais linhas de fuga operam em uma experiência comunicacional menos marcada por mediações dominantes? Antes, no entanto, é preciso demarcar o aspecto universal da música pop para em seguida apresentar a base teórica que será usada na análise do *internacionalismo* de M.I.A. e Joe, que aproxima a teoria da enunciação (BAKHTIN, 2003) à noção de criação de novos *paradigmas existenciais* (GUATTARI, 2006).

Música pop e seus territórios (o universal). A enunciação e as outras existências

A universalidade da música pop é a fonte majoritária para o reconhecimento da produção musical popular, é o principal ponto de mediação artista/público. Sua organização semiótica (som, instrumentação) e classificatória enquanto marca de consumo e sociabilidades (gêneros musicais, formas culturais) detêm os clichês midiáticos necessários à mobilização dos signos mais recorrentes nos processos de fruição. Nesse tecido afetivo emergem as tendências comportamentais, devido à sua

força de realidade disponível para ser acessada. A música popular, por outro lado, é a multiplicidade de diferentes maneiras de lidar com a matéria sonora, nasce da criação artística e com os processos de midiaticização (fonografia, circulação nos meios de comunicação) pode ou não estabelecer formas culturais capazes de mobilizar interações com grandes públicos. Mas, antes de apresentar-se como produto midiático, a música popular enuncia campos culturais específicos (contexto) e entra em relações dialógicas com outros enunciados e seus territórios. Daí a possibilidade de recorrer a um conceito caro ao pensamento *bakhtiniano*, retomado por Beth Brait e Rosineide de Melo (2012): “cada campo de atuação tem concepções de destinatários, o que, de certa forma, faz aparecer e circular os gêneros discursivos” (2012, p. 72). Ou seja, cada gênero musical possui discursividade destinada a diálogos com outros enunciados.

Com a ação das indústrias midiáticas (*majors*, meios de comunicação, grandes produtoras) na segmentação mercadológica da música popular consolidada no auge dos *mass media*, a produção musical foi submetida a um processo semelhante ao de outros produtos de entretenimento midiático – programas de tevê, cinema, quadrinhos –, ou seja, torna-se um produto massivo. A música pop em âmbito global, mesmo em tempos no qual o *mainstream* perde um pouco sua força dominante, constitui um território existencial, uma economia afetiva e discursiva que agencia a partir da escuta. Apesar das novas dinâmicas de consumo pelo *streaming*, as bolhas algorítmicas e a sensação de menos ocorrências de grandes picos midiáticos envolvendo lançamentos de discos como outrora (REYNOLDS, 2019), devido à diluição perceptiva e uma atenção mais fragmentada nos fluxos midiáticos, a música pop segue como noção mais recorrente sobre a produção musical popular. Qual noção é essa? A de um campo estético mais ou menos organizado, com gêneros, nichos e comunidades, cânones e identidades musicais. Por esse motivo, a preocupação aqui é com uma análise centrada no som e na enunciação de novos paradigmas existenciais. O enfoque na sonoridade possibilita que mais adiante se repense a constituição da música pop nas mídias – e os enunciados a ela vinculados –, a partir de obras cujo dialogismo (BAKHTIN, 2003) toma posições mais críticas pelo fato de ser polifônico e acionar singularidades do Sul Global. Entretanto, há um lugar privilegiado nas linhas de fuga construídas por Joe e M.I.A. que não se resolve exclusivamente na linguagem musical, mas na enunciação e nos territórios existenciais criados – *ethos*, elementos materiais e às vezes não discursivos que têm cargas históricas e culturais, nem sempre representadas na linguagem.

A experiência do consumo na cultura de massa possui como frente principal o convite ao entretenimento – suas realidades e identidades. Mas os grandes conjuntos do capitalismo tardio são insuficientes em suas representações centralizadoras frente aos fluxos ilimitados da experiência, de multiplicidades livres e conexões nômades (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 389). O legado da cultura pop (que nada mais é do que herança da cultura de massa) é uma noção centralizada acerca de realidade. No caso da música pop enquanto produto massivo, as perspectivas globais que ela nos faz adentrar oferecem sensações mais seletivas acerca da produção musical popular, nas quais estéticas aderentes a centros econômicos são priorizadas. Tomar como exemplo a historicidade do uso do termo *world music* demonstra a construção de uma identidade globalizada para singularidades e corpos que não se encaixam nos regimes do Norte Global. Diferente é a capacidade de identificação mais eficaz da moderna música pop, sua realidade acessível. Sempre que um artista pop ou gênero musical ocidental são mencionados há uma percepção mais real e palpável do todo, tem-se uma certeza, uma vez que o universal é bem definido nos imaginários e na memória midiática. Assim, pensada como principal elemento de mediação, a música pop é o conceito universal por meio do qual são feitas as leituras mais recorrentes sobre a produção musical atual. A *world music* é a captura do outro, o signo exótico narrado para ser periférico, mesmo sendo ela também música popular – de diferentes matrizes. Daí a inevitável problemática, talvez por insuficiência de dar conta de um todo tão diverso, que geralmente habita as universalizações.

