

## Música e Escuta – Processos Comunicacionais e Alteridade<sup>1</sup>

Nilton F. de CARVALHO<sup>2</sup>

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

### Resumo

O presente artigo analisa um experimento empírico de oficinas de escuta musical levadas a alunos do ensino médio público de São Paulo como atividade de extensão. Ao trabalhar com uma lista prévia de artistas que valorizam sonoridades do Sul Global, o estudo identifica como ritmos, instrumentação, timbres e corpos produzem conhecimentos mais aprofundados acerca do local e da música popular. O método de pesquisa narrativa possibilitou organizar o material empírico usado na análise da experiência comunicacional da escuta. Alteridade é a possibilidade que surge do contato com os perfis artísticos identificados na pesquisa. Nomadismo e fronteiras culturais foram os conceitos teóricos usados para compreendê-los. O objetivo buscou compreender como a enunciação artística afeta o âmbito da produção de subjetividades.

**Palavras-chave:** escuta; som; alteridade; fronteiras; nomadismo.

*“Abra qualquer obra de Guimarães Rosa que lá fala a língua do balcão da loja de meu pai [...] nós nascemos numa escola de poetas provençais”<sup>3</sup>*

Tom Zé

### Introdução

Som e escuta são pensados neste estudo como questão de comunicação. A partir desse entrelaçamento afetivo, procura-se compreender como a complexidade semiótica do campo da música popular enquanto fenômeno comunicacional capaz de abrir percepções acerca de realidades possíveis, modalidades de vida e contextos culturais. Neste texto, pretendo ampliar os resultados da minha tese<sup>4</sup> (CARVALHO, 2021), concluída no início deste ano. Trata-se de um trabalho que buscou compreender as obras

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PósCom) da Universidade Metodista de São Paulo. Atualmente é professor substituto no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: [niltonfar.carvalho@gmail.com](mailto:niltonfar.carvalho@gmail.com).

<sup>3</sup> Trecho retirado do podcast O Som do Vinil, episódio "Estudando o samba – parte 1". Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/04NFTsrMwIRjmcG3OefvDz>>. Acesso em 10 jul. 2021.

<sup>4</sup> Pesquisa financiada por bolsa CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

de alguns artistas por meio de um experimento de escuta musical. O ponto de partida para a construção de um método empírico experimental foi o perfil artístico sobre o qual me debrucei nos últimos ano, que consiste num posicionamento sonoro em entremeios semióticos e culturais e no deslocamento dos grandes paradigmas de reconhecimento midiáticos. Minha hipótese era que essa oscilação semântica possibilita ampliar conhecimentos diversos, para além dos principais eixos de entendimento da música pop. O que aqui considero por som, no entanto, deve ser entendido como um campo enunciativo, no qual coincidem escolhas estético-sonoras, *ethos* artístico, territorialidades e singularidades na formação de um complexo processo comunicacional.

Não bastava realizar uma análise semiótica das fronteiras culturais às quais a sonoridade remete, era necessário também construir um método de compreensão da escuta, uma vez que a dimensão enunciativa de uma obra reverbera enquanto acontecimento e produz afetos. Há uma questão cara à relação de artistas que identifiquei: a prática do nomadismo (DELEUZE; GUATTARI, 2008), que parte de uma dada territorialidade para um movimento de entrar em relações com a exterioridade – para cada regionalidade há acoplamentos com contextos que lhe são externos. Tal aspecto não linear destoa das categorias classificatórias herdadas dos *mass media* e de estratégias de endereçamentos mercadológicos. Música popular é repensada com espaço de experimentações e de multiplicidades sônicas e culturais. Obviamente o popular pressupõe diferenças em jogo, a abertura à qual me refiro ocorre no âmbito discursivo das leituras mais recorrentes reforçadas por narrativas midiáticas. É o saber constituído sobre a música pop nas mídias que passa por um processo de reconfiguração.

