

Percursos errantes nas margens da música pop: uma experiência sonora de diferenças

Nilton Faria de Carvalho

Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Cuiabá, MT, Brasil
ORCID <http://orcid.org/0000-0003-2443-6418>

Herom Vargas

Universidade Metodista de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Bernardo do Campo, SP, Brasil
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7837-6740>

Resumo

O presente texto busca processos de diferenciação a partir das margens da música pop. Tomamos Walter Benjamin como ponto de partida metodológico, seu percurso errante (*flânerie*) pela moderna metrópole, para propor uma abertura às diferenças sonoras. O caminho nos conduz à experiência de si, menos mediada por regimes midiáticos dominantes, pois a escuta musical aqui se aproxima do experimento proposto por Giorgio Agamben, que se afirma enquanto singularidade. Identifica-se então, na sonoridade de algumas obras, a possibilidade de uma escuta radicalmente aberta que desloca os paradigmas de reconhecimento da música pop nas mídias. O resultado é uma experiência comunicacional de fruição permeada por diferenças e alteridades, que revisa as desigualdades narrativas no cenário da globalização.

Palavras-chave

Experiência; Alteridade; Diferença; Música Pop; Singularidade

1 Introdução

O auditório do Sesc Pompeia, em São Paulo, recebia no mês de novembro de 2017 (SESC POMPEIA, 2017) o festival de celebração dos 40 anos do *punk rock*, em especial, do legado dos grupos paulistas. Naquela noite de sábado¹, a Patife Band havia sido escalada para tocar antes da banda feminina As Mercenárias. Alguém que simplesmente acordasse por lá de

¹ Um dos autores deste texto assistiu ao show citado.

um sono profundo demoraria a perceber que não se tratava dos anos 1980, embora muitos penteados moicanos aparentassem certa calvície, desgastados pelo tempo. No palco, o repertório da Patife Band trazia o álbum *Corredor polonês*, de 1987, entre canções inéditas e viagens experimentais do multi-instrumentista Paulo Barnabé, seu idealizador. Este, aliás, artista de repertório diversificado, que participara da elaboração do álbum *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé, em 1980, tocara com Itamar Assumpção, amante de compositores experimentais, como Luciano Berio e Miles Davis, e também do anárquico *punk rock*. Talvez por conta desse variado repertório, mesmo identificado com o movimento musical celebrado naquela noite, seu trabalho apresentou certo desencaixe em relação aos demais grupos.

O *punk*, de aspecto provocador e de crítica social, tem como marcas sonoras midiáticas a simplicidade instrumental (baixo, guitarra e bateria), vocais gritados, timbragem saturada das guitarras e poucos solos nos limites da escala pentatônica. O grupo de Paulo Barnabé, ao contrário, incluía em sua performance (PATIFE..., 2015) elementos fora desse *script*, alternando momentos atonais, jazzísticos e o uso de instrumentos de percussão não usuais ao *rock* – e tampouco ao *punk* –, como tamborim e reco-reco. Começaram então algumas vaias, burburinhos de incômodos, que da metade para o fim se tornaram gritos pedindo a próxima banda: “Mercenárias! Mercenárias!”. Barnabé teimou, tocou uma, duas, o bis e, então, terminou a apresentação. A comunidade *punk* demonstrava ali sua característica tendência ao confronto e à “rebeldia”, mas paradoxalmente parecia lutar pela manutenção (por mais ambivalente que isso possa soar) de um regime sonoro. Voltaremos a esse episódio mais adiante.

Tal observação demonstra a rigidez das territorialidades musicais, percebida na mera presença de uma variação instrumental e num arranjo improvisado que escaparam à discursividade mais estável do *punk*. Busca-se então repensar a organização da música nas mídias, cujas representações majoritárias, de historicidade constituída desde os *mass media*, pressupõem categorias estéticas (e mercadológicas), fruição e comunidades impermeáveis. A *flânerie*, enquanto caminhar errante, será usada como o método para atravessar ambientes midiáticos em busca de sonoridades desviantes das demarcações dos gêneros. Assim, os objetivos desse percurso são a) identificar obras que se colocam nos entremeios dos paradigmas de reconhecimento da música pop (gêneros, instrumentação, estéticas do pop globalizado); b) a partir do som dessas obras, reconhecer singularidades que atualizam diferenças e alteridades nas mídias; c) identificar desigualdades narrativas – relações Norte e Sul; e d) pelas sonoridades, propor um experimento comunicacional de escuta menos

mediada², que, ao final, somente poderá pressupor uma comunidade musical radicalmente aberta.

2 Acerca do método: *flânerie* e a busca por diferenciações nas margens da música pop

Perder-se no desconhecido, adentrá-lo e observá-lo a partir de diferentes perspectivas, permitir que o olhar seja cúmplice desse encontro, da mudança na percepção histórica do objeto e o coloque em outro ângulo, redentor e dialético, foi o método usado por Walter Benjamin em muitos de seus textos. Foi assim com o cinema, a fotografia, o teatro de Brecht e com seu inacabado *As passagens*, obra na qual o autor, ligado à Escola de Frankfurt, mergulha na Paris que crescia aos passos da modernidade e do capitalismo. As observações de Benjamin sobre a metrópole já indicavam os rumos contraditórios que a sociedade ocidental tomaria desde a industrialização. Essa nova paisagem, de movimentos e diferentes personagens, esboçava, àquela época, a necessidade de mudança uma vez que sua *carga histórica* apontava para a barbárie eminente – não nos esqueçamos, os escritos de Benjamin datam do período entre as duas guerras mundiais. Não à toa, elementos menores e ignorados pela crítica cultural daquele tempo, como a alegoria do drama Barroco, vista pelo autor como tendência à apoteose histórica das ruínas, despertavam seu interesse justamente por demandarem um “modo particular de contemplação das coisas” (BENJAMIN, 1986, p. 33). Particular foi também sua trajetória, suas idas e vindas entre países europeus, as dificuldades financeiras, a tentativa de fuga da ascensão nazista que o fez digerir veneno quando, receoso de não conseguir cruzar a fronteira entre França e Espanha³, optou por encerrar a própria vida. Vítima da barbárie que viu nascer na mesma Europa do desenvolvimento técnico-científico e que afundou na instrumentalidade da razão.