Retomando a citação que abriu este texto, para Fabrício Silveira (2017), as divas³ da música pop globalizada, mesmo quando deslocam padronizações, elas o fazem por meio de mediações anglo-americanas. A enunciação operante na captura universal da música pop busca acionar semioses mais ou menos presentes na globalização produzida por centros culturais e econômicos – tal como quaisquer outros produtos de entretenimento. O pop possui uma discursividade que se coloca como efetivo diálogo com as expectativas dominantes da cultura midiática, essas demandas, para funcionar, estabelecem com outros interlocutores a manutenção de certos eixos afetivos de reconhecimento e identificação, que são sonoros e também relacionados a realidades dominantes. No Brasil, se tomarmos como exemplo o gênero sertanejo no contexto brasileiro, veremos que sua força capaz de atingir grandes públicos vem acompanhada

³ Madonna, Christina Aguilera, Beyoncé etc.

de um vínculo com o senso comum, sobretudo as classes médias. Há, portanto, uma tendência à centralidade de certos padrões de consumo (carros, posse de espaços de terra), a reprodução de discursos sexistas e até o apoio público a personagens da política nacional neoconservadora⁴. Assim, tanto no campo estético como no campo político o pop constrói regimes de identificação e reconhecimento que sugerem certa associação a semióticas dominantes, mais ou menos estáveis, e tanto o *fandom* como os grandes contratos com empresas patrocinadoras irão delimitar “até onde se pode ir” dentro da esfera de circulação e consumo aceitável para a lógica do entretenimento. Ainda sobre o contexto nacional, no período das eleições de 2018 muitos artistas pop (de gêneros como o *funk* e o pagode) foram cobrados para se posicionar, a maioria preferiu o silêncio. A universalização do pop oferece então uma noção de realidade geralmente mais apaziguadora e positiva, e aqui o paradigma é antes de tudo existencial, mas abrange a sonoridade como uma de suas frentes na geração de semioses. A questão que emerge aqui é perceber como dentro do pop serão produzidas linhas de fuga capazes de abrir percepções mais críticas, agenciamentos a partir de outras experiências comunicacionais que ocorre pela enunciação de uma ontologia em favor do “prazer da confusão de fronteiras” (HARAWAY, 2000, p. 37), na criação de novos territórios existenciais que dissolvem valores dominantes (ROCHA et al, 2019).

É justamente a enunciação que abre territórios existenciais, para além dos regimes do pop globalizado, o fenômeno comunicacional a ser abordado. Para tanto, a base teórica que sustenta a análise da enunciação em M.I.A. e Joe Strummer se apoia, primeiramente, no conceito *bakhtiniano* de gêneros do discurso, que considera todo enunciado uma maneira de apresentar-se aos outros enunciados em um processo dialógico. Se a relação pretendida aqui estiver correta, é possível compreender a música pop como um processo de enunciação mais ou menos aderente ao campo estável de entretenimento e de organização mercadológica de circulação e consumo nas mídias. Semelhante aos primeiros anos de cultura pop, no início do século XX, período da industrialização e da consolidação dos meios de comunicação eletrônicos como a tevê e o rádio, a massificação de produtos culturais apoiou-se na oferta de degustações estéticas mais acessíveis, menos críticas. No caso da música, é difícil não associar a fórmula do refrão de temática jovem, que fala sobre amores vividos nesse período da

⁴ O encontro de artistas do gênero sertanejo com o atual presidente do Brasil demonstra alinhamento ao poder – notadamente à extrema-direita. Ver: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/sertanejos-encontram-bolsonaro-e-chamam-meia-entrada-de-injustica-historica.shtml>>. Acesso em 7 mar. 2020).

vida, à goma de mascar e às guloseimas nas prateleiras das lojas. A moderna música pop que nos chega pela temporalidade da memória midiática, portanto, privilegia gêneros discursivos e, ao estabelecerem relações com valores que permeiam o senso comum, delimita um campo existencial. Por isso a presente análise considera a enunciação o ponto de partida de uma mudança que aciona outras frentes semióticas. Como observa Maurizio Lazzarato (2014), o ato subjetivo precede a linguagem em uma dimensão existencial que “emerge e ganha consistência através, secundariamente, de uma multiplicidade de semióticas que também incluem linguagem” (LAZZARATO, 2014, p. 152).

Por esse motivo, o som será pensado como uma das frentes semióticas que participam de acoplamentos variados, um movimento de *experimentação de si*, o âmbito do vivido, cujo momento decisivo é fuga da realidade dominante para gerar novas possibilidades. Ou seja, antes que quaisquer elementos sonoros sejam trabalhados há um impulso existencial que se conecta a agenciamentos e antecede assim as materialidades sonoras (instrumentação, timbragem, produção, performance etc.). Como dirá Félix Guattari (2006), o novo paradigma emerge de dupla processualidade, pois é “autopoietico-criativo e ético-ontológico” (2006, p. 138). O som é acionado no ato criativo e coloca em funcionamento uma série de afetos que entram em relações – uma vez que o afeto é também um acontecimento semiótico e participa da significação – e a experiência sonora mobiliza então uma *medialidade* (sônica), um convite a perspectivas, realidades e territórios existenciais.

Os territórios existenciais de M.I.A. e Joe Strummer

Mathangi Maya Arulpragasam, nome artístico M.I.A., é filha de ativista político do Sri Lanka. Nasceu no Reino Unido, mas viveu entre as idas e vindas de sua família do país europeu à nação de origem, por conta vínculo identitário de seus pais com a minoria *tâmil* – alvo de conflitos étnicos⁵ regionais. Joe Strummer⁶ (John Graham Mellor) é filho de diplomata inglês e mãe turca, nasceu em Ankara (Turquia), durante

⁵ Sabe-se que o período colonial, e consequente presença do Reino Unido, acirrou as divergências entre a maioria cingalesa com a minoria *tâmil*, cujo reflexo foi uma guerra civil que durou de 1983 a 2009. Com a derrota do grupo separatista Tamil Tigers, uma série de violações de direitos humanos foram registradas.

Ver: <<https://theconversation.com/sri-lanka-ten-years-after-the-war-the-tamil-struggle-for-justice-continues-116758>>. Acesso em 4 mar. 2020.

⁶ Joe faleceu em 22 de dezembro de 2002.

período em que seu pai trabalhou naquele país, mudou-se para a Inglaterra com a família ainda na infância. M.I.A. e Joe Strummer vivenciaram experiências migratórias singulares, motivadas por diferentes acontecimentos, que são parte de um campo enunciativo do qual suas obras também fluem. Compreender, num primeiro momento, a enunciação enquanto desencadeamento de modalidades subjetivas “de espacialização e de corporalidade” (GUATTARI, 2006, p. 153) abre caminho para a busca da hipótese aqui sugerida, a partir da observação de Fabrício Silveira (2017), de que esse perfil de artista, ao adentrar os fluxos globais, assume uma posição internacionalista – ou seja, agencia pela diferença que carrega em relação aos paradigmas do pop globalizado. E para avançar na discussão, a semiótica trabalhada nas obras dos artistas citados será somada a uma realidade aberta na experiência da escuta, um porvir de existências mínimas (LAPOUJADE, 2017) que se coloca como questionamento político no tempo presente. Assim, a ideia é considerar M.I.A. e Joe Strummer como artistas que constroem discursividades mais hibridizadas para, num primeiro momento, escapar parcialmente de modalidades mais estáveis nos gêneros musicais (o Joe do *punk* e do rock britânico; a M.I.A. do *rap*, do pop e da *world music*), um enunciado que visa à construção de diálogos fragmentados, fronteirços, e por conta disso questionador, no momento em que entra em relações com marcações mercadológicas. Assim, emergem territórios existenciais e realidades menos recorrentes nos regimes da música pop, uma vez que suas semióticas abrem linhas de fuga na experiência comunicacional. Por isso, é preciso destacar alguns aspectos das biografias dos artistas analisados em correlação com a música por eles produzida – e para isso alguns trechos de suas trajetórias serão citados.

