
M.I.A. E JOE STRUMMER: SOM, ENUNCIÇÃO E TERRITÓRIOS EXISTENCIAIS

M.I.A. AND JOE STRUMMER: SOUND, UTTERANCE AND EXISTENTIAL TERRITORIES

NILTON FARIA DE CARVALHO

Universidade Metodista de São Paulo

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

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

Abstract: This work understands sound as an element of an utterance field. As of works of M.I.A. and Joe Strummer, it is observed how the sound is linked, above all, to an existential field. The utterance thus precedes a semiotic based on global and political issues of our time. The semiotic analysis brings Mikhail Bakhtin's (2003) enunciation theory closer to the ontological concept of new existential territories, by Félix Guattari (2006), to understand music both as a part of a dialogical sphere of affections, semiosis and intertextuality, as well as linked to existences and singularities. In the end, the music listening will be rethought as a communicational experience that gives access to realities, beyond the paradigms of pop music.

Keywords: enunciation; existential territories; sound; pop music.

1 INTRODUÇÃO

Chama a atenção uma interessante nota de rodapé trabalhada por Fabrício Silveira (2017) no texto *Música pop e guerra aérea*, sobre a cantora M.I.A., no qual o autor se refere à artista como *internacionalista*. A menção ao termo, obviamente, não fazia parte da discussão principal do trabalho, de abordagem mais arqueológica no

âmbito das mídias, mas aqui funciona como ponto de partida para a compreensão de um campo enunciativo, dialógico e existencial na produção musical de M.I.A. – e que ajuda a compreender a singularidade à qual o autor se refere quando escreve sobre a cantora. Para Silveira (2017, p. 79), o internacionalismo “propõe (re)fundar a música pop como música internacional popular, forjada na integração criativa de tradições musicais periféricas plurais e descentralizadas”. Assim, o que diferencia M.I.A. das divas da música pop globalizada é o fato de a artista priorizar como referência um conjunto de sonoridades do Sul Global. Não se trata de reforçar dicotomias entre o global e o local, mas considerar as desigualdades narrativas dos processos de globalização e que a música pop, enquanto produto midiático, tende a dar maior visibilidade às estéticas sonoras anglo-americanas. A artista, portanto, ao adentrar os fluxos globais reconfigura a experiência comunicacional ao valorizar ritmos, instrumentações, performances corporais e traços étnicos, elementos diferenciais que ampliam perspectivas existenciais.

Pode-se dizer que a obra de M.I.A. mobiliza conhecimentos sobre culturas a partir do Sul Global e de suas hibridizações. Ou seja, sua enunciação coloca em evidência diversidades por meio das quais é possível aprender algo. Como escreve Boaventura Sousa Santos (2018, p. 216), uma nova ecologia de saberes possibilita questionar certas “hierarquias e forças abstratas” naturalizadas na historicidade. E, no âmbito das mídias, esse perfil artístico diz respeito a uma *experiência menos mediada* pelos regimes dominantes da música pop – constituídos, ao menos, desde os *mass media*. A diferenciação é percebida na construção semiótica do som e na sua frente enunciativa (*ethos* artístico, dimensões éticas políticas), que ressoam como contrapontos na organização mercadológica da música pop e estabelecem revisões narrativas.

Além de M.I.A., este trabalho aborda também a obra de Joe Strummer, por entender que o músico possui perfil semelhante ao da cantora. O objetivo é considerar que há um campo enunciativo, nos termos de Bakhtin (2003, p. 287), que “reflete imediatamente a realidade (situação) extraverbal”, do qual participam o som dos artistas e os seus aspectos biográficos, culturais, históricos etc. Sabe-se que M.I.A. e Joe possuem trajetórias migratórias refletidas em uma tomada de posição crítica em relação ao pop global e aos seus modelos de identidades musicais. Elementos sonoros das