Inspirado pela figura *baudelaireana* do *flâneur*, Benjamin (2004) valorizava as fraturas e cisões de um momento em que a cultura das massas se mostrava propensa a sufocar as singularidades. Por isso, em seus ensaios, o dialético e o pormenor ganham tanta relevância. É esse o ponto de sua obra que pretendemos trazer para entender os ambientes

² Menos mediada por paradigmas dominantes da música pop e sua tendência a um alinhamento com as sonoridades ocidentais, sobretudo as anglo-americanas. Como bem demonstrou Martín-Barbero (2001), as mediações são plurais, em especial quando se observa fatores locais e culturais. Nos interessa neste texto as mediações de encontros culturais imprevisíveis, agenciados por perspectivas de diferença.

³ Sabe-se que Benjamin portava visto norte-americano. Após entrar na Espanha, seu destino seria voar para Nova Iorque, onde Theodor Adorno o aguardava (SARLO, 2007), com outros amigos e teóricos que fugiram do nazismo.

mediáticos onde a música pop está organizada. Nesses espaços, a discursividade das categorias mercadológicas é elemento histórico que nasce na fonografia, quando a música popular passa a ser submetida à lógica massiva da sociedade descrita por Benjamin. Os gêneros musicais passam então a ser um dos principais eixos de reconhecimento da produção popular, inclusive como chaves de entendimento para analisar sociabilidades – suas temporalidades e formações históricas. O que a *flânerie* contribui enquanto método, notadamente a apropriação feita por Walter Benjamin, é a capacidade de adentrar espaços constituídos por mercadorias e seu sentido imaginado – fantasmagorias de um mundo de sonhos e consumo – e poder ultrapassá-los para além de seus enquadramentos mercadológicos.

Trazido para a abordagem da música nos ambientes midiáticos, o método permite identificar sonoridades que fazem transbordar os limites da música pop. Enxergar para além dos limites se assemelha a uma virada redentora, uma nova condição (BENJAMIN, 2018) para o porvir. Se é ilusório tomar as representações mercadológicas e midiáticas como algo acabado, impenetrável e fundante, o presente experimento busca criar as condições para deslocar a força narrativa que sustenta essas representações imaginadas. Pretende-se assim explorar os entremeios da música pop, suas diferenciações e processualidades menores produzidas nas periferias globais, que, conectadas a contrapelo às grandes narrativas globalizadas, tensionam enquadramentos com obras não-eurocêntricas (e não-anglo-americanas).

Mas como seria essa experiência comunicacional menos mediada por paradigmas dominantes? Um experimento que prioriza as múltiplas perspectivas do campo popular massivo, singularidades atualizadas pelo som. O trajeto nos espaços midiáticos (pesquisas em *streaming*, arquivos de memória midiática, plataformas de gravadoras independentes e meios de comunicação especializados) nos levou às obras dos artistas Ifriqiyya Electrique, Bantu Continua Uhuru Consciousness, M.I.A., Joe Strummer e DJ Tudo. Evidentemente trata-se de um perfil artístico percebido em muitos trabalhos (recentes ou não). A escolha, entretanto, se dá por uma limitação de espaço de texto e também pelos processos de diferenciação que tais obras nos permitem demonstrar aqui. São trabalhos cuja carga cultural trazida pela dimensão material de arranjos, instrumentação e performance, trabalhadas em processos de hibridização e de experimentalismos sonoros, desloca os paradigmas de reconhecimento da música pop globalizada. Esse deslocamento, no entanto, não é meramente musical, mas de âmbito existencial, no sentido de acrescentar à codificação do pop outros territórios possíveis

e outras modalidades de subjetividade. Nessas obras que emergem das misturas, é possível identificar agenciamentos como xamanismos, migrações, corpos, nomadismos e percussões e instrumentação de culturas locais que abrem as leituras mais recorrentes a um experimento comunicacional de pura potência (AGAMBEN, 2018). Longe de reduzir a importância das identidades musicais como ferramentas de pesquisa⁴, busca-se aqui fazer um caminho inverso e compreender como os entremeios das grandes demarcações mercadológicas e sonoridades à margem da música pop, em suas confusões de fronteiras, podem oferecer uma experiência menos mediada, na qual comunidade e identidade somente podem ser pensadas enquanto aberturas à exterioridade. Se a experiência musical nas grandes narrativas midiáticas tende a ser mediada exclusivamente por gêneros musicais e pelas marcas identitárias das sociabilidades fundadas em seus entornos, é na atualização da diferença que mudanças são afirmadas – a escuta pode gerar estranhamento ou curiosidade, e ambas coincidem com o reconhecimento de um *outro possível*. Por isso, para Gilles Deleuze (2018), a diferenciação é um processo de atualização, uma virtualidade que ganha consistência. E, como veremos na música, o virtual abre a leitura para narrativas menores num movimento de afirmação ética e política.

As territorialidades constituídas pela música pop nas mídias, sua proximidade com modalidades existenciais dominantes no Ocidente, tendem a demarcar realidades e assim oferecer leituras a partir de narrativas fundantes. A *flânerie* que inspira Walter Benjamin (2018) permite adentrar criticamente os ambientes midiáticos, atravessar os espaços midiáticos, subverter as demarcações mercadológicas e, assim, repensar a música. É baseado em Baudelaire que o trajeto *benjaminiano* desloca o objetivo voltado ao consumo para desviá-lo da ilusão da fantasmagoria. Seu objetivo era uma resposta crítica a um cenário sociotécnico coisificado, de mercadorias e progresso (BENJAMIN, 2018). O descompromisso de chegar a um destino desvia o percurso das modalidades disponíveis e o faz avançar para a *experiência de si*, a partir da qual há sempre uma nova perspectiva ou dimensão existencial a ser experimentada. Maurizio Lazzarato (2014), ao retomar o “paradigma estético” de Guattari (2006), considera o autoposicionamento como capacidade de criar espaços existenciais e mudar modelos dominantes. A posição de deslocamento do reconhecimento midiático da música, portando, permite que outras perspectivas mostrem realidades possíveis. A materialidade do som é o agente que traz consigo territorialidades pouco exploradas nas

⁴ Tanto as identidades musicais e performances de gosto, como os gêneros musicais, são fontes ricas em informações sobre sociabilidades e ajudam a compreender práticas sociais, desde o início da fonografia até as plataformas de *streaming* atuais.

grandes narrativas, geralmente confinadas a termos genéricos como *world music* (VARGAS; CARVALHO; CHIACHIRI, 2020) – que aqui também pretendemos ultrapassar para uma experiência que reconheça, nos entremeios ou nos transbordamentos das classificações da música pop, um cenário de multidões de sonoridades que convidam a modalidades existenciais.