A infância no Reino Unido colocou M.I.A. em contato com a música pop, período no qual a artista costumava ouvir programas radiofônicos que tocavam Madonna e outras divas do pop, ao caminhar pelas ruas com seu aparelho portátil de rádio e fones de ouvido. Em seguida ela conheceu o *hip hop*, ao escutar uma faixa do Public Enemy ecoar do quarto de um vizinho. Essas foram as primeiras aproximações da artista com a cultura ocidental – mas não as únicas, em outro fragmento de memória está o fato de ter sido chamada de “paquistanesa” por outras crianças do bairro, sintomas de um imaginário que lê as diferenças por estereótipos. Apesar da aproximação com a música pop, M.I.A. nunca deixou de costurar no tecido semiótico de sua obra elementos do Sul Global, notadamente do país de origem de seus familiares,

somados a sonoridades de outras matrizes culturais – sejam elas asiáticas ou africanas. Mas não apenas isso, o som é manifestação que se dá na linguagem (musical) e somente pode ser pensada dentro de um campo de enunciação maior, uma posição frente ao mundo que possui historicidade, carga cultural e por isso ao adentrar os fluxos midiáticos convida a outras perspectivas de realidade. Não à toa, para as narrativas mais recorrentes no chamado Ocidente, a obra da artista estabelece críticas e alternativas às engrenagens econômica, política e cultural – produtora dos afetos majoritários operantes nos processos de subjetivação coletiva. Assim, sua obra parece sempre construir respostas e contrapontos, na maioria das vezes geradores de incômodos aos núcleos mais estáveis do pop. No vídeo da canção *Borders*⁷, por exemplo, há uma crítica direcionada ao endurecimento de políticas migratórias, em especial o policiamento de fronteiras praticado por Estados Unidos e Europa. Embora engajamentos políticos sejam parte de certas posturas artísticas, M.I.A. parte de um ângulo exterior, ou seja, coloca em evidência a discursividade das perspectivas menores, neste caso a do imigrante colocado sob a mira dos dispositivos de monitoramento e repressão dos sistemas de segurança dos grandes centros econômicos.

A trajetória artística de Joe Strummer começa quando o músico se junta ao grupo de *garage rock* The 101ers, mas sua ascensão e reconhecimento na cultura midiática ocorreu no final da década de 1970, à frente do grupo punk The Clash. Desde o início, a banda buscou proximidade com artistas, gêneros musicais e ritmos das periferias globais, inicialmente a cultura jamaicana, mas em seguida o campo referencial é ampliado para a sonoridades de outros lugares. O que parecia apenas uma menção ao *reggae*, na gravação de *Police and thieves*, de Junior Murvin, que aparece no primeiro álbum do Clash, se tornou uma relação densa com os ritmos jamaicanos, principalmente pelo longo período de gravação e mixagem do quarto trabalho do grupo, o álbum triplo *Sandinista!* (1980) – momento de afastamento mais radical em relação à forma sonora do *punk rock*. Joe e o Clash sempre mantiveram uma relação problemática com a identidade musical britânica, seja no âmbito do *punk* ou na cultura pop inglesa em geral. Além da questão musical, seus integrantes valorizavam o contato com comunidades de imigrantes, em especial de países caribenhos, inclusive participavam de manifestações e festivais organizados por esse público. No período em que o nacionalismo exacerbado fazia aflorar autoritarismos, como a criação da Frente

⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=r-Nw7HbaeWY>>. Acesso em 9 mar. 2020.

Nacional⁸, o Clash se uniu ao coletivo *Anti-nazi league*⁹ (sindicatos, estudantes, grupos de imigrantes e outros artistas) no evento *Rock against racism*¹⁰ para marcar sua posição contrária à do nacionalismo. Com o fim do Clash Joe permaneceu um longo período afastado do cenário midiático, retornando em 1999 com o grupo The Mescaleros, cujos discos *Rock art and the s-ray style* (1999), *Global a go-go* (2001) e *Streetcore* (2003) que dialogam com o Sul Global, notadamente o segundo disco, que e em muitas críticas à época foi categorizado como *world music*. A faixa *Bhindi bhangee*¹¹ traz escalas indianas tocadas no violino e letra que celebra a diversidade de uma Londres cosmopolita, atravessada por muitas culturas, proposta que difere radicalmente do contexto britânico atual e sua política dominante de fechamento aos outros países.

A realidade que essas obras fazem circular tangencia de maneira dialética a memória midiática, ao carregar contrapontos às realidades dominantes assimiladas com maior frequência na experiência da música pop, pelo menos no sentido universal ao qual ela corresponde nos fluxos globais. Mas não apenas a música pop enquanto modelo de circulação e consumo, mas também os gêneros e subgêneros são afetados pela diferença. Por exemplo, o espaço dialógico que o *punk* se coloca é o de uma cultura jovem rebelde que nega certos cânones do rock progressivo e do *mainstream* em geral. No entanto, para fechar-se como subgênero, ele nega também, em muitos momentos, a possibilidade de variações estéticas e mesclas sonoras e seus fãs exibem hostilidade frente a outras vertentes musicais. Em suma, sua enunciação que antecede uma semiótica de roupas, *power chords* e canções de curta duração é endereçada a um campo dialógico, como gênero discursivo, com o objetivo de manter essa discursividade. Não à toa, o álbum *Sandinista!*, do Clash, recebeu críticas de parte dos *punks*, que reivindicavam um retorno à sonoridade do primeiro disco. Joe chegou a criticar essa postura, certa vez, ao dizer que havia uma “polícia do *punk*”¹² na exigência de certos padrões sonoros e comportamentos.

⁸ Grupo político de extrema-direita do Reino Unido, historicamente alinhado a discursos xenófobos e supremacistas.

⁹ Um documentário exibido pelo canal Thames Televisions, em 1978, mostra algumas imagens do evento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tvmUVE05XRQ>>. Acesso em 9 mar. 2020.

¹⁰ Ver o vídeo do Clash no Victoria Park. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EPcjkGYS-cU>>. Acesso em 9 mar. 2020.

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bi7UCJN-mu8>>. Acesso em 9 mar. 2020.

¹² No documentário *The last testament*, sobre a gravação do álbum *London Calling* (1979), Kosmo Vinyl, artista e amigo dos integrantes do Clash, cita (ver trecho 0:9:33) a insatisfação de Joe Strummer com as exigências dos punks em relação à manutenção da forma estética do *punk rock*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gTi9wd9l3cE>>. Acesso em 10 mar. 2020.

O fenômeno dialógico dos gêneros discursivos permite observar as formas musicais em sua antecipação de destinatários, aspecto que não se define exclusivamente como manifestação na linguagem (no caso deste estudo, a musical), mas reúne marcas de enunciação “de um sujeito, de um lugar histórico e social, de uma posição discursiva, que circula entre discursos e faz circular discursos (BRAIT; MELO, 2012, p. 72), um acontecimento que constitui uma noção do real. Pela Semiótica da Cultura, as relações textuais (discursivas) podem ser pensadas a partir de uma dinâmica semelhante, mas que talvez permita melhor observação de como as diferenças se entrelaçam em movimentos, muitas vezes, imprevisíveis, o que faz com que o interior de um sistema semiótico seja penetrado constantemente por elementos exteriores, como observou Iúri Lotman (1996) em seu texto sobre o conceito de *semiosfera*¹³. Daí possibilidade de somar a este percurso teórico que identifica intertextualidades, uma noção cara à teoria da enunciação de Mikhail Bakhtin (2003), a ideia de que cada enunciado gera *ecos e ressonâncias em outros enunciados*. Portanto, a universalidade da música pop, discursivamente, ao privilegiar a ausência de posturas políticas mais radicais – o que não significa que elas não existam –, se aproxima dialogicamente de questões mercadológicas e valores simbólicos do senso comum sugeridos pelo capitalismo tardio. Mas, a partir de Mikhail Bakhtin (2003), a enunciação pode também ser pensada para além de mera interação, capaz de assumir um tom de resposta política e ideológica – que concorda ou discorda –, a depender da realidade com a qual se depara. E é aqui M.I.A. e Joe são semióticas de diferença, são contrapontos midiáticos.

No videoclipe da canção *Born free*¹⁴, um grupo social é perseguido por forças de segurança (repressão), cujos militares exibem na manga da farda a bandeira dos Estados Unidos – que em si já é uma questão bastante problemática, pensando no produto midiático de uma artista migrante levado ao mercado norte-americano. M.I.A. parece inserir no vídeo uma temática que ela sempre buscou citar nas entrevistas: a violência contra a minoria tâmil no Sri Lanka. No entanto, o documentário *Matangi/Maya/M.I.A* reúne um compilado de momentos nos quais a artista foi interrompida por jornalistas ao falar sobre a situação de seu país. M.I.A. então adotou como estratégia de comunicação se referir ao tema em todas as entrevistas, independente de ser questionada sobre o assunto, a exemplo dos depoimentos que

¹³ Segundo o autor russo, trata-se de um ambiente semiótico de circulação de textos culturais, um *locus* de significação e produção de sentido.

¹⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IeMvUlXxyz8>>. Acesso em 11 mar. 2020.

concedeu na premiação da indústria fonográfica Grammy Awards. O que a artista faz em *Born free* é expor a questão ao debate público, uma tentativa de inserir assuntos que fogem ao interesse da cobertura midiática do entretenimento. E no som da artista ocorre dinâmica semelhante. Em *Boyz*¹⁵ há uma série de sons sobrepostos que foram gravados por M.I.A. com artistas locais do Sri Lanka, uma teia semiótica de timbres, escalas e instrumentação sustentada por carga histórica e cultural que difere da noção de popular contida na música pop. O processo de elaboração do álbum *Kala* (2007), aliás, do qual a faixa faz parte, inclui viagens a Trinidad e Tobago e Jamaica, além de sampleamentos que recortam também a cultura midiática ocidental. Se o “enunciado deve ser enfrentado na sua historicidade, na sua concretude, para deixar ver mais do que a dimensão exclusivamente linguística” (BRAIT; MELO, 2012, p. 71), o som e a hibridização compõem uma mudança de posições. Essa ressonância diferencial inscreve nos fluxos globais de circulação musical “uma interrupção crítica na grande narrativa historiográfica” (HALL, 2008, p. 124), um remodelar de paradigma que é *internacionalista*. O timbre de *marimba* que introduz a faixa *Washington bullets*¹⁶, no ritmo do *calypso* afro-caribenho de Trinidad e Tobago, é experimentação na linguagem musical que permeia todo o disco *Sandinista!* (1980). Tratada como frente semiótica de um enunciado, a canção pertence ao movimento de abertura de The Clash a uma temática geopolítica que aborda o Sul Global, especialmente o contexto da América Latina. Uma vez que o período de lançamento do álbum é marcado pela ascensão de Regan e Thatcher em dois dos principais centros econômicos do mundo Ocidental, a menção a movimentos políticos progressistas dos países latino-americanos é uma postura artística pouco vendável para os parâmetros mercadológicos da indústria fonográfica, bem como para os valores simbólicos do período da Guerra Fria. Claro que The Clash era vendido no pacote *punk* pela CBS (Sony), mas mais como tendência rebelde dos jovens habitantes de centros urbanos como Londres, não flertar com sons das periferias globais, tampouco com as chamadas esquerdas desses locais. No som, o desvio da estética *punk rock* permitiu aproximação de percussões e instrumentos de sopro regionais, somados a outros gêneros musicais como o *hip hop*, a *soul music* e o *jazz* – experimentalismos em fronteiras semióticas (VARGAS; CARVALHO, 2019). Um perfil artístico operante em um campo de enunciação que valoriza a proximidade

¹⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EUViirqjS50>>. Acesso em 11 mar. 2020.

¹⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MT-LyKFvIFc>>. Acesso em 12 mar. 2020.

com sindicatos e com comunidades imigrantes, carga história de vivências¹⁷ que permitem compreender, por exemplo, a semiótica de *Let's go crazy*¹⁸, faixa que abre com a fala de um imigrante que vende sua arte nas ruas londrinas, seguida por percussão afro-caribenha, entonação de voz ritmada (quase falada) e menção a gêneros caribenhos (*calypso, bachata, dancehall*).

As observações acerca das obras de M.I.A. e Joe Strummer levam às seguintes questões, considerando a teoria da enunciação de Bakhtin (2003): no âmbito dialógico, para quem é endereçado a hibridização sonora, quais são seus interlocutores? Quais ecos esse enunciado *internacionalista* é capaz de acionar em outros enunciados? Quais modalidades de existência esse *agenciamento de enunciação* nos faz adentrar? A hipótese levantada leva a uma complexidade que extrapola o conceito identiário e de pertencimento das comunidades musicais ou axiomas de marcação mercadológica, mas o fator decisivo é sua ressonância na experiência na qual a produção de subjetividades se apoia.

Esse desencaixe de M.I.A. e Joe coloca em evidência outros modos de existência e tem o som como recurso semiótico expressivo, uma modalidade artística que flui de um campo de enunciação. Félix Guattari (2006) é quem avança a teoria da enunciação nesse sentido, ao considerar que os agenciamentos de enunciação desencadeiam modos de existir, e chama a atenção ao observar que essas variações indicam a amplitude do vivido, frente à finitude das formações dominantes, e que somente pode ser pensado como “polifonia das formações subjetivas” (GUATTARI, 2006, p. 155). Assim, os artistas citados e suas obras polifônicas têm como destino quaisquer interlocutores, pois ecoam abertas às fronteiras culturais em movimentos de alteridade, e diferem dos fechamentos à exterioridade – às vezes levados às últimas consequências por grupos, comunidades, nichos etc. É por isso que o internacionalismo apontado por Silveira (2017) pode ser pensado como um entrar em situações limite com os fluxos globalizados, que operam no significante universal (limitado) da música pop. Refundar a música popular internacional (SILVEIRA, 2017) é inaugurar na experiência da escuta novos territórios existenciais (corpos, sonoridade, perspectiva cultural, instrumentação, historicidade, posicionamento ético e político), que demonstram, como escreve Stuart

¹⁷ Há um famoso episódio no qual Joe Strummer, o baixista Paul Simonon e o empresário do grupo Bernie Rhodes presenciaram a repressão policial em um desfile de comunidades jamaicanas em Londres, fato que gerou a faixa *White riot*. Há depoimentos dos artistas sobre o episódio em <<https://www.youtube.com/watch?v=dWbJou7LguI>>. Acesso em 13 mar. 2020.

¹⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=oEdKIhPRfU>>. Acesso em 13 mar. 2020

Hall (2008, p. 130), que as relações não “ocupam mais o mesmo lugar”. Tal reposicionamento permite avançar para outras modalidades afetivas.

No vídeo de *Double bubble trouble*¹⁹, as imagens mostram um complexo de dispositivos de vigilância (câmeras, drones, rastros digitais) que monitoram corpos não ocidentais. M.I.A., em outra cena, é enquadrada pela câmera à frente de uma parede que exhibe a pichação “1984 is now” (“1984 é agora”, tradução livre), menção ao romance distópico de George Orwell, e o fechamento da câmera mostra que existem grandes na boca da cantora, uma espécie de lacre. Mesmo esteticamente acessível (sonora e visualmente) ao contexto do pop globalizado, o videoclipe de M.I.A. demonstra que em sua obra há uma enunciação ambivalente, cuja processualidade coloca a autora num endereçamento complexo a textos externos (KRISTEVA, 1980), com entradas e saídas que questionam os regimes do pop. Se há uma dança coreografada, ela é perseguida e monitorada por drones e câmeras – tal qual ocorre na vida cotidiana com os corpos estranhos e indesejáveis. Nos minutos iniciais, o som se aproxima do *reggae* jamaicano, seguido de uma alteração no andamento que coincide com o gênero *trap*, para ao final acelerar em um conjunto de colagens sônicas, composto por *samples* de instrumentos e ritmos de culturas locais. As afecções mobilizadas por M.I.A. carregam historicidade, uma vez que acionam outros lugares de origem, outros corpos, que, ao entrarem nos espaços midiáticos questionam universalizações, homogeneizações e narrativas fundantes. Na timbragem, instrumentações de culturas locais (agenciamentos menores) atualizam os gêneros musicais (CARVALHO; CONTER, 219) em processos de diferenciação.

O desencaixe, contudo, ocorre sobretudo na conduta artística (enunciado, ato subjetivo), quando M.I.A. retira suas músicas de grandes *players* de *streaming* para lançar uma plataforma que não compartilha dados com a Cambridge Analytica, numa postura atualizada sobre a proteção de dados. São modos de existência incômodos para o *establishment*, de certa forma, a exemplo da provocação de David Lee Roth (Van Halen) ao Clash, ao dizer que “não se deve levar a vida tão a sério”²⁰, por conta dos posicionamentos políticos de Joe e do Clash. Assim, por não operar na engrenagem de produção de subjetividade centrada em focos de poder (GUATTARI, 1990), ambos os

¹⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=v9AKH16--VE>>. Acesso em 14 mar. 2020.

²⁰ A fala ocorreu na coletiva de imprensa do festival San Bernardino de 1983, na Califórnia. Ver trecho do documentário *The future is unwritten*, na marcação 1:15:56. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BZxtHJ3DZek>>. Acesso em 16 mar. 2020.

artistas criam ecossistemas semânticos, territórios afetivos e existenciais, percebidos, sobretudo, na experiência comunicacional de suas obras.