canções e trechos de narrativas de vida – em especial fragmentos de dois documentários *Matangi/Maya/M.I.A* (2018) e *The future is unwritten* (2007) – serão observados aqui por meio de noções de texto cultural e intertextualidade (LOTMAN, 1996; KRISTEVA, 2012). Entende-se que o som e seu campo enunciativo participam de um embate dialógico ao ressoarem na memória midiática. Ao entrarem em relações discursivas nas mídias, essas obras ecoam criticamente nos enunciados dominantes, sugerindo outros paradigmas existenciais, neste aspecto a teoria da enunciação de Bakhtin (2003) se aproxima dos escritos de Félix Guattari (2006) acerca do papel da arte e de sua capacidade de renovar a “textura ontológica dos perceptos e dos afetos” (GUATTARI, 2006, p. 135).

Mais adiante, portanto, o pressuposto a ser explorado é que a sonoridade das obras de M.I.A. e Joe Strummer escapa à territorialidade do pop pelo fato de se colocar dialogicamente no ambiente midiático como resposta semiótica de entremeios e de estéticas do Sul Global. Em outra frente, procura-se avançar nas seguintes questões: qual é o endereçamento da hibridez nas obras de M.I.A. e Joe? Quais são seus interlocutores? Quais as tensões comunicacionais que esses trabalhos produzem nas mediações dominantes (gêneros musicais, comunidades, memória midiática etc.)? Antes, no entanto, é preciso demarcar a função universal exercida pela música pop nas mídias, seus regimes, para em seguida apresentar a base teórica que será usada na análise semiótica das canções de M.I.A. e Joe, que aproxima a teoria da enunciação (BAKHTIN, 2003) à noção de criação de novos *paradigmas existenciais* (GUATTARI, 2006).

2 AS TERRITORIALIDADES DA MÚSICA POP E AS ENUNCIÇÕES DO SUL GLOBAL

A universalidade da música pop é a fonte majoritária para o reconhecimento da produção musical popular, é o ponto mais recorrente de mediação¹ artista/público. A organização de seu funcionamento, no entanto, é complexa, envolve uma frente criativa (maneira de lidar com o som) e sua dimensão midiática de consumo e de sociabilidades

¹ Por mediação mais recorrente, entende-se aqui os fatores pelos quais geralmente passam os saberes acerca da produção musical (endereçamento mercadológico, meios de comunicação, comunidades musicais, gravadoras etc.), trata-se de um discurso midiático. Sabe-se que o conceito ganha amplitude na obra de Martín-Barbero (2001), a exemplos dos lugares das mediações (contexto cultural, laços afetivos e regionalidades).

(gêneros musicais, comunidades, identidades) – chaves de leitura facilmente reconhecíveis nas mídias. Desse tecido afetivo emergem as tendências comportamentais, devido à sua força de realidade disponível para ser acessada. Mas, antes de apresentar-se como produto midiático, a música popular é sempre multiplicidade de enunciados que não param de entrar em relações dialógicas, relações que são instáveis. A enunciação, conceito caro ao pensamento *bakhtiniano*, joga luz sobre a complexidade do endereçamento de certos enunciados, como observam Beth Brait e Rosineide de Melo (2012): “cada campo de atuação tem concepções de destinatários, o que, de certa forma, faz aparecer e circular os gêneros discursivos” (2012, p. 72). Ou seja, uma obra pode estabelecer diálogos com outros enunciados e, muitas vezes, não atende à linearidade das estratégias mercadológicas.

Com a ação das indústrias midiáticas (*majors*, meios de comunicação, grandes produtoras) na segmentação mercadológica da música popular consolidada no auge dos *mass media*, a produção musical foi submetida a um processo semelhante ao de outros produtos de entretenimento midiático – a chamada cultura pop: programas de tevê, cinema, quadrinhos –, ou seja, torna-se um produto massivo, notadamente nas décadas de 1950 e 1960. A música pop em âmbito global, mesmo num período em que o *mainstream* perde um pouco sua força narrativa, constitui um território existencial, uma economia afetiva, cultural e discursiva, um conjunto de lembranças de uma memória coletiva, uma comunidade mundializada, como dirá Renato Ortiz (2007).