Se, por um lado, a *flânerie* conduz uma escuta errante por ambientes midiáticos, os agenciamentos identificados produzem experiências comunicacionais por modalidades não representadas e não fundadas (DELEUZE, 2018) pelas chaves de reconhecimento dominantes. Essa diferença na materialidade do som abre a possibilidade de repensar paradigmas estéticos e existenciais (GUATTARI, 2006), pois diz respeito a uma *singularidade qualquer* que não remete a identidades prévias, mas permite reposicionar radicalmente a escuta num *experimentum* (AGAMBEN, 2017, 2018) não mediado de pura potência.

As margens da música pop e os entremeios semióticos dos gêneros musicais jogam luz também sobre a mobilidade inerente às culturas, por isso as misturas sonoras serão tratadas aqui como dinâmicas comuns às fronteiras semióticas (LOTMAN, 1996), ou seja, regiões onde diferentes semiosferas⁵ estabelecem diálogos e trocas de informações. Embora as relações fronteiriças sejam recorrentes – sobretudo na criação artística –, tomar as identidades musicais como conceitos fechados demonstra a força narrativa e discursiva da organização da música nas mídias. Por isso, ao longo das análises dos agenciamentos de diferença, o som (e seus âmbitos enunciativos e existenciais) se mostra como elemento revisor de grandes narrativas. Ele tanto afirma um mundo não reduzido ao espectro anglo-americano, ao considerá-lo espaço de partilha de singularidades (MBEMBE, 2017), como expõe alguns paradoxos que acompanham a cultura ocidental, como observou Susan Buck-Morss (2011), repensados aqui no contexto da globalização. Mas antes de analisar os agenciamentos nas obras, apresentaremos os artistas posicionados nas margens da música pop, que fizeram parte de uma pesquisa de doutorado⁶. A identificação das obras é fruto de um percurso midiático errante inspirado pela *flânerie benjaminiana*.

⁵ Para Iuri Lotman (1996), a semiosfera é o espaço virtual onde os textos culturais se organizam e se relacionam. Cada semiosfera possui regiões nucleares e fronteiriças. A fronteira, mais do que linha demarcatória, é ponto de contato entre o interior e a exterioridade de uma semiosfera, as trocas textuais ocorridas nesse local passam por constantes traduções e podem gerar atualizações na semiosfera.

⁶ *Escuta musical: um experimento de diferenças e territórios existenciais – hibridismo e Sul Global na música pop*, tese defendida por Nilton Carvalho, sob orientação do prof. Dr. Herom Vargas. O trabalho foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior – CAPES.

3 Ifriqiyya Electrique

Parte da história dos sincretismos data do período colonial, alicerce mercantilista do capitalismo de nosso tempo. Muitas práticas religiosas nascidas nessa época envolvem trajetórias sociais de resistências, bem como a necessidade de recriar rituais frente à violência de dominação territorial e de escravização⁷. Não se trata aqui de retomar o resgate dessa prática como fenômeno histórico, mas interessa-nos refletir sobre o que está em jogo na relação de religiosidades com elementos sonoros de gêneros musicais.

A banda Ifriqiyya Electrique⁸ reúne músicos tunisianos e franceses. A dupla François R. Cambuzat e Gianna Greco conheceu Yahia Chouchen, Tarek Soltan e Youssef Ghazala durante viagem à Tunísia na qual buscavam informações sobre os rituais de *Banga*, vertente sincrética do islamismo praticada por escravos africanos que envolve práticas de receber entidades e transe. Nos discos *Rûwahîne*, de 2017, e *Laylet el booree*, de 2019, essa prática xamânica em que corporeidades se indeterminam e encontram a cultura de pista da música eletrônica, e elementos sonoros do *gothic rock* e do *pós-punk*. A impossibilidade de delimitação é um convite à experiência não mediada pela moderna música pop, mas atualizada e agenciada pelo xamanismo. Apresentações recentes do grupo em grandes festivais, como WOMAD (Europa e América do Sul) e Roskilde (Dinamarca), abrem a experiência de escuta para além dos paradigmas do pop globalizado. Não há fundamento ou significativo que delimite uma formação que reúne *tablas*, guitarras, sintetizadores, baixo e *tchektchekas*⁹, o som emerge de uma fronteira semiótica onde diferentes textos entram em relações de tradução e atualização (LOTMAN, 1996).

Há trabalhos que aproximam o xamanismo do estado de transe (FERREIRA, 2006) produzido pela música eletrônica de pista e pelas festas *rave*¹⁰, entretanto, nos interessa aqui considerar o âmbito sonoro dos rituais xamânicos *Banga* como virtualidade que atualiza uma perspectiva na experiência da escuta. Ou seja, o xamanismo – à luz do perspectivismo ameríndio – toma “o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 50). Na faixa *He eh lalla* (IFRIQIYYA..., 2019), a banda recorre ao termo xamânico

⁷ Apenas como exemplo, alguns casos da mestiçagem e dos hibridismos na cultura mexicana no período colonial são discutidos pelo historiador Serge Gruzinski em *O pensamento mestiço* (2001).

⁸ O grupo é formado por Yahia Chouchen (vocal, tabla, *tchektchekas*), Youssef Ghazala (vocal, *tchektchekas*), Tarek Soltan (vocal, tabla, *tchektchekas*), Gianna Greco (baixo, vocal, sintetizadores) e François R. Cambuzat (guitarra, vocal, sintetizadores).

⁹ Instrumento de percussão, semelhante ao chocalho.

¹⁰ A cultura das *raves* se consolida em diferentes cidades europeias a partir dos anos 1990, influenciada pela *house music* de Chicago. Seu formato varia, pode ocorrer em clubes, espaços urbanos abandonados e até em áreas verdes. Para Simon Reynolds (1999, p. 246), a *rave* é “uma máquina de intensificação, gerando uma série de intensos *aqui e agora* – sonoramente, pelos *loops* [repetições] da música e visualmente pelas luzes” (tradução nossa).

adorcismo (ato de receber alguma entidade), ato de abertura à exterioridade, que, além do sentido religioso¹¹, indica uma modalidade existencial. Não à toa, figuras políticas neoconservadoras e anti-imigração, como o italiano Matteo Salvini, são criticadas em imagens projetadas no fundo do palco durante os shows – uma dessas intervenções diz o seguinte, ao se referir à direita populista: “Estrangeiros! Forasteiros! Não nos deixem sozinhos com esse tipo de seres inumanos!”.

4 BCUC

A percussão usada pelo grupo Bantu Continua Uhuru Consciousness (BCUC)¹² é revestida de significado de ancestralidade, pois sabe-se que na filosofia *Bantu*¹³ o valor do elemento ancestral é decisivo em relação à sensação de estar no mundo. No lugar da narrativa de origem que reveste o signo num sentido primeiro e define a essência do ser na cultura ocidental, o coletivo sul-africano pressupõe o signo da tradição sempre ressignificado no tempo presente, daí sua capacidade de revisar narrativas. O vocalista Jovi Nkosi, em entrevista ao site Black Major, diz o seguinte: “Nos vemos como combatentes da liberdade moderna que precisam contar a história do passado, do presente e do futuro de Soweto para o mundo” (NKOSI, 2020). É com sons de apitos indígenas, percussão local e traços da música *soul* e do *funk* das comunidades negras norte-americanas, tecendo conexões sônicas em diferentes temporalidades, que o BCUC se posiciona no cenário global. Assim, a periferia de Joanesburgo compartilha os problemas sociais enfrentados na Rocinha, Palestina ou Bogotá. São perspectivas que o evento sonoro do BCUC nos faz adentrar, um plano de imanência capaz de conectar temáticas periféricas.

A versão da faixa *Yinde* (BCUC, 2019) levada pelo coletivo BCUC ao palco do festival Glastonbury 2019, um dos mais importantes do calendário europeu, estabeleceu ali experiência sonora que desvia dos paradigmas da música pop e de sua pretensão de captura universal da produção musical. A instrumentação é composta por percussões (bumbos, congas e reco-reco) e baixo, com letra cantada em inglês e dialetos locais. Jovi, com sua voz rasgada, entre gritos e o uso de um apito indígena, é acompanhado pelos vocais *soul* da

¹¹ Embora o limite deste tópico não permita discussões mais longas, cabe ressaltar que o *adorcismo* assume, curiosamente, um sentido oposto ao da expulsão do exorcismo, pois se refere ao ato de convidar entidades exteriores.

¹² Jovi (vocal, percussão), Kgomotso (*backing vocals*, percussão), Hloni (rimas/*raps*, improvisos, percussão), Luja (rimas/*raps*, *backing vocals*, bumbo), Cheex (congas), Skhumbuzo (bumbo) e Mosebetsi (baixo).

¹³ Para Henrique Cunha Junior (2010, p. 37), na filosofia Bantu, nota-se a “[...] existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana.”.

cantora Kgomotso – cuja entonação se aproxima ainda do gospel das igrejas de comunidades periféricas – e por intervenções de rimas e versos nas vozes de Hloni e Luja. Os acoplamentos e percussão, vocais sobrepostos e performances corporais compõem *medialidade* de uma outra ordem comunicacional, ou seja, diferem da territorialidade da música pop. Trata-se de uma experiência sensorial que produz efeitos (MBEMBE, 2005) a partir de singularidades locais e, ao oferecer outras modalidades comunicacionais, constitui também um enfrentamento epistemológico no qual materialidades regionais levam a diferentes territórios, histórias, filosofias e sociabilidades.

5 Joe Strummer; M.I.A.

A diáspora e as migrações, por colocarem decisivamente em questão as identidades nacionais e exporem suas fragilidades narrativas e as desigualdades globais, indicam para nosso tempo e para as próximas gerações o desafio de repensar as engrenagens que conectam cidadania, identidade, estado e direitos. Na música pop e sua função universal de resumir e organizar a percepção sobre a produção musical, os gêneros musicais e as identidades globalizadas tendem a reproduzir modelos estéticos do Norte Global. A experiência diaspórica ou migrante e sua capacidade de “afrouxar os laços entre cultura e o lugar” (HALL, 2003, p. 36) se articulam também no som. Não à toa a fonografia e as indústrias midiáticas recorreram a rótulos como *world music* e música étnica. Artistas como M.I.A. e Joe Strummer são significativos nesse sentido, pois, radicados em território inglês, suas obras e legados borram as marcas nacionais (e globais) de reconhecimento das produções britânicas.

Começamos pela cantora M.I.A. Seus pais deixaram o Sri Lanka por questões políticas e étnicas e ela cresceu no Reino Unido, onde logo envolveu-se com *hip hop*, *punk*, *dub* e *jungle*. Seu trabalho, no entanto, reúne uma série materialidades (instrumentos, acordes e escalas) não ocidentais *sampleados*¹⁴, além de roupas e acessórios, que conduzem a experiência ao contato com singularidades de regiões asiáticas e africanas. Em videocliques como os das faixas *Borders* (M.I.A., 2016) e *Born free*, (M.I.A., 2010) a artista denuncia a violência por meio de imagens de prisões, perseguições étnicas e aparato repressivo de vigilância – presente nas fronteiras e controles migratórios das potências ocidentais.

¹⁴ Uso do *sampler*, aparelho/software que permite recortar sons pré-gravados da cultura midiática (trechos de discos, programas de tevê e até videogames) e retrabalhá-los em novos contextos sonoros.

Joe Strummer¹⁵ foi vocalista da banda The Clash, nasceu em Ancara (Turquia) e viveu em diferentes países na infância por causa do pai diplomata. Com The Clash, gravou três álbuns que desviam da identidade estética do *punk rock*, movimento ao qual esteve vinculado quando o grupo começou: *London calling*, de 1979, *Sandinista!*, de 1980, e *Combat rock*, de 1982. A partir desses trabalhos, o grupo inglês supera o vínculo exclusivo com o *punk rock* e sua midiatização enquanto fenômeno cultural (que adentrava a moda, os estilos urbanos de Londres e Nova Iorque) e absorve referências do Sul Global (*reggae*, *dub*, *calypso*, *funk*, *hip hop* ou a marimba usada em *Washington bulles* (THE CLASH..., 2014), em referência à música caribenha). Com o término do grupo, Joe fundou a banda Joe Strummer & the Mescaleros e deu sequência a esse perfil de obra cuja tendência era a do mergulho em diferentes campos sonoros, em especial no disco *Global a go-go*, de 2001. Joe jamais negou a proximidade com o *punk*, nem tampouco sua relação com o Reino Unido, mas as posiciona enquanto aberturas a outras redes de relações culturais e não como marcas inalteráveis, fundantes ou fechadas. À frente do Clash, explorou inúmeras vertentes culturais, para além da centralidade do *punk*.

6 DJ Tudo

Alfredo Bello carrega consigo a formação acadêmica em música, a habilidade com o baixo e o conhecimento de técnicas digitais de gravação, produção e edição, além de ser também DJ. Isso, somado à pesquisa que realiza sobre cultura popular brasileira e sobre sons de diferentes lugares do mundo, coloca sua obra nos atravessamentos de diferentes territorialidades. Trata-se de um trabalho que explora periferias da música pop e, tal qual um nômade, não fixa residência nos lugares percorridos. Os povos nômades têm uma maneira singular de povoar e ocupar os territórios – e Deleuze e Guattari (2008) trataram de revestir tais práticas de um sentido político frente aos estados-nação, uma vez que os nômades vivenciam entremeios e se deslocam sem obedecer fronteiras “de um ponto a outro, de uma região a outra” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 51). Se nos voltarmos brevemente à historicidade dos ciganos na literatura, por exemplo, veremos que a figura cigana é sempre problemática para a identidade nacional, para a vida mercantil e para a moral religiosa – devido aos seus movimentos aberrantes (LAPOUJADE, 2015).

A maneira como a música pop está constituída nas mídias, seu discurso universalizante centralizado em estéticas do Norte Global, confina muitas formas regionais e

¹⁵ Joe morreu em 22 de dezembro de 2002.

locais às margens dos imaginários. O que é colocado decisivamente pela mobilidade (nomadismo) do DJ Tudo por esses territórios locais é o fato de o artista absorver diferentes singularidades sem fixar para si uma identidade musical. Na faixa *É hoje é hoje* (VIDEO..., 2016), o artista usa um *sample* da caixa de percussão gravado com o grupo Baianas de Barreiras (Coruripe, Alagoas), durante uma de suas viagens. Aqui, a prática do *sampleamento* é revestida de um aspecto antropológico, pois o fragmento sonoro citado remete a uma cultura regional. Por outro lado, a participação de Mad Professor¹⁶ na mixagem, inclui sonoridades mais difundidas no cenário global, como os efeitos e os ecos do *dub* jamaicano. Em *Sid moussa iemanjá* (SID..., 2017), canção do álbum *Guaia música – volume 2*, lançado em 2017, DJ Tudo organiza gravações feitas no Brasil e na Europa (Holanda e Bélgica), com artistas marroquinos, brasileiros e holandeses. A instrumentação mescla cultura *gnawa* e instrumentos do pop contemporâneo (guitarras, sopro), e o nome que dá título à canção sugere encontro sincrético entre o deus do mar Sid Moussa, na cultura *Gnawa*, e a deusa Iemanjá, do candomblé. Quando reivindica para si o termo “DJ”, o artista faz menção a uma prática reconhecida na cultura midiática, mas o “ser DJ” em seu trabalho é de outra modalidade – a das territorialidades das culturas locais.

7 Experiência de si e diferença

Voltamos a Benjamin. Os artistas citados foram descobertos em ambientes midiáticos, mas a singularidade de suas obras é geralmente confinada a regiões periféricas nos imaginários formados pelas grandes narrativas da música pop. Para identificá-los, portanto, foi necessário superar a organização mercadológica, tal qual Walter Benjamin (2018) o faz ao perder-se nas passagens parisienses. Naquele período já se desenhava o acoplamento da música popular com a indústria do entretenimento, engrenagem que é decisiva na organização da música pop – aliás, a música pop tende a resumir as produções contemporâneas e fixar o que deve ser reconhecido como consumo popular. Se a indeterminação do *flâneur* enquanto intelectual que caminha entre mercadorias lhe confere um sentido político (BENJAMIN, 2018), é porque estar nos entremeios permite a emergência de outra modalidade possível. É esse indeterminado que encontramos em nossa errância nos

¹⁶ Produtor musical e engenheiro de som, nascido na Guiana. Trabalha com gêneros como o *dub*, *reggae*, *jungle* e *trip-hop*. Fez parcerias com artistas como o Massive Attack e Pato Banton.

ambientes midiáticos e a partir dela consideramos a escuta musical como experiência capaz de deslocar os paradigmas de reconhecimento da música pop.

Na cultura midiática, os gêneros musicais refletem a inevitável tendência à continuidade de certas práticas e de sua discursividade mercadológica, no entanto, não prevê a criação artística que faz transbordar hibridez e experimentalismos. Seria possível então pensarmos numa experiência de territorialidades não demarcadas pela música pop e pelas indústrias midiáticas? A ideia do perder-se na escuta, tornar-se um *flâneur* de margens e entremeios midiáticos, foi nossa resposta metodológica.

De volta ao breve episódio narrado na abertura deste texto, colocamos a instrumentação usada pelo grupo Patife Band como materialidade que agenciou a saída do grupo da territorialidade exclusiva do *punk* – de fato, o batuque do tamborim joga luz sobre diferentes modalidades existenciais como a percussão do samba e outras culturas influenciadas por matrizes africanas, presente até em orquestras. A saída de uma dada territorialidade como *experimento em si* é a possibilidade que aqui sugerimos para superar as representações baseadas na constituição da música nas mídias – seu fundamento. Uma vez que a organização mercadológica da música pop é incapaz de preencher as possibilidades sonoras disponíveis ao ato da criação artística, a experiência da escuta não mediada seria a repetição incessante que faz (re)surgir a distribuição das diferenças (DELEUZE, 2018), sempre que houver a tentativa de estabelecer padronizações e estabilidades. Curioso é perceber que o próprio *punk* contou com uma série de artistas experimentais, como Clash e Slits, influenciados por agenciamentos culturais de ritmos e instrumentação de diferentes territórios – sobretudo a música jamaicana. Quaisquer gêneros possuem em sua historicidade acoplamentos sonoros que combinam sons de diferentes vertentes. A música popular somente pode ser pensada a partir de situações-limite produzidas em fronteiras culturais (LOTMAN, 1996), por isso os limites entre os gêneros musicais são zonas radicalmente porosas, permeáveis – espaços semióticos para experimentações artísticas (VARGAS; CARVALHO, 2019).

A singularidade artística é geradora de movimentos de entrada e saída da música pop (SILVEIRA, 2013). Há uma dimensão material nesses movimentos que combina instrumentos, ritmos, corpos, vozes, ruídos, idiomas etc. Vejamos o Ifriqiyya Electrique, que usa estéticas do pós-*punk* (sintetizadores, guitarra e roupas pretas) misturadas à *tabla* e às *tchektchekas* da cultura *Banga*. A experiência que não está condicionada por estilos urbanos europeus, tampouco por tradições marroquinas, possui potencialidade na impossibilidade de nomear

seu território, a fruição pressupõe então a ausência de uma identidade ou de regras comportamentais de uma comunidade musical. O limiar que se coloca é “[...] a experiência do limite mesmo, o ser-*dentro* de um fora” (AGAMBEN, 2017, p. 64). Nesse limite é possível explorar outras modalidades existenciais.

O enquadramento da experiência sonora nas comunidades musicais, cuja partilha de práticas sociais exige também que a música seja tocada de certa maneira (ou previamente imaginada), apoia-se em um fundamento ou em um paradigma que será constantemente afrouxado pela criação artística. Pois o mesmo *punk* que é referência ao público que compareceu ao Sesc Pompeia no evento citado, em maior ou menor grau, é também influência para os artistas citados neste trabalho. Vejamos: no Ifriqiyya Electrique, o *punk* ocupa lugar importante no repertório da baixista Gianna Greco; sabe-se que nos tempos em que cursou Música na UnB, DJ Tudo fez parte de uma banda *punk* inspirada pelo movimento artístico que ventilava dos EUA e da Inglaterra; a cantora M.I.A. cresceu no cenário alternativo britânico e estabeleceu relações com gêneros como o *punk* – a faixa *Born free* (M.I.A., 2010) é exemplo de tal aproximação –, e Joe Strummer ajudou a consolidar o movimento à frente do Clash; e mesmo no BCUC, o vocal gritado de Jovi, em muitos aspectos, faz lembrar das performances de Johnny Rotten, do inglês Sex Pistols. À semelhança desses artistas, o vaiado Paulo Barnabé, da Patife Band, se relaciona com o *punk rock* na dinâmica dos entremeios, espaços semióticos fronteiriços e borrados que se deixam preencher também por outras modalidades existenciais. Ao recorrer a uma instrumentação que reúne tamborim e reco-reco, inscreve timbres de outra ordem enunciativa. O manuseio desses instrumentos percussivos cria linhas de fuga ao demandar movimentos corpóreos não previstos nos paradigmas do *punk* nas mídias. Criar é uma *experiência de si* e, quanto menos mediada por estéticas dominantes, a escuta também se abre a um outro possível no processo comunicacional – daí o enfrentamento também epistemológico para os estudos de música em comunicação.

É claro que a maneira como a música pop está organizada nos ambientes midiáticos pressupõe estéticas mais alinhadas ao chamado Ocidente, nas quais a captura anglo-americana opera como principal mediador. O *punk rock*, enquanto gênero musical urbano e midiaticado, possui aderência aos modelos nova-iorquinos e londrinos – daí o deslocamento produzido pelos timbres e manuseios do reco-reco e do tamborim. Mas nos processos de globalização um dado gênero assume “sotaques” em diferentes territorialidades. Recorrer a um marco fundador como vetor estético diz menos sobre o *punk* em si – geralmente posicionado no âmbito das liberdades – e mais sobre uma herança ocidental, talvez desde o

Iluminismo, que impõe um universal não aplicável às diferenças, cujo paradoxo tanto impactou a própria narrativa acerca das liberdades – e que até hoje demanda sua reconstituição sobre novas bases (BUCK-MORSS, 2011).

Em sua importante reflexão sobre o lugar periférico ocupado pelo instrumento reco-reco no imaginário, sobretudo entre músicos com formação, Carlos Stasi (2011) revisa os valores fixados, compartilhados socialmente, que dizem respeito também à nossa experiência cotidiana com a música. O autor fala sobre a importância de compreendermos a amplitude cultural vinculada a determinado instrumento, e aqui aproximamos a ideia das perspectivas que esses objetos sonoros são capazes de abrir, uma vez que “[...] não são apenas os sons e as possibilidades técnicas, mas um mundo de relações que permeia e sustenta a existência do instrumento” (STASI, 2011, p. 17): nações, pessoas, contextos culturais, experiências etc.¹⁷.

Entendemos que a aproximação com as complexidades sonoras dos encontros culturais amplia a noção de estar no mundo. A fruição é então reconduzida no ato de perder-se para buscar o entendimento dos pormenores, que requer um método semelhante ao praticado por Benjamin em boa parte de sua obra, mas em especial, na sua aproximação com a figura *baudelaireana* do *flâneur*. O percurso errante capaz de esvaziar as demarcações mercadológicas para a reconstrução de outras narrativas, notadamente pelo reconhecimento de imprecisões singulares, é expressivo para um movimento de reaprender a se relacionar com as mídias. Para nossa relação com a música pop, trata-se de um reaprender que permite outras experiências. Para isso, o interesse de vivenciar a descoberta é, ou pelo menos deveria ser, um afastamento de certos limites estabelecidos que inviabilizam a saída de uma regra, paradigma ou mesmo o simples entrar e sair deles, para habitar fronteiras e entremeios. Assim como a cidade se transforma para o *flâneur* (BENJAMIN, 2018), o método aqui implica movimento, sair de si, despir-se do que já se conhece, não se ensimesmar, para adentrar as periferias da música pop, seus entremeios, que sugerem relações de diferença.

Giorgio Agamben (2018) parte do paradigma da articulação entre real, simbólico e imaginário para conceber o *locus* de onde o ser emerge no mundo como falante, ou seja, sua experiência constitutiva na linguagem. Em nosso tempo histórico, as mídias ampliam a articulação desse *locus* num cenário hipersensorial. Como alternativa a esse impasse que parece determinar o ser nas sociedades ocidentais, o autor reivindica um *experimentum* que não seja voltado às grandes representações ou fundamentos, mas, ao contrário, à potência

¹⁷ Algo semelhante ocorre quando Achille Mbembe (2005) analisa a música congoleza, a partir da qual a experiência sensorial revisa um passado de violências.

capaz de abrir novos caminhos, ou “a experiência de uma pura possibilidade” (AGAMBEN, 2018, p. 8). Essa experimentação sem identidade é o que queremos somar à nossa discussão. Por vezes, o que é oferecido em paradigmas classificatórios, que funcionam como significante ou identidade maior, inviabiliza a observação de singularidades artísticas. Mas, para trazer à tona o pormenor é preciso anular os conceitos universalizantes e fazer emergir outro conceito possível.

Falávamos no início de uma situação de estranhamento por parte do público composto por *punks* frente a timbres de instrumentos não muito comuns ao *punk rock*. Há situações semelhantes em diferentes contextos de apresentações: as garrafas de água jogadas em Carlinhos Brown (CARLINHOS..., 2001) no Rock in Rio de 2001, ou as vaías dos punks ao DJ Grandmaster Flash (STEVE..., 2013) quando o artista abriu show do The Clash nos anos 1980. Em ambos os casos, os roqueiros demonstram repulsa, sem reconhecer talvez que a hibridez foi um processo decisivo para a formação do próprio *rock*. Por isso, projetamos aqui a escuta aberta como convite à alteridade a partir das margens da música pop, uma vez que para Lotman (1996) nas periferias semióticas há menos rigidez e mais fluxos de mescla cultural. A mobilidade inerente às culturas que o autor russo percebe, no entanto, esbarra nas sociedades do capitalismo tardio, cada vez mais monitoradas, rastreadas, coisificadas e, como dirá Achille Mbembe (2017, p. 285), cada vez mais organizadas em “categorias racialmente tipificadas”. Assim, entendemos que a comunicação das obras aqui citadas sugere também perspectivas decoloniais.

A proposta de repensar a fruição de certa engrenagem de produtos midiáticos demanda experiência comunicacional não fundada em paradigmas. Os artistas citados aqui são singularidades emergentes das relações de fronteiras, das trocas culturais e da imprevisibilidade artística – virtualidades que ganham consistência no som. Giorgio Agamben (2017) sugere um conceito de comunidade não “mediada por nenhuma condição de pertencimento” (AGAMBEN, 2017, p. 77) ao se referir a uma resposta à altura de nosso tempo – que certamente passa pela necessidade de ruptura e consequente emergência de um novo paradigma existencial (GUATTARI, 2006). Tal sugestão coincide com a música elaborada por Ifriqiyya Electrique, M.I.A., DJ Tudo, Joe Strummer e BCUC para a qual a comunidade é um estado de abertura radical. Fruir essas obras, portanto, exige um *experimento de si* e a construção de um caminho no sentido da alteridade, para então abrir pertencimentos, distante de intolerâncias e fechamentos, que também se refletem na circulação e no consumo de produtos culturais midiáticos.

8 Considerações finais

O presente texto partiu da *flânerie* apropriada por Walter Benjamin (2018), seu método de adentrar criticamente na metrópole, para identificar nas periferias da música pop singularidades que anulam seus paradigmas de reconhecimento mercadológico. Somamos ao percurso errante a ideia de *experimento de si* (AGAMBEN, 2018), que pelo som propõe uma experiência comunicacional menos mediada capaz de anular as demarcações identitárias e pertencimentos no sentido de um posicionamento radical de uma comunidade sem pressupostos – a possibilidade de (co)pertencer “sem uma condição representável”, tal como sugere Giorgio Agamben (2017).

Como levantamento empírico, notamos que o deslocamento dos paradigmas da música pop são agenciamentos que reúnem xamanismos, migrações, corpos, nomadismos e percussões e instrumentação de culturas locais. Os tópicos referentes à música pelos quais passamos são pequenos fragmentos de fenômenos comunicacionais que têm tensionado a pretensão de universalização à qual o termo *música pop* é geralmente associado na cultura midiática. Como toda tentativa de formar um conceito universal mais ou menos organizado, fraturas e cisões logo demonstram a instabilidade das fronteiras culturais, movidas por encontros e vivências singulares, mas também pela *práxis* cuja carga ética e política toca diretamente na historicidade. Consideramos que a consolidação dos mercados midiáticos, na lógica da globalização, prioriza certos centros culturais, econômicos e políticos. Assim, a música pop como captura universal estabelece determinadas limitações à experiência da escuta. Os artistas aqui identificados, portanto, possibilitam a elaboração de uma crítica à centralidade das estéticas anglo-americanas e a necessidade de revisões decoloniais – uma vez que a hibridez das obras afirma posições singulares locais que questionam as desigualdades entre Norte e Sul.

Entre os sintomas mais comuns a uma noção de lugar supostamente ocupado por semelhanças está o estranhamento ao que lhe é exterior. O desafio para uma escuta errante, que na *experiência de si* anula as demarcações, cria justamente as condições para a emergência da curiosidade no lugar do estranhamento. Assim, o sentimento de comunidade é retrabalhado para uma abertura radical.

Financiamento

Agradecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) por financiar a pesquisa da qual este artigo faz parte.

Referências

- AGAMBEN, G. **A experiência da língua**. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.
- AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BCUC - Yinde (Glastonbury 2019). [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (5:58 min.). Publicado pelo canal BBC Music. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wXoGLlcXKdo>. Acesso em: 05 ago. 2021.
- BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. In: BENJAMIN, W. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 17-40.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BUCK-MORSS, S. Hegel e Haiti. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 30, n. 2, jul, p. 131-171, 2011.
- CARLINHOS Brown - Agredido no Rock in Rio no ano de 2001. [S. l.: s. n.], 2001. 1 vídeo (3:34 min.). Publicado pelo canal Tavinho003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tzusee-rHcg>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- CUNHA JR, H. NTU: Introdução ao pensamento filosófico Bantu. **Educação em Debate**. Fortaleza, v. 1, n. 59, ano 32, p. 25-40, 2010.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. São Paulo: Paz e terra, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- FERREIRA, P. P. **Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase**. 2006. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006
- GRUZINSKI, S. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.
- HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

IFRIQIYYA Electrique – He Eh Lalla. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (3:50 min.). Publicado pelo canal GlitterbeatTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nclDsJtA7ns>. Acesso em: 10 ago. 2021.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

LAZZARATO, M. **Signos, máquinas e subjetividades**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

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

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

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

M.I.A. - Borders. Direção: M.I.A. [S. l.]: Interscope Records, 2016. 1 vídeo (4:42 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-Nw7HbaeWY>. Acesso em: 10 ago. 2021.

M.I.A. - Born Free. [S. l.: s.n.], 2010. 1 vídeo (9:06 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IeMvUlxYz8&t=27s>. Acesso em: 12 ago. 2021.

NKOSI, J. A physically, as well as emotionally moving style of expression. [S. l.: s.n.], [2020?]. **Black Major**. Disponível em: <https://blackmajor.co.za/artist/bcuc/>. Acesso em: 25 jul. 2021.

PATIFE Band - 28/03/2015 - "Show Completo" - Sesc Belenzinho - São Paulo. [S. l.: s.n.], 2015. 1 vídeo. Publicado pelo canal Bolivia & Cátia Rock.

REYNOLDS, S. **Generation Ecstasy: into the world of techno and rave culture**. New York: Routledge, 1999.

SARLO, B. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

SESC POMPEIA. **40 anos de punk**. [S. l.: s.n.], 1 nov. 2017. Facebook: Sesc Pompeia @sescpompeia. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/sescpompeia/photos/-40-anos-de-punkpara-comemorar-os-40-anos-que-o-punkrock-completa-em-2017-o-sesc/1710765582301192/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

SID Moussa Iemanjá - DJ Tudo e sua gente de todo lugar. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (1:15 min.). Publicado pelo canal Selo Mundo Melhor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IOxxphCrR4M>. Acesso em: 4 set. 2021.

SILVEIRA, F. **Rupturas Instáveis**. Entrar e sair da música pop. Porto Alegre: Libretos, 2013.

STASI, C. **O instrumento do “Diabo”**: música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Unesp, 2011.

STEVE Buscemi on The Clash and Grandmaster Flash. [S. l.: s.n.], 2013. 1 vídeo (0:32 seg.). Publicado pelo canal Andrey Milevskiy. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=695-EfHwDNc>. Acesso em: 20 ago. 2021.

THE CLASH-Washington Bullets. [S. l.: s.n.], 2014. 1 vídeo (3:51 min.). Publicado pelo canal PunkFan77. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MT-LyKFvIFc>. Acesso em: 15 ago. 2021.

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

VARGAS, H.; CARVALHO, N. F.; CHIACHIRI, R. Singularités et différences dans la musique pop: une révision de l’expression “world music”. **Hermès**, Paris, n. 86, v. 1, p. 128-135, 2020.

VIDEO Clip “É hoje, é hoje...” - DJ Tudo e sua gente de todo lugar com Dona Neta e Lucia. Produção de DJ Tudo. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (4:08 min.). Publicado pelo canal Selo Mundo Melhor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=71C7V82AfM0>. Acesso em: 2 set. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

Wandering paths on the margins of pop music: a sonic experience of differences

Abstract

This text seeks differentiation processes from the margins of pop music. We take Walter Benjamin as a methodological starting point, his wandering journey (*flânerie*) through the modern metropolis, to propose an opening to the sound differences. The path leads us to the experience of the self, less mediated by dominant media regimes, because listening to music here approaches to the experiment proposed by Giorgio Agamben, which asserts itself as singularity. Then, in the sound of some works, the possibility of a radically open listening that shifts the paradigms of recognition of pop music in the media is identified. The result is a communicational experience of enjoyment permeated by differences and alterities, which reviews narrative inequalities in the globalization scenario.

Keywords

Experience; Otherness; Difference; Pop Music; Singularity

Autoria para correspondência

Nilton Faria de Carvalho

niltonfar.carvalho@gmail.com

Como citar

CARVALHO, Nilton Faria de; VARGAS, Herom. Percursos errantes nas margens da música pop: uma experiência sonora de diferenças. **Intexto**, Porto Alegre, n. 53, e- 102775, jan./dez. 2022. DOI: <http://doi.org/10.19132/1807-8583202253.102775>

Recebido em 07/05/2020

Aceito em 11/09/2021

Copyright (c) 2022 Nilton Faria de Carvalho, Herom Vargas. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