A ideia de analisar os afetos produzidos pelo enlace entre som e escuta me levou a organizar um método empírico. A passagem da enunciação artística aos ouvidos – e aos olhos, uma vez que era preciso também visualizar os artistas e as suas performances – era um fenômeno sobre o qual gostaria de dar conta, sobretudo para compreender quais reflexões emergem desse processo. Em suma, o objetivo era entender como essa obra de entremeio produz perspectivas e como é apropriada e retrabalhada na escuta. Minha hipótese é que os artistas identificados neste estudo sugerem uma noção mais complexa sobre a música popular, o “entre” insurge como modalidade de experimentação e esse aspecto mais escorregadio frente às grandes categorias possibilita menos uma visão demarcada de cultura do que vivências fronteiriças que revelam um

---

modo radical de alteridade. Produzir algo coletivo a partir da escuta dessas obras foi minha motivação para elaborar algumas oficinas de escuta musical.

Quando me aproximei de escolas da rede pública de São Paulo, contato viabilizado por um grupo de professores da Universidade Metodista de São Paulo, consegui levar um modelo experimental de oficinas de escuta a duas escolas. Neste texto, por questões de espaço, irei abordar as atividades realizadas em uma delas. A coleta e a organização dos dados de campo se baseiam no método de pesquisa narrativa (CLANDININ; CONNELLY, 2011), que contribui para um levantamento de material bastante diverso, uma vez que os encontros ocorreram no modo virtual – foram considerados material empírico transcrições de videoaulas, conversas no chat, anotações minhas e atividade coletiva, entregue ao final da oficina. Minha análise aqui retoma alguns resultados desta pesquisa para produzir um conceito teórico acerca desse espaço comunicacional que é a escuta musical, no qual o perfil artístico de entremeio semiótico e cultural possibilita que se trabalhe questões de alteridade.

Os tópicos a seguir detalham, num primeiro momento, o perfil artístico identificado e os critérios de escolha, para depois descrever o método de coleta de dados e a organização das oficinas. A análise à que chego ao final busca responder, mesmo que provisoriamente, as seguintes questões: qual popular cabe no pop globalizado? Qual o endereçamento dos entremeios? Quais dicotomias desiguais são deslocadas? Quais conhecimentos emergem de fronteiras semióticas e culturais?

### **Crítérios de escolha dos artistas**

No levantamento documental deste estudo, alguns artistas foram identificados por critérios que, inicialmente, os colocariam sob o rótulo da *world music*. No entanto, sua posição enunciativa se desloca de uma dada territorialidade (o local) para reescrever a si como modalidade de entremeio. Ou seja, a força do âmbito regional é somada a uma prática criativa de fronteiras, que reforça a diversidade do campo produtivo popular como multiplicidade de encontros artísticos possíveis. Não se trata de um popular idealizado ou proprietário de uma essência ou pureza, mas aberto e movente. E por meio da complexidade das escolhas que compõem a enunciação dessas obras (instrumentação, ritmos, *ethos* artístico, culturas etc.), nota-se um ressoar crítico aos parâmetros de leitura da música pop globalizada. Levar esses artistas a um experimento

---

de escuta partilhada, portanto, teve como objetivo compreender como essa situação-limite e fronteira de um perfil artístico escorregadio, nômade, abre também o pensamento para um limite – perspectivas que não estão dadas pelos parâmetros mercadológicos, nichos específicos, cujo endereçamento pressupõe uma comunidade historicamente estabelecida nas mídias.

Há um conceito sobre binarismos, trabalhado por Jacques Derrida (2001), que identifica as desigualdades e as relações de poder de oposições como homem/mulher, branco/negro, heterossexual/homossexual, entre outras. Para o autor, um dos lados geralmente narra o outro para estabelecer discursos dominantes – exemplo: o papel da mulher é definido por uma cultura machista, a categoria racial é elaborada por bases eurocêntricas e assim por diante. Tomo o conceito emprestado para pensar teoricamente as construções binárias Norte/Sul e global/local que incidem sobre o uso do rótulo *world music*. É preciso ter em mente que nos processos de globalização as noções culturais de mundo são forjadas por grandes demarcadores, como bem observou Renato Ortiz (2007) em seu estudo, que compreendem produções culturais e de entretenimento midiáticos e de circulação massiva. Essa força discursiva estabelece eixos de entendimento por meios dos quais se observa e se percebe a produção cultural a nível global. O uso do termo *world music* é um ponto significativo de separação dicotômica desigual, pois nele há um popular nomeado pela sua diferença (rítmica, corporal, instrumental etc.) em relação ao pop, seu papel é o operar como margem estética que compreende tudo o que não cabe nos gêneros musicais mais recorrentes no imaginário ocidental. Eu diria que essa delimitação é parte de uma memória midiática estabelecida desde os *mass media*. Em suma, de um lado está o regionalismo da *world music* e do outro a moderna música pop. De posições artísticas “entre” essa separação emergem singularidades que deslocam leituras para outras possibilidades, e o âmbito local reposiciona a si mesmo por narrativas menos exóticas e estereotipadas, tampouco reduzidas aos parâmetros ocidentais de mercado.

A abertura a uma outra modalidade não ocorre exclusivamente no âmbito das classificações ou no da produção do som, pois nos processos de criação artísticos há uma tomada de posição que é existencial, no sentido de abrir perspectivas e conhecimentos. Ao abrir mão do uso do termo *world music*, as oficinas de escuta não buscaram outro termo, mas pensaram sobre a dimensão produtiva das obras – no lugar de responder “o que é” certa sonoridade a preocupação foi refletir sobre “o que ela faz”.

---

Observar as materialidades em jogo, suas cargas históricas e culturais, fez com que reflexões levassem em conta a modalidade cultural e de vida que sustenta as escolhas musicais. E esse reverberar da música numa escuta partilhada gerou desdobramentos na produção de subjetividade das pessoas que participaram das oficinas – o som, portanto, produziu saberes, pois criou condições para noções mais alargadas acerca da diversidade da música popular. Música e escuta compõem um eixo comunicacional produtivo, por meio do qual é possível trabalhar alteridade.

A escolha dos artistas priorizou obras produzidas na hibridez de um local que insurge para além de exotismos e estereótipos. A lista prévia levada às oficinas foi composta por M.I.A., DJ Tudo, BCUC, Songhoy Blues, KOKOKO!, Chico Science & Nação Zumbi (e o manguebeat) e Bomba Estereo. Essa relação funciona como ponto de partida, uma vez que outras obras e artísticas foram somados às atividades no decorrer dos encontros. Cada qual à sua maneira, esses artistas indicam um desencaixe semiótico nas grandes representações midiáticas, seja pelo aspecto étnico, migrante e diaspórico, passando por timbres e instrumentação, como pelo perfil movente que percorre territorialidades – culturas locais e pop globalizado. Desse entremeio, espaço de experimentação, há uma reescrita narrativa *decolonial* que possibilita repensar os paradigmas de nomeação e reconhecimento geralmente presentes no senso comum.

### **Oficinas, frente empírica e metodologia**

O formato de projeto de extensão fez com que as oficinas recebessem um público diverso: estudantes do ensino médio técnico, professores e professoras dos cursos, ex-alunos e ex-alunas e público externo (comunidade do entorno da instituição de ensino). A escola<sup>5</sup> que recebeu as atividades era uma instituição pública voltada ao ensino médio técnico, com diversos cursos. Foram treze pessoas<sup>6</sup> inscritas, divididas em duas turmas, uma com cinco participantes e outra com oito. As idades variaram bastante, estiveram presentes nos encontros adolescentes de 16 e 17 anos, adultos com mais de quarenta e jovens de vinte e poucos anos.

---

<sup>5</sup> Por questões definidas nos termos de consentimento de participação na presente pesquisa, tanto instituição como pessoas participantes não serão identificadas neste artigo.

<sup>6</sup> Onze pessoas se reconheciam como gênero feminino e dois como masculino.

---

A ideia era trabalhar um material expositivo antes de introduzir quaisquer artistas ou obras. A modalidade de oficinas por videoaulas, por causa da pandemia, reduzia um pouco a interação e a proximidade com o público participante, mas por outro lado possibilitou reunir um rico material – transcrições de videoaulas, relatos do chat, trocas de e-mails, trabalhos finais e até o preenchimento de um formulário com percepções acerca do curso ao final das oficinas. Sobre a metodologia usada, tanto estudos de recepção como a educomunicação indicavam caminhos possíveis – e até me aproximei de ambos indiretamente em alguns momentos –, mas o diálogo interdisciplinar com a Educação, precisamente o contato com disciplinas e com pesquisadores da Universidade Metodista, conduziu o presente estudo ao método de pesquisa narrativa como ferramenta de coleta e de organização do material empírico nas oficinas de escuta musical. Tal base metodológica não contribui exclusivamente com o levantamento dos dados, mas permite “pensar sobre a experiência” (CLANDININ; CONNELLY, p. 119, 2011), uma vez que nesse experimento havia um ponto de contato no qual coincidiam pesquisador, participantes das oficinas e músicas/artistas.

O relato narrativo das atividades segue o cronograma definido para as oficinas, que consistiu em uma síntese expositiva inicial e atividades coletivas. Os eixos trabalhados foram:

- a) Conceito de música pop, gosto musical, comunidades, performances de gosto, música nas mídias, fonografia, leituras introdutórias ao tema;
- b) Sul Global, hibridismos, o âmbito local, relações entre regional e global;
- c) Escuta da lista prévia de artistas; observação de vídeos e performances ao vivo desses artistas; debate; sugestões de obras similares trazidas pelo público participante;
- d) Pesquisa e escrita sobre artistas, temas e obras apresentados; divisão das abordagens a serem feitas;
- e) Organização do material produzido numa página multimídia e partilha desse material com a comunidade escolar (interna e externa), no formato de newsletter;
- f) Reflexões finais, sugestões para escutas e leituras futuras;

O tratamento desse material que segue no próximo tópico, no entanto, não seguiu estritamente uma ordem linear, mas traçou pontos de análise entre momentos iniciais e fragmentos dos trabalhos finais, aproximando a experiência das oficinas de uma observação semiótica das músicas e perfis artísticos. Trata-se de um movimento teórico-prático que se movimenta reflexivamente “entre o objeto, o sujeito e o método”

(CANEVACCI, 2021, p. 14), e busca diferentes temporalidades da experiência. Aqui, a prática nômade percebida na música é repensada enquanto possibilidade de escuta errante, desterritorializada e formadora de subjetividades, mas também ecoa na minha escrita e no meu relato sobre as oficinas.

### **Fronteiras e nomadismos no som e na escuta: um experimento comunicacional de alteridade**

Os encontros ocorreram nas manhãs de sábado e às quartas-feiras após o horário comercial. Havia uma pequena diferença percebida na disposição participativa, as atividades realizadas no meio da semana ocorriam em meio a um cansaço cotidiano, somada a um período pandêmico, aos finais de semana as pessoas participantes pareciam estar mais dispostas. No decorrer das semanas, no entanto, as participações e as intervenções passaram a ser mais frequentes.

A introdução às oficinas partia de uma pergunta simples: quais músicas/artistas gosto de escutar e por quê? O objetivo era revelar algo acerca das identidades ali presentes e estimular que nos conhecêssemos um pouco. Para “quebrar o gelo” eu começava com um relato sobre as minhas preferências, em seguida as pessoas tomavam a palavra – os mais tímidos publicavam suas descrições no chat. Os comentários passeavam por gêneros musicais como o rock, o *hip hop*, o samba – e também faziam menções a grupos e a artistas massivos como Iron Maiden, Metallica e divas pop como Beyoncé –, além de gêneros mais atuais e que reverberam em produções contemporâneas como o *trap*. Houve ainda algumas surpresas como estudos mais aprofundados e formação musical: “Participei de uma banda marcial e filarmônica, tocava clarinete e depois lira”, contou uma das alunas. Tínhamos aí um bom ponto de partida, pois apresentar-se aos outros por meio de preferências musicais é como falar sobre a própria construção identitária e sua carga afetiva.

A frente mais expositiva resgatou parte da historicidade da música massiva, como fonografia, circulação e consumo, eixos de reconhecimento e partilha da música pop, performances de gosto, gêneros musicais e narrativas midiáticas. O conteúdo foi adaptado a um modelo de explicação menos rebuscado e acadêmico, embora alguns conceitos precisassem ser reforçados – a exemplo do termo massivo, que tem sua constituição num período específico que ascensão dos *mass media* e consequente

---

consolidação da cultura pop. Em suma, a introdução preocupou-se em retomar algumas chaves de leitura que são mais acessíveis, ou seja, priorizou narrativas presentes no pensamento espontâneo que se tem acerca da música pop – obviamente, acrescida de algumas chamadas de atenção para a produção de sentido e para a partilha desses eixos de reconhecimento no âmbito da circulação, do consumo e das sociabilidades. A introdução da segunda etapa expositiva, que tratou da globalização e da ressignificação do local nos produtos culturais, ocorreu com a leitura de um texto. A obra escolhida foi *Manifesto Mangue – Caranguejos Com Cérebro*<sup>7</sup>, escrito por Fred Zero Quatro (Mundo Livre S/A), em 1992, texto que inaugura o movimento manguebeat.

O texto era importante por dois motivos: colocava a dimensão regional como área produtiva de diferenciações e atualizações da música pop e mostrava uma posição artística de entremeio, de experimentação e de atravessamentos de fronteiras culturais. A leitura inaugura a audição de alguns artistas, que começa com a efervescência do manguebeat recifense. Surgiam então pesquisas e comentários dos participantes sobre o coletivo de artistas que participou do movimento cultural, com destaque para a diversidade de nomes envolvidos: Chico Science & Nação Zumbi, DJ Dolores, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio etc. Uma das primeiras reflexões sobre essa relação de artistas foi a proximidade deles de uma “*classe popular e trabalhadora*”, uma vez que, para a aluna que fez esse comentário, o fato de Chico e os outros se interessarem por maracatu, ciranda, coco e uma série de possibilidades alternativas que circulavam no mundo globalizado (*hip hop, punk, música eletrônica*), os colocavam fora de um campo elitizado de produção cultural. E essa primeira percepção sobre um popular geralmente não representado nas grandes narrativas do pop apareceu em muitos momentos.

O contato com esses artistas que transitam por territorialidades distintas, que permitem que seus discos e faixas variem de um campo semântico a outro, com quebras e rupturas, é o que considero decisivo para um alargamento de percepções e afetos sobre culturas. É o que considero uma experiência comunicacional de alteridade, ou, ao menos, um fenômeno artístico que possibilita que se pense acerca de um outro que é externo. Aliás, nessas obras a exterioridade parece ser o critério decisivo para o fazer comunidade, uma arte sustentada por uma carga existencial de encontros e de experimentações posicionada em espaços fronteiriços. Para Deleuze e Guattari (2008, p. 47), o trajeto nômade é sempre “entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a

---

<sup>7</sup> Disponível em: <[http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos\\_manifesto1.html](http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html)>. Acesso em 08 jul. 2021.



consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias”. Trata-se de uma vivência de experimentações. E essa ética e produzir a partir de um “entre” revela, na cultura e na linguagem artística, um *experimentum* sem pressupostos fundantes (AGAMBEN, 2017) – daí sua abertura radical às multiplicidades de pertencimentos e identidades possíveis. Nas oficinas, a noção de música popular foi revigorada pelo contato com esses artistas.

A artista britânica-sirilanquesa M.I.A. trouxe às oficinas uma obra elaborada no contexto da migração e das desigualdades narrativas dos cenários globais. A trajetória migrante de sua família parece fornecer as bases iniciais para a formulação de sua crítica artística, um trabalho que busca na situação-limite das tensões culturais a produção de um pop reescrito em novos termos – o de instrumentações, corpos, roupas e arranjos coletados em cartografias do Sul Global, identificadas pela artista. Músicas e videoclipes de M.I.A. se aproximam de conceitos percebidos em produções massivas – há sampleamentos, trechos de *trap music*, clipes com danças coreografadas etc. –, mas tanto sonoridade<sup>8</sup> como corpos não reproduzem os padrões eurocêntricos. Um dos trabalhos finais das oficinas diz que “*M.I.A contribui para quebrar as barreiras estabelecidas pela indústria fonográfica*”, barreiras que não são meramente de rotulação, mas de uma realidade forjada pelo saber constituído pela música pop. M.I.A., apesar da presença nos ambientes midiáticos massivos (grandes festivais, MTVs, gravadoras etc.), não pode ser nomeada diva pop, um vez que ela faz questão de reforçar em sua obra timbres e traços étnicos que escapam aos quadros anglo-americanos. Há, ainda, a postura política de M.I.A., em entrevistas e videoclipes, que reforça um perfil de crítica *decolonial* – o que motivou uma das participantes das oficinas a relembrar sua experiência pessoal como migrante: “ *você sempre vai ser tratado como imigrante. Então, quando eu vejo os clipes dela, eu me identifico*”.

A situação de fronteira cultural aparece na obra dos artistas como disposição de aproximar sonoridades para além de uma leitura fundada na identidade deste ou daquele gênero musical. O conceito remete aos textos de Iúri Lotman (1996). De maneira resumida, trata-se de uma conceituação da circulação de textos culturais (que podem ser

---

<sup>8</sup> A diversidade de ritmos, instrumentação e regionalismos que aparecem na obra da artista certamente renderiam outro artigo ou até uma dissertação. Deixo aqui duas sugestões de leitura, o mapeamento dos *samples* do álbum *Kala* (2006). Disponível em: <<https://magazine.vinylmeplease.com/magazine/mia-kala-geographical-audio-map/>>. Acesso em 09 jul. 2021. E os *samples* tirados por ela de trilhas sonoras de produções de Bollywood. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2015/dec/02/bollywood-samples-10-of-the-best>>. Acesso em 09 jul. 2021.

---

quaisquer produções da cultura, a exemplo das diferentes linguagens artísticas). Para Lotman, os campos culturais se comunicam por relações de fronteiras, por trocas textuais que atravessam essas regiões porosas e possibilitam atualizações. Um texto cultural, pensado na produção musical, pode ser uma prática de entonação de voz, um manuseio de instrumentação, um timbre singular etc. DJ Tudo demonstra essa mobilidade em seu trabalho. Suas músicas e seus discos trazem encontros, parcerias e gravações com artistas de diferentes regiões, uma vez que o artista costuma viajar em busca de parcerias com artistas do Brasil e de outros países. Assim, o termo DJ é retirado de seu uso mais recorrente na cultura pop – o artista de pista, que exclusivamente toca discos para as pessoas dançarem, função meramente de entretenimento, para revelar um método criativo e de pesquisa quase antropológico. Para se ter ideia, ele já gravou com o grupo Baianas de Coruripe (Alagoas), com músicos da cultura *gnawa* (Marrocos) e mais recentemente com o grupo colombiano Romperayo<sup>9</sup>, fundado pelo percussionista Pedro Ojeda. Em todos esses trabalhos, diferentes matrizes musicais são retrabalhadas em acoplamentos culturais que viabilizam uma experiência radicalmente diversa acerca da música popular. “As expressões cotidianas são bem evidentes em seu som [...] DJ Tudo é a experiência do popular, do jazz, do psicodélico, dos rituais, do indígena, do povo deste planeta”, essa observação de uma aluna, me parece apontar para as perspectivas abertas por essa obra. Obviamente o popular é diverso, mas narrativamente ele é muitas vezes abafado por generalizações e universalismos como o termo *world music*.

A cada artista apresentado, os comentários buscavam primeiramente identificar elementos reconhecíveis, um processo de percepção que evidenciava a identidade, o pertencimento e os repertórios, e em seguida tentavam compreender o que não lhes era próximo, como se pela arte a diferença convidasse a compreender algo novo. Essa etapa das oficinas foi mais longa, pausada, era preciso inclusive solicitar aos participantes que seguissemos por questões de tempo. Essa primeira rodada de escuta, que ocorreu no terceiro encontro, foi encerrada com artistas de africanos e latino-americanos. BCUC (África do Sul), Songhoy Blues (Mali) e KOKOKO! (República Democrática do Congo) trouxeram a diáspora para o debate. A percussão de BCUC, acompanhada por um baixo elétrico e uma combinação de vocais que reúne entonação *soul music*, versos

---

<sup>9</sup> *Rhythmic emancipation – Romperayo vs DJ Tudo e sua gente* (2021). Disponível em: <<https://selomundomelhor.org/produto/rhythmic-emancipation-romperayo-vs-dj-tudo-e-sua-gente-2021/>>. Acesso em 10 jul. 2021.

rimados e gritos ao estilo *punk*, mobilizou reflexões acerca de uma África para além dos estereótipos midiáticos, sobretudo pela capacidade do grupo de ressignificar gêneros globalizados e rearranjá-los num campo percussivo (bumbos, caixas e congas) e instrumentos de sopro de matriz indígena. Houve até quem lembrasse do nosso Olodum, fazendo menção à matriz africana presente em nossa música. Mostrei o vídeo da canção *Yinde*<sup>10</sup>, durante apresentação do grupo no festival Glastonbury (Reino Unido), ocorrido em 2019, e perguntei: como esse show estabelece uma experiência comunicacional de alteridade? Para um público que, majoritariamente, estava ali para assistir os *headliners* The Killers, The Cure e Kylie Minogue (entre outros nomes do pop e do *indie*) certamente BCUC funcionava como acontecimento sonoro de outra realidade estética. Um dos comentários disse que “*muitas pessoas ali [na plateia] se moviam aleatoriamente, sem saber como dançar*”. De fato, tratava-se de outra modalidade musical produzida a partir do Sul, elaborada por um saber localizado – nos termos de Boaventura Sousa Santos (2018). Esse local que insurge na hibridez dos cenários globais, dos entremeios culturais e semióticos, é o que considero experiência comunicacional de alteridade a partir da escuta. Penso que a fronteira explorada pelos artistas produz conhecimentos que podem ser absorvidos numa escuta reflexiva e atenta.