Apesar das novas dinâmicas de consumo pelo *streaming*, as bolhas algorítmicas e a sensação de menos ocorrências de grandes picos midiáticos envolvendo lançamentos de discos como outrora (REYNOLDS, 2019), devido à diluição perceptiva e uma atenção mais fragmentada nos fluxos midiáticos, a música pop segue como noção mais recorrente sobre a produção musical popular. Qual noção é essa? A de um campo estético mais ou menos organizado, com gêneros, nichos e comunidades, cânones e identidades musicais. Por esse motivo, a preocupação aqui é com uma análise semiótica centrada no som e nas suas polifonias, dialogismos e enunciações (BAKHTIN, 2003), conceitos que possibilitam compreender certas tomadas de decisão artísticas (sua construção histórica, social e política). Esse enfoque na sonoridade, portanto, diz respeito também a um campo existencial, artístico e cultural, por meio do qual é possível

repensar a constituição da música pop nas mídias. Há um lugar privilegiado nas linhas de fuga construídas por Joe e M.I.A. que não se resolve exclusivamente na linguagem musical, mas na enunciação e nos territórios existenciais criados – um *ethos* ou uma modalidade de existência, mas também elementos materiais que têm suas cargas históricas e culturais, nem sempre dadas na linguagem.

A experiência do consumo na lógica massiva possui como frente principal o convite ao entretenimento – que funda uma noção de real. Mas os axiomas do capitalismo tardio são insuficientes em suas representações centralizadoras frente aos fluxos ilimitados da experiência, de multiplicidades livres e dinâmicas nômades (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 389). O legado da cultura pop (que nada mais é do que herança da cultura de massa) é uma noção centralizada acerca de realidade. No caso da música pop enquanto produto massivo, as perspectivas globais que ela nos faz adentrar oferecem sensações mais seletivas acerca da produção musical popular, nas quais estéticas aderentes a centros econômicos são priorizadas. Tomar como exemplo a historicidade do uso do termo *world music* demonstra a construção de uma identidade globalizada para singularidades e corpos que não se encaixam nos regimes midiáticos dominantes. Grosso modo, trata-se de um rótulo mercadológico que categoriza quaisquer gêneros musicais e ritmos que não se enquadram em estéticas do eixo Europa/EUA – uma *rumba* congoleza, um *calypso* de Trinidad e Tobago ou um maracatu. Diferente é a capacidade de identificação da moderna música pop, há uma percepção mais real e palpável do todo, tem-se uma certeza, são cânones e gêneros musicais bem definidos nos imaginários e na memória midiática. Assim, pensada como principal elemento de mediação, a música pop é o conceito universal por meio do qual são feitas as leituras mais recorrentes sobre a produção musical atual. A *world music* é a captura do outro, o signo exótico e periférico (VARGAS; CARVALHO; CHIACHIRI, 2020), mesmo sendo ela também música popular – de diferentes regiões. Daí a inevitável problemática, talvez por insuficiência de dar conta de um campo tão diverso, que geralmente habita as universalizações.

Retomando a citação que abriu este texto, para Fabrício Silveira (2017), as divas² da música pop globalizada, mesmo quando fogem de padronizações, elas o fazem por meio de parâmetros anglo-americanos. É como se a música pop, muitas vezes, operasse nas semioses de uma memória mundializada que oferece “conjuntos bibliográficos” (ORTIZ, 2007, p. 128), cuja recorrência nos imaginários sugere certos consensos no enlace passado e presente. O pop globalizado possui discursividade, ou seja, agrupa certos saberes, ao fazer funcionar as expectativas dominantes da cultura midiática. Essas demandas enquanto enunciados estabelecem com outros interlocutores relações de manutenção de certos eixos afetivos de reconhecimento e identificação, que são estéticos e também existenciais.

No Brasil, se tomarmos como exemplo o gênero sertanejo no contexto brasileiro, veremos que sua força capaz de atingir grