

ESCUITA MUSICAL E NARRATIVAS: diferença e alteridade nos processos comunicacionais

MUSICAL LISTENING AND NARRATIVES: difference and otherness in communicational processes
ESCUCHA MUSICAL Y NARRATIVAS: diferencia y alteridad en los procesos comunicacionales

Nilton Carvalho

Pós-doutorando no Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP. niltonfar.carvalho@gmail.com.

 0000-0003-2443-6418

Herom Vargas

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Metodista de São Paulo (Umesp). heromvargasa50@gmail.com.

 0000-0002-7837-6740

Recebido em: 12.01.2023.

Aceito em: 16.03.2023.

Publicado em: 12.03.2023.

RESUMO:

O presente trabalho visa pensar a prática da escuta musical como convite à diferença. O ponto de partida considera a organização da música pop nas mídias, sua aderência às estéticas do chamado Ocidente, para propor reflexões sobre obras de perfil híbrido, cuja matriz é o Sul Global. A análise empírica usa narrativas construídas em oficinas de escuta musical oferecidas a alunos do ensino médio como atividade de extensão. O caminho teórico metodológico aproxima a experiência de pesquisa narrativa à análise semiótica das canções para repensar a universalização dos regimes de reconhecimento dominantes nas mídias, com base em outras existências e campos de enunciação.

PALAVRAS-CHAVE: Escuta Musical; Diferenças; Narrativas; Experiência; Hibridismo.

Introdução

O reconhecimento de um determinado gênero musical é atravessado por mediações que reúnem regras estéticas, interesses das indústrias midiáticas e gostos formados nas comunidades musicais. Essas relações de identificação foram constituídas historicamente desde o advento da fonografia e refletem também no cenário atual globalizado de rearticulações dos grandes grupos midiáticos nas plataformas de *streaming*. A moderna música pop, assim, expressa majoritariamente modelos centrados nas estéticas do Norte Global, uma vez que a circulação de produções musicais em âmbito global – bem como outros produtos midiáticos – está constituída sobre desigualdades narrativas que expressam essas diferenças. É preciso considerar também que o fenômeno do entretenimento emergente no início do último século, do qual nossa formação história é herdeira, dissemina e estabelece a chamada cultura pop como semiótica ajustável “como nenhuma outra forma cultural à visibilidade midiática” (Silveira, p. 10, 2013). Ao tornar visível modelos estéticos em rótulos mercadológicos que tendem a resumir a música popular, cria-se também leituras universais que não dão conta da diversidade da produção musical popular. O reconhecimento de formas

estéticas percebidas e lidas como naturalmente estanques é a máquina territorial na qual repousam produção e reprodução sociais (Deleuze; Guattari, 2014), em movimentos de contenção dos fluxos e de aplainamento das multiplicidades estéticas.

O conceito de música popular massiva pressupõe encontros entre cultura popular midiaticizada e ambientes sociotécnicos (Janotti Junior, 2006, p. 4), daí emergem leituras mais organizadas nos gêneros musicais, que sugerem “valores, sentimentos e pensamentos” (Trotta, 2005, p. 182). Por isso os gêneros musicais e a organização da música nas mídias permitem compreender sociabilidades e fenômenos de circulação e consumo. Para além de uma leitura que prioriza comunidades musicais nos processos de mediações – chaves semióticas e discursivas pautadas pelas mídias para construção de sociabilidades a partir dos gêneros musicais –, este texto parte de uma experiência comunicacional dos entremeios, das processualidades menores e dos dialogismos que não deixam de produzir linhas de fuga e agenciamentos de diferença. O experimento empírico aqui proposto, no entanto, leva em conta outra dinâmica: a da virtualidade capaz de atualizar pontos singulares (Deleuze, 2018) a partir do som e, assim, redesenhar as territorialidades constituídas na historicidade das mídias.

Um ponto caro ao presente trabalho é entender a midiaticização de certas culturas populares dentro das universalizações dos processos de globalização e suas desigualdades narrativas. Esse aspecto não é exclusivo da economia ou geopolítica, mas ocorre também na transmissão da cultura, especificamente a circulação de produtos culturais midiáticos. Não à toa, a presença de sons emergentes do Sul Global, suas hibridizações e perfis mais experimentais que trazem marcas de culturas locais são categorizados pelas indústrias midiáticas como *world music* (Vargas; Carvalho; Chiachiri, 2020). Cria-se, assim, um dispositivo de captura do outro (não ocidental) por um regime mercadológico gerador de uma identidade global (Frith, 2000) reproduzida nas mediações dominantes.

É preciso considerar, portanto, que essa engrenagem de circulação e consumo mais recorrentes nas mídias limita percepções acerca das culturas, suas formas de existir e visões de mundo. Tal organização constrói um campo discursivo, constitui uma realidade naturalizada, e passa a tangenciar a produção de subjetividades (Lazzarato, 2014) e os modelos de consumo e de fruição musical compartilhados nos processos de globalização.

A frente empírica deste trabalho em andamento¹, na interface dos campos da Comunicação e da Educação, explora a potencialidade de uma escuta musical menos

¹ Este artigo integra a pesquisa de doutorado *Experimentalismo e hibridizações: agenciamentos de diferença na experiência comunicacional da música pop*, financiado por bolsa CAPES.

mediada pelos paradigmas dominantes em oficinas de escuta musical e produção de narrativas. O ponto de partida é o contato de estudantes com canções e artistas cuja estética não corresponde às demarcações mercadológicas da música pop. A ideia é explorar práticas criativas para o reconhecimento de outras singularidades, além de repensar as relações estabelecidas com os produtos midiáticos. Em outra frente, entende-se que o desvio dos paradigmas de reconhecimento é convidativo para a percepção das dimensões de diferença e alteridade, pois, se a escuta proposta gera sensação de estranhamento, ela também aciona curiosidade frente a outros afetos. Daí sucede um conhecimento descoberto, produzido. É na experimentação de outro paradigma (estético, existencial) que a subjetividade se (re)singulariza, como observou Felix Guattari (2006), ao defender uma experiência de territorialidades e polifonias. Trata-se de um caminho metodológico de produção e compartilhamento de conhecimento², que pode aprofundar competências a serem desenvolvidas notadamente no campo das Humanidades.

O método das oficinas

O primeiro modelo das oficinas foi levado a estudantes do ensino médio técnico de uma escola do ensino técnico do estado de São Paulo, como atividade de extensão. A experiência foi conduzida no primeiro semestre de 2019 durante a programação de um dia no qual a escola recebe atividades culturais especiais, como conteúdos de literatura e cinema.

Em sua primeira edição, a oficina teve duas horas de duração e foi conduzida com base no seguinte cronograma de atividades:

- a) introdução à música pop, gêneros musicais, performance de gosto e noções de comunidades musicais;
- b) música popular e escuta: formas reconhecimento e o envolvimento com a linguagem da música popular;
- c) escuta de canções hibridizadas, noções de culturas locais e Sul Global;
- d) atividade prática: descrições narrativas a partir da escuta, com tempo para pesquisas na internet;
- e) discussão e compartilhamento das narrativas produzidas sobre as músicas;

² Sobre a área de Humanas, há um percurso de aprendizado a ser trabalhado que pode ser lido, por exemplo, na Lei Federal nº 9.394/1996 – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e seu Artigo 35, que cita a preparação para a cidadania e o aprimoramento da pessoa humana (na dimensão ética e na autonomia intelectual e pensamento crítico).

Entre as dificuldades encontradas, o pouco tempo com os alunos limitou o envolvimento necessário com o tema, além do achatamento do conteúdo expositivo por conta da atividade prática sugerida ao final do encontro – ou seja, muito conteúdo para ser tratado em um período de duas horas. O próximo formato da oficina (em elaboração) terá mais encontros para possibilitar maior vínculo e convívio entre os participantes (professor, estudantes). A oficina terá ainda um produto final mais encorpado – estão em análise a) a elaboração de textos e *playlists* para um blog temático e b) um espaço na rádio e/ou jornal laboratório da escola.

A seguir, no entanto, para as reflexões a que este artigo se propõe, o enfoque será na primeira experiência conduzida, seu referencial teórico e metodológico, os artistas selecionados para as atividades da oficina de escuta musical e os resultados preliminares que serviram como experimento inicial para a pesquisa em andamento.

Referencial teórico

A escuta musical, na etapa empírica, será pensada como processo comunicacional, no qual um produto midiático é levado às atividades das oficinas. A experiência dos encontros gera um relato docente sobre as atividades elaboradas (Azevedo; Passeggi, 2015), bem como anotações de reflexões discutidas durante os encontros. Aqui, a opção pela pesquisa narrativa como base teórica para a coleta e tratamento do material empírico se justifica por considerar tal caminho capaz de dar conta de um movimento de pensar sobre a experiência (Connelly; Clandinin, 2011). Uma segunda etapa aproxima os relatos produzidos de uma análise semiótica das canções, cujo objetivo é compreender a música em sua processualidade e elementos menores geralmente silenciados nas categorizações mais frequentes nas mídias.

Seria possível pensar a fruição musical fora dos enquadramentos mais estáveis da música pop? Quais aspectos de alteridade e diferenças são ampliados pelo tangenciar dessas obras? O caminho teórico-metodológico propõe atualizar discussões acerca de gêneros musicais para, em primeiro lugar, entender o gênero na suas dimensões dialógica/enunciativa (Bakhtin, 2003), intertextual (Kristeva, 1980) e de fronteiras culturais (Lotman, 1996), uma vez que hibridizações e experimentalismos são momentos radicais dessas características (Vargas; Carvalho, 2018) inerentes aos gêneros. A análise proposta joga luz sobre singularidades, linhas de fuga e diferenças culturais, daí a necessidade de repensar a organização da música pop como noção universal que resume de maneira desigual a percepção acerca da música popular. A partir de estéticas emergentes do Sul Global, os regimes de reconhecimento oscilam em momentos de *inoperosidade* (Agamben, 2017) e assim liberam outras noções de realidade – que não

se resumem à linguagem musical, mas integram campos de enunciação e modalidades existenciais (Guattari, 2006). O presente trabalho busca compreender a diferença tal qual faz Deleuze (2018), que no lugar de pensá-la dentro de um jogo dicotômico (ou leitura maniqueísta) prefere observá-la enquanto acontecimento, processo de atualização de virtualidades na experiência. Reivindica-se, portanto, um olhar voltado às multiplicidades e aos fluxos culturais emergentes dos entremeios dos gêneros musicais, em meio a hibridizações e a experimentalismos de singularidades do Sul Global, geradores de constantes atualizações.

Artistas e obras

O critério de seleção das obras levadas às oficinas diz respeito, num primeiro momento, à linguagem musical e a seus elementos estéticos (ritmo, instrumentação, performance, textura etc.). No entanto, a dimensão material das canções e o *ethos* dos artistas abrem um campo enunciativo que leva a escuta a diferentes contextos históricos, culturais, econômicos etc. – ou seja, aqui temos materialidades que levam a outras territorialidades. A música convida a novas perspectivas na escuta. Não se trata de construir uma mera oposição semântica na qual o perfil híbrido se opõe à demarcação mercadológica, mas mostrar que as processualidades menores percebidas nas misturas sonoras são capazes de ampliar certas noções até então lidas como estanques – sobretudo na midiática que mais chega ao senso comum na memória midiática. A busca pelos artistas partiu então de uma investigação documental para identificar, no ambiente midiático, canções e discos que apresentam experimentações sonoras e hibridizações. As buscas foram feitas na *web*, nos meios de comunicação tradicionais, nos meios segmentados e nas redes sociais, bem como no espaço físico cidadão de shows, feiras de discos, oficinas criativas e eventos culturais. A relação de artistas, até o presente momento, reúne os seguintes nomes:

- **DJ Tudo** (Alfredo Bello), artista nômade que viaja pelo Brasil e pelo mundo para gravar sons regionais e reeditá-los com colagens de outros arranjos instrumentais;
- **Songhoy Blues**, banda do Mali, mescla elementos do rock, letras cantadas em *songhai* e tradições sonoras do norte de seu país;
- **Mashrou' Leila**, grupo libanês, possui referências de música árabe do pop ocidental;
- **DJ Dolores**, integrou o movimento *manguebeat*, usa meios eletrônicos de produção para fundir tradições nordestinas (instrumentação e ritmos) com sintetizadores e *samples*;
- **Tetine**, dupla brasileira radicada no Reino Unido que usa *electropunk*, *funk* carioca e arte sonora, em trânsitos entre o pop e conceitos de instalação artística;

- **M.I.A.**, britânica filha de imigrantes do Sri Lanka, insere instrumentação, corpos e imagens não-eurocêntricos no contexto dos gêneros musicais globalizados;
- **Bantu Continua Uhuru Consciousness (BCUC)**, grupo sul-africano cujo trabalho usa percussão de culturas locais, instrumentação indígena (como o *imbombu*³) e elementos do *hip hop*, do *blues* e do *reggae*;
- **Joe Strummer & Mescaleros**, banda liderada pelo ex-vocalista do Clash Joe Strummer que leva sonoridades de países do Sul Global ao contexto britânico;
- **KOKOKO!**, banda composta por músicos de Kinshasa (Congo) e um produtor francês de música eletrônica, sua instrumentação é elaborada a partir de materiais reciclados, cujo som experimenta sonoridades globais e locais.

Uma vez que a escuta enquanto processo comunicacional tangencia elementos de diferença e alteridade, pois a suspensão (mesmo que provisória) das mediações dominantes requer abertura para a construção de um novo reconhecimento, pretende-se explorar, no diálogo interdisciplinar Comunicação-Educação construído nas oficinas, a potencialidade de tais atividades na produção de conhecimento. O uso de canções percorre atividades de criação coletiva, reflexão e pesquisa, cujo resultado busca ampliar modalidades de produção de subjetividade na valorização de outras existências, realidades e visões de mundo – geralmente à margem das narrativas midiáticas.

As oficinas: alguns resultados preliminares

O material aqui compartilhado integra a primeira experiência da oficina de escuta e produção de narrativas, oferecida como atividade de extensão a uma escola⁴ do ensino técnico da rede pública estadual de São Paulo (localizada na Zona Sul da cidade). Durante uma tarde, duas turmas (um primeiro ano e um terceiro ano do ensino médio) vivenciaram a atividade de extensão. Esta etapa do texto descreve o experimento empírico de campo e assim joga luz sobre as interações dos participantes, bem como pequenos detalhes registrados nos encontros. A oficina se preocupou em aguçar a criatividade para a construção de um produto final coletivo. Seu cronograma partiu de uma introdução mais expositiva seguida de um momento de imersão na atividade proposta. Para a artista e teórica da arte Fayga Ostrower (1977, p. 9), “as formas de percepção não são gratuitas nem os relacionamentos se estabelecem ao acaso”, por isso, a dinâmica dos encontros procurou criar as condições favoráveis à produção de

³ Instrumento de sopro.

⁴ Por questões de sigilo, tanto escola como alunos não serão identificados neste texto. Todos, no entanto, estão cientes e de acordo com a pesquisa em andamento.

conhecimento. Trata-se de um movimento de aproximação de ideias, apresentação de conteúdos e ferramentas e geração de reflexões na busca por algo novo.

Na apresentação das canções aos alunos, curiosidade e estranhamento eram as reações mais expressivas, sucedidas de curiosidade frente aos artistas apresentados. Este último afeto, produzido no decorrer da escuta, merece atenção especial, pois tende a gerar um movimento de abertura dos participantes à diferença materializada no som. Houve um esforço inicial de reconhecimento que procurou associar as sonoridades, até então desconhecidas, às obras e canções reconhecíveis, entre as reações e conversas (cochichos) durante a escuta. Na atividade solicitada após a apresentação do conteúdo mais expositivo, a turma se dividiu em duplas para a escuta de mais alguns artistas (a apresentação se baseou numa lista prévia – o *corpus* aqui apresentado. Foram indicados também alguns sites/plataformas específicos que publicam obras de perfil mais experimental e alinhado ao Sul Global).

Em seguida, a turma foi desafiada a escrever algumas linhas sobre a experiência da escuta, com possibilidade de pesquisa na internet para enriquecer o texto, sobretudo no aprofundamento acerca de matrizes culturais. Destacou-se a necessidade de refletir sobre as diferenças – ou seja, como lidar com a compreensão de algo que não conhecemos? E mais, como se colocar no campo da alteridade e deixar que o desconhecido se apresente com sua estética pouco recorrente ao nosso contexto de consumo midiático?

A primeira dificuldade identificada foi em relação às letras, muitas cantadas em outros idiomas, inclusive línguas locais. Ao trabalhar o conteúdo introdutório da oficina, já pensando na barreira do idioma que viria no decorrer da atividade (e isso também é provocativo para repensar a tangibilidade da música popular), foi exposto que a música se comunica em diversas frentes semióticas – para além da letra. Como provocação, uma série de questões percebidas nas obras foram postas em jogo, a exemplo de sua dimensão material e sua carga cultural e histórica. Era preciso, então, que o ouvido e o olhar se voltassem para a instrumentação, para os ritmos, para as imagens (dos vídeos apresentados com as canções) e para as roupas e acessórios nos corpos. A partir das performances abriam-se diferentes contextos culturais, históricos e sociais. Em cada *ethos* artístico há acoplamentos que abrem outras frentes semióticas. Por exemplo: podemos não compreender um dialeto local, mas conseguimos notar os instrumentos, a dança ou até pesquisar sobre certa cultura, é possível também perceber os elementos sonoros e visuais em jogo nas apresentações do/a artista – até porque o evento musical supera questões centralizadas na letra. Para produzir os textos, a turma poderia escolher sobre quais artistas escrever e como construir seus relatos (foi sugerido o mínimo de dez

linhas), com a possibilidade de pesquisas, mas sem abrir mão da subjetividade e de se colocar no texto criticamente.

A curiosidade moveu as pesquisas que se basearam na escuta e nas imagens dos videoclipes dos artistas. Assim, os participantes recodificaram imaginários para entender melhor os perfis apresentados. Não houve percepções homogêneas, muito pelo contrário, distintos caminhos reflexivos foram traçados para escrever sobre as canções. Um dos textos elaborados sobre o trabalho do DJ Dolores, por exemplo, dizia que a obra do músico era reivindicação artística para que "*o Nordeste não sofresse mais*", e curiosamente a canção apresentada – e muitas outras do repertório do artista – não possui letra em narrativa linear, mas versos soltos recortados e instrumentação misturada a sons sintéticos simulados ao *sampler* e ao sintetizador. Mostrei à turma a faixa *Que som é esse?*⁵, que no lugar dos tradicionais verso e refrão possui apenas frases extraídas de conteúdos pré-gravados (recortes sonoros – *sampleamentos*⁶) somadas à percussão e aos instrumentos de ritmos regionais como o triângulo.

O coletivo KOKOKO!, seja por sua singularidade no âmbito da instrumentação ou pelo apelo visual sugerido pela banda, apareceu em muitos dos textos produzidos. O grupo elabora seus instrumentos a partir de materiais reciclados do lixo e, embora aparentemente "rústicos", possuem eletrificação e são plugados em caixas de amplificação, somados ao som de um sintetizador. Há, sem dúvida, uma série de elementos visuais que saltam aos olhos nas apresentações e videoclipes do coletivo. Um dos relatos produzidos chega até a usar o termo "*exótico*", que não deixa de ser o sentimento mais comum frente à diferença, num cenário midiático tão preenchido por conteúdos majoritariamente anglo-americanos. No entanto, as linhas seguintes do mesmo texto dizem que o som do grupo congolês "*abre a alma para outros gostos presentes no nosso mundão*", e assim expressa como a música pode construir pontos de ligação de um rizoma sensorial capaz de reelaborar nossas relações com as mídias. Uma vez que é nos ambientes midiáticos que noções de mundo são construídas e significadas, pode-se também afirmar que há nesse tipo de escuta a possibilidade de gerar linhas de fuga que desestabilizam as representações de mundo constituídas, fundadas – ou, como escreve Gilles Deleuze (2018), por trás de uma coisa há sempre uma diferença. Voltado à atividade da oficina, o citado relato sobre o KOKOKO! ainda insere ao final de sua reflexão a *hashtag* "*#fé*", recurso simbólico que inscreve um agenciamento, pois

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xFfiWej8nKs>. Acesso em: 30 nov. 2019.

⁶ Uso do *sampler*, recurso que permite ao DJ recortar e reutilizar trechos de materiais pré-gravados (canções, conteúdos de rádio, tevê, games, filmes e quaisquer materiais que contenham áudio).

posiciona a escrita em uma reivindicação para o porvir, talvez o desejo expresso que no futuro singularidades deixem de ocupar posições periféricas nas grandes narrativas.

É na obra de Mikhail Bakhtin (2003) que o enunciado pode ser compreendido como processo comunicacional composto por certa carga de historicidade capaz de tocar outros enunciados. Tais relações dialógicas, a depender da complexidade, geram mudanças, uma vez que dialogismo não pressupõe apenas concordância, mas também tensões. DJ Dolores e KOKOKO! possuem semióticas que inscrevem passagens, atravessamentos territoriais e nomadismos, e assim diferem dos discursos mais centralizadores que o rótulo mercadológico sugere na música pop, por isso sua escuta tende a uma recodificação de percepções. As narrativas produzidas na oficina demonstram justamente uma das questões caras ao pensamento de Bakhtin (2003), uma vez que a escrita a partir de enunciados emergentes de outras estéticas possibilitaram uma nova experiência sensorial nos interlocutores do processo dialógico (Bakhtin, 2003). E aqui o som é pensado tanto como elemento produzido por atualizações de virtualidades como diferença não “submetida às exigências da representação” (Deleuze, 2018, p. 349), que, pensada em si, abre uma nova modalidade de pensar.

Nas atividades conduzidas, abre-se outro enfrentamento teórico, que repousa sobre a necessidade de rever as leituras mais recorrentes sobre a produção musical contemporânea. Os paradigmas de reconhecimento compõem uma dinâmica dominante nos ambientes midiáticos, na qual o fator mercadológico é transmitido como principal parâmetro na historicidade das práticas de consumo de produtos culturais, sobretudo no campo do entretenimento dos meios de comunicação (tradicionais e novas plataformas). Daí vem a leitura dos gêneros musicais como formas estanques e acabadas. Sabe-se que o fazer artístico, ao criar, estabelece gêneros que possuem discursividade e, a partir deles, formam-se comunidades musicais e sociabilidades que são, por sua vez, compartilhadas. É no âmbito discursivo que o gênero musical oferece importante chave de leitura para compreender práticas sociais. Mas a dimensão revelada pelo *corpus* delimitado neste estudo é a da imprevisibilidade da criação artística, bem como as processualidades menores, singulares, por vezes ocultadas nos grandes conjuntos. Em outras palavras, a abrangência de certa identidade musical pode inviabilizar a percepção de variantes.

O conceito de intertextualidade trabalhado por Julia Kristeva (1980) – e influenciado pelo pensamento de Bakhtin (2003) – mostra não apenas relações entre diferentes textos, mas a carga histórica preexistente. Se tomarmos como exemplo gêneros como o samba ou o *hip hop* veremos que sua geração decorre de um trabalho artístico que aproximou sonoridades distintas – o lundu, de matriz africana, é percebido

no samba; a cultura jamaicana do *sound system* exerce influência sobre o *hip hop*. Pela Semiótica da Cultura, de Iuri Lotman (1996), a complexidade dessas relações pode ser ampliada com o conceito de semiosfera – espaço comunicacional no qual os textos culturais transitam e inevitavelmente se tocam (afetam-se) em relações de permeabilidade ocorridas nas suas fronteiras semióticas. Para o autor russo, a região fronteira é mais um lugar de contatos do que separação, uma vez que nesses locais há, no mínimo, uma comunicação bilíngue (Lotman, 1996). Pela discursividade dos rótulos mercadológicos que narram a música pop nas mídias, é difícil perceber a riqueza textual dos gêneros musicais como fruto da produção cultural popular de encontros e misturas. Gêneros estão em processo, não esgotados, pois um dado núcleo semiótico pode ser submetido a experimentações que o atualizam – basta recorrer a trabalhos de artistas como Tom Zé, Beatles, Laurie Anderson, Baco Exu do Blues e The Clash. Esses movimentos de atualização são percebidos com maior evidência em obras de perfil híbrido, devido à constante instabilidade que joga com os entremeios semióticos, em práticas nômades. As oficinas buscam produzir um saber a partir desse estado de mobilidade artística que tende a abrir com frequência territorialidades, convidando a pontos de vista e a perspectivas culturais.

Giorgio Agamben (2016) fala de uma experiência na qual faltam palavras, o autor se refere a uma ultrapassagem dos limites do pensamento organizado em práticas significantes dominantes. Daí vem uma potência que reconfigura realidades pela dimensão sensorial da experiência em si. Em uma das narrativas elaboradas, a percepção geopolítica acerca do contexto de circulação e de consumo da música, em meio ao fenômeno da globalização, sugere tal experimento. Após breve análise de canções da cantora M.I.A. e do grupo malinês Songhoy Blues, o relato citado menciona que há uma *"imensa pluralidade de gêneros musicais não reconhecidos mundialmente, por conta da falta de recursos e incentivos dos países menos desenvolvidos e da mídia mundial"*. Ora, vemos nessa intervenção uma aproximação com alguns pressupostos defendidos no início deste texto, quando sugerimos a necessidade de levar em conta as desigualdades narrativas que embasam certas práticas, reflexo de assimetrias de âmbito econômico, cultural e político da globalização. Pensar as desigualdades, portanto, é levar o pensamento a um limite.

Como é possível repensar a força de captura universal da música pop sobre o que se deve entender a respeito da produção musical popular sem considerar desigualdades narrativas? Sabemos que toda universalização é problemática pois deixa à margem singularidades criando periferias culturais. Para Felix Guattari (2006), um novo experimento social deve passar pela construção de ambientes que permitam o

aparecimento de novas formas coletivas, nas quais o singular participe efetivamente do ato de tomar a palavra. Por isso, ao observar os paradigmas de reconhecimento da música pop nas mídias, enquanto *engrenagem maquina* que tangencia a produção de subjetividades, evita-se a leitura de estrutura ideológica para priorizar um processo de acoplamentos geradores de uma “realidade e, em particular, realidade econômica” (Lazzarato, 2014, p. 48) – ou seja, as narrativas da música pop criam realidades. A diferença enquanto acontecimento que instaura novas modalidades existenciais na experiência possibilita a produção de subjetividades emergentes, alternativas, que no desvio consolidam percepções outras acerca do real (um outro real possível). M.I.A.⁷ usa *samples* de instrumentação não-eurocêntrica, além priorizar corpos e roupas de regiões do Sul Global; o Songhoy Blues insere o instrumento de corda *ngoni* e letras cantadas no idioma *songha*⁸ na aproximação que faz com o *blues*. O relato citado, assim, ao perceber tais elementos sonoros e sua dimensão existencial (historicidade e realidades), organizou uma crítica no âmbito econômico que impossibilita a presença dessas culturas nas grandes narrativas universalizantes.

Há uma hipótese no entorno da presente pesquisa que considera o espaço “entre” os gêneros musicais – as hibridizações, as misturas e os experimentalismos – um ambiente semiótico rico em alternativas aos regimes da cultura midiática ocidental, cuja potência parte da inoperância do reconhecimento (Agamben, 2017), capaz de ampliar as representações e as práticas de criação e reflexão, um dos motivos da aproximação com a área da Educação. Trata-se de um caminho de construção coletiva de conhecimento que possa revisar as relações mais recorrentes com os produtos midiáticos (neste caso, a música). Reconhecer que há linhas de fuga frente aos regimes de signos (Deleuze; Guattari, 1995) dominantes nos fluxos midiáticos deve reconhecer a diferença como constante atualização de virtualidades, aproximações culturais que não cessam de participar da permeabilidade do texto artístico – principalmente o elaborado no campo da música popular. É a partir da variedade de acoplamentos estéticos e existenciais que a música nos permite compreender que o pensar também é atualizado na escuta. Reivindica-se, assim, enfrentamentos que aproximem ontologia e epistemologia, porque na escuta musical a subjetividade se reconstrói ao mesmo tempo em participa de um processo comunicacional que produz conhecimento ao questionar grandes narrativas midiáticas – daí decorre também uma revisão *decolonial*, que parte

⁷ Ver a faixa *Matahdatah scroll 01 broader than a border*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SJuFdkMOP20>. Acesso em: 15 out. 2019.

⁸ Ver a faixa *Sekou omarou*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v3Xkz5wYgGw>. Acesso em: 28 jun. 2020.

da sensorialidade musical a um conjunto de realidades sociais e trajetórias (MBEMBE, 2005).

Considerações finais

Com as melhorias a serem feitas no método levado às oficinas, é possível ampliar as reflexões e o aproveitamento das atividades, bem como a interação entre as pessoas participantes. Uma possibilidade é construir um produto final mais palpável, como um texto coletivo veiculado no jornal mural do colégio ou um conteúdo multimídia que possa até reunir *playlists* e vídeos selecionados pela turma da oficina. A conclusão do trabalho busca também deixar como contribuição teórica e prática um método para abordar diferença e alteridade em atividades que usam a música no âmbito da Educação.

Trata-se de construir uma reflexão acerca das desigualdades narrativas presentes na nossa relação com os ambientes midiáticos. Uma provocação para um pensar menos mediado por paradigmas dominantes. Ao trazer o som para o centro do debate, em especial a riqueza da produção popular espalhada por diferentes regiões, questiona-se a captura universal exercida pelos regimes midiáticos que organizam a música pop nos grandes conjuntos existenciais de nosso tempo.

Referências

- Agamben, G. (2016). *Ideia da prosa*. Autêntica.
- Agamben, G. (2017). *O uso dos corpos*. Homo Sacer, IV, 2. Boitempo.
- Azevedo, A. B., & Passaggi, M. C. (Eds.). (2015). *Narrativas das experiências docentes com o uso de tecnologias na educação*. UMESP.
- Bakhtin, M. M. (2003). *Os gêneros do discurso*. In Estética da criação verbal (pp. 261-306). Martins Fontes.
- Clandinin, J., & Connelly, M. (2011). *Pesquisa narrativa: experiência e história na pesquisa qualitativa*. UFU.
- Deleuze, G. (2018). *Diferença e repetição*. Paz e Terra.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *O anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia 1*. Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2*, vol.2. Editora 34.
- Frith, S. (2000). The discourse of world music. In G. Born & D. Hesmondhalgh (Eds.), *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, (pp. 305-322). University of California Press.
- Guattari, F. (2006). *Caosmose: um novo paradigma estético*. Ed. 34.
- Janotti Junior, J. (2006). Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *Revista E-Compós*, (unnumbered), 1-15.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I*. Semiótica da cultura y del texto. Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Valencia.

- Mbembe, A. (2005). Variations on the beautiful in the congolese world of sounds. *Politique Africaine*, 100(4), 69-91.
- Ostrower, F. (1977). *Criatividade e processos de criação*. Vozes.
- Silveira, F. (2013). *Rupturas Instáveis*. Entrar e sair da música pop. Libretos.
- Trotta, F. (2008). Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone*, 10(2), 1-12.
- Vargas, H., & Carvalho, N. F. (2019). Música de fronteira, música de memória: o experimentalismo de DJs pela Semiótica da Cultura. *Galáxia*, (41), 140-153.
- Vargas, H., Carvalho, N. F., & Chiachiri, R. (2020). Singularités et différences dans la musique pop: une révision de l'expression "world music". *HERMÈS*, 86(1), 128-135.

ABSTRACT:

The present work aims to think about the practice of listening to music as an invitation to difference. The starting point considers the organization of pop music in the media, its adherence to the aesthetics of the so-called West, to propose reflections on works of a hybrid profile, which the matrix is the Global South. The empirical analysis uses narratives produced in musical listening workshops offered to high school students as an extension activity. The theoretical methodological approach brings closer the experience of narrative research to the semiotic analysis of the songs to rethink the universalization of the dominant recognition regimes in the media, based on other existences and enunciation fields.

KEYWORDS: Musical Listening; Differences; Narratives; Experience; Hybridism.

RESUMEN:

El presente trabajo tiene como objetivo pensar en la práctica de escuchar música como una invitación a la diferencia. El punto de partida considera la organización de la música pop en los medios, su adherencia a la estética del llamado Occidente, para proponer reflexiones sobre obras de perfil híbrido, cuya matriz es el Sur Global. El análisis empírico utiliza narraciones producidas en talleres de escucha musical ofrecidos a estudiantes de secundaria como una actividad de extensión. El enfoque metodológico teórico aproxima la experiencia de la investigación narrativa al análisis semiótico de las canciones para repensar la universalización de los regímenes de reconocimiento dominantes en los medios, basados en otras existencias y campos de enunciación.

PALABRAS CLAVE: Escucha Musical; Diferencias; Narrativas; Experiencia; Hibridismo.