Considerações finais

O presente texto se baseou na teoria da enunciação de Bakhtin (2003) para compreender a experiência comunicacional das obras de M.I.A. e Joe Strummer, na tentativa de demonstrar como seus trabalhos ressoam criticamente nos paradigmas da música pop nas mídias – pois entram em relações dialógicas como elementos de alteridade na memória midiática (CARVALHO, 2019). Como ponto de partida, este artigo se apoiou na observação de Fabrício Silveira (2017), que considera M.I.A. e Joe perfis *internacionalistas*, uma vez que se usam estéticas do Sul Global para refundar a música popular internacional, ampliar seu sentido restrito às estéticas anglo-americanas nos fluxos globais. O conceito de territórios existenciais de Félix Guattari (2006) soma à análise a possibilidade de pensar tais obras como aberturas a outras modalidades de existência possíveis (estéticas, culturais, éticas, históricas), pois seu contato nos tecidos midiáticos afetivos convida a vivenciar outras perspectivas. É curioso, ainda, perceber como as obras de M.I.A. e Joe dialogam musicalmente, uma vez que a cantora sampleou *Straight to hell*²¹, do Clash, na faixa *Paper planes*²². Ambas as canções coincidem com perspectivas migratórias anti-xenofóbicas, posturas geopolíticas decoloniais, em perfeita aderência às questões de nosso tempo histórico.

A escolha de M.I.A. e Joe Strummer se adequa a um recorte de limitação de tamanho de texto, mas não são os únicos com esse perfil artístico, evidentemente. Como reflexão final, é possível pensar na elaboração de metodologias capazes de aprofundar a experiência dessas obras no âmbito da escuta musical – que podem servir, inclusive, de material midiático para atividades criativas, mobilizadas na interdisciplinaridade da comunicação. Assim, a escuta talvez seja um campo rico, e por que não decisivo no âmbito da construção de uma nova ética de convivência no mundo, daí sua importância como levantamento de material empírico.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. M. O enunciado, unidade da comunicação verbal. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261- 306.

²¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t7SvtikTkrM>>. Acesso em 16 mar. 2020.

²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ewRjZoRtu0Y>>. Acesso em 16 mar. 2020.

- BRAIT, B.; MELO, R. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, B. (org). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2012, p. 61-78.
- CARVALHO, N. F. Música no exílio: a linguagem musical do grupo Songhooy Blues como alteridade e diferença na memória da música pop nas mídias. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, v. 21, n. 2, p. 12-20, mai./ago. 2019.
- CARVALHO, N. F.; CONTER, M. B. Timbre como diferenciação para além do gênero musical: materialidades e semioses nas obras de Rakta e KOKOKO! **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 1, p. 166-190, 2020.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O anti-Édipo** – capitalismo e esquizofrenia 1, São Paulo: Editora 34, 2014.
- GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.
- _____. **As três ecologias**. Campinas (SP): Papyrus, 1990.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**. As vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 33-118.
- KRISTEVA, J. **Desire in language**: a semiotic approach to literature and art. New York: Columbia University Press, 1980.
- LAPOUJADE, D. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- LAZZARATO, M. **Signos, máquinas e subjetividades**. São Paulo: N1 Edições, 2014.
- LOTMAN, Iuri, M.. **La semiosfera I**. Semiótica da cultura y del texto. Madri: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1996.
- REYNOLDS, S. ‘Streaming has killed the mainstream’: the decade that broke popular culture. **The Guardian**, London, dec., 2019. Disponível em: https://www.theguardian.com/culture/2019/dec/28/overload-ambush-and-isolation-the-decade-that-warped-popular-culture-simon-reynolds?fbclid=IwAR00mcL-PIEP-Zg_djA6AhnznR290p9duyCcqLbmhPKr1ifUpXveeGKzfo. Acesso em: 08 jan. 2020.
- ROCHA, A. et al. A ubiquidade ciborgue como microfísica da insurreição. **Revista Comunicare**, v. 19, p. 18-35, ago./dez. 2019.
- SILVEIRA, F. Música pop e guerra aérea. In: MELLO, J. G.; CONTER, M. B. **A(na)rqueologias das mídias**. Curitiba (PR), Appris, 2017, p. 77-92.
- VARGAS, H.; CARVALHO, N. C. Música de fronteira, música de memória: o experimentalismo de DJs pela Semiótica da Cultura. **Galáxia**. n. 41, p. 140-153, mai./ago. 2019.