A história da guitarra certamente mereceria uma revisão a partir do som do Songhoy Blues. Pelos discos do quarteto malinês, é possível ter contato com uma cultura de guitarras muito forte na região Norte do Mali. O som da banda nasce num lugar no qual o continente africano encontra a cultura árabe, espaço desértico percorrido pelos nômades *tuaregs*, onde a guitarra elétrica é fundada por outras bases estéticas e culturais, como o uso da *quarter tone* e a partilha de espaços com instrumentos ancestrais como o *ngoni*. Além da guitarra, discutimos nos encontros a presença de línguas não-oficiais (*lingala*, *songhai* e outras), uma vez que idiomas como inglês e francês são línguas nacionais em muitos países do continente Africano, questão que remete ao período Colonial. Curiosamente o inglês é um dos requisitos para a circulação e o reconhecimento da moderna música pop no âmbito globalizado, por isso essas obras têm um aspecto de revisão, o universal – como narrativa fundante ocidental – passa a ser possível somente se pensado como campo de singularidades (MBEMBE, 2017). Já os congoleses do KOKOKO! exibem instrumentação elaborada a partir de materiais reciclados nas ruas de Kinshasa, são instrumentos de corda e de percussão

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wXoGLlcXKdo>>. Acesso em 10 jul. 2021.

---

somados a um sintetizador que conferem ao trabalho do grupo um aspecto singular. Uma das alunas observou que o grupo possui uma filosofia de reutilização e reciclagem, “*de estética afrofuturista e pensando em ajudar o meio ambiente*” – um afrofuturismo sustentável. Ela ainda observa a relação da banda com sua cidade, de um lado a reciclagem que enfrenta o descarte do capitalismo tardio, em outra frente, o uso do megafone – como na introdução da apresentação do KOKOKO! no espaço Boiler Room<sup>11</sup> – que remete a um espaço urbano repleto de camelôs e vendedores de rua.

A banda colombiana Bomba Estéreo reforçou questões discutidas na leitura do *Manifesto Manguê*, de uma América Latina que ressignifica o pop – tal como o tropicalismo e a antropofagia. No caso do grupo liderado por Li Saumet, a *cúmbia* e a cultura de tambores, elementos que possuem estreita relação com a vinda de pessoas escravizadas do continente africano, estabelecem proximidade com o contexto cultural brasileiro. Há uma partilha de questões transversais: herança percussiva, o papel do corpo em ritmos regionais, memória e decolonialidade que nos aproximam de nossos vizinhos latino-americanos – e por vezes as narrativas midiáticas nos afastam deles. No clipe da faixa *Internacionales*<sup>12</sup>, por exemplo, há certo cosmopolitismo e apelo pop à diversidade. As entradas de fragmentos do inglês na letra cantada em espanhol fazem menção a um enlace global-local, mas também de uma região de *hispanohablantes*. A presença de pessoas de países como Bolívia, Venezuela e Colômbia na região central da cidade foi tema de nossas conversas após o contato com o Bomba Estéreo, refletimos como esses fluxos migratórios acrescentam aspectos culturais que ressoam na culinária, na língua e também na música.

No trabalho final escolhemos artistas, instrumentações e sonoridades para a elaboração de uma página multimídia (com imagens, *playlists*, vídeos e textos) que foi compartilhada com a comunidade acadêmica. A fronteira como ponto de contato entre diferentes campos culturais e o nomadismo como ética de relação com exterioridades são conceitos percebidos nas obras, o contato com esses perfis artísticos revelou, na frente empírica das oficinas de escuta, uma experiência comunicacional de alteridade. Nas pesquisas e conversas com os participantes das oficinas surgiam outros artistas e bandas, como Kunumi MC (*rapper* indígena), Konono N°1 (grupo congolês) e Manu Chao, todos artistas de entremeios. “*A música tem um grande valor para o*

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P24brSCyF4A>>. Acesso em 10 jul. 2021.

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NCEQX46L3KU>>. Acesso em 10 jul. 2021.

---

*desenvolvimento humano, ela traz elementos de vários povos: europeus, indígenas, africanos etc.*”, ou seja, as oficinas destacaram um perfil específico de artista popular, e o “valor social de uma prática semiótica” (KRISTEVA, 2012, p. 44), que é produtiva e opera na historicidade. Há, evidentemente, um popular que por vezes não cabe nos parâmetros mercadológicos da música pop, uma arte não-oficial (BAKHTIN, 1987). O contato com um movimento artístico que valoriza a situação-limite fronteira, de atravessamentos nômades, ressoa na escuta como afeto existencial e mostra uma possibilidade para experimentos subjetivos, que precede e mobiliza a enunciação (GUATTARI, 2019; LAZZARATO, 2014). Perceber que as pessoas participantes chegaram a essa dimensão, ao menos momentaneamente, sempre que identificam e falam sobre um popular radicalmente diverso, um local que é muitos locais, uma música dos povos, demonstra algo decisivo para o porvir: a possibilidade de fazer comunidade cujo pressuposto seja um pertencimento aberto à exterioridade (AGAMBEN, 2017). Uma pequena amostra foi a busca por outros referenciais, como se a história da música pop nas mídias fosse recontada, como se Angélique Kidjo, Fela Kuti e Ali Farka Touré, fossem os principais arquivos de memória acessados. A fronteira e o nomadismo são chaves para reescrever narrativas midiáticas.

### **Considerações finais**

O presente texto mobilizou, em suas limitações de espaço para a escrita, um recorte dos resultados de minha tese de doutorado. Procurei tratar aqui diretamente da experiência comunicacional das fronteiras culturais exploradas por alguns artistas e usei as atividades de algumas oficinas de escuta musical, que ministrei em uma escola pública de São Paulo, para ampliar a análise de alguns pressupostos.

Questões que usei como ponto de partida exploram a reescrita de binarismos desiguais como local/global e Norte/Sul para delimitar o entremeio como espaço semiótico e existencial no qual essas oposições são repensadas. As narrativas que estabelecem o pop no âmbito globalizado, desde a ascensão dos *mass media*, trabalha com chaves de leitura nas quais prevalecem elementos mais aderentes às produções musicais euro-americanas. Por isso as oficinas buscaram, a partir de uma relação de artistas pré-selecionada, há um popular que transborda do pop e de universalismos mercadológicos (*world music*). Assim, políticas e éticas artísticas, endereçamentos de entremeios reconfiguram, pelo som, pressupostos de comunidade rumo a uma nova partilha, da qual exterioridades participam. Fronteira cultural e nomadismo são

---

conceitos que nos ajudaram a entender esse perfil artístico. Escutá-las é experiência comunicacional de alteridade, pois os afetos mobilizados pela enunciação artística ressoam como novos saberes e outras noções de realidade.

## Referências

- AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Autêntica: Belo Horizonte (MG), 2017.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987.
- CANEVACCI, M. Constelações ubíquas: rumo a uma antropologia não antropocêntrica. **Revista Matrizes**. ECA-USP, v.15, n. 1, jan./abr., p. 13-43, 2021.
- CARVALHO, N. F. **Escuta musical**: um experimento de diferenças e territórios existenciais – hibridismo e Sul Global na música pop. 2021. 248 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Diretoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo.
- CLANDININ, J.; CONNELLY, M. **Pesquisa narrativa**: experiência e história na pesquisa qualitativa. Uberlândia (MG): Editora UFU, 2011.
- DELEUZE; GUATTARI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DERRIDA, J. **Posições**. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2001.
- GUATTARI, F. Ritornelos e afetos existenciais. **GIS - Gesto, Imagem e Som**. São Paulo, v. 4, n.1, out., p. 383-397, 2019.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LAZZARATO, M. **Signos, máquinas e subjetividades**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.
- LOTMAN, Iuri, M.. **La semiosfera I**. Semiótica da cultura y del texto. Madri: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1996.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- SANTOS, B. S. **Construindo as epistemologias do Sul**: Antologia essencial. volume I. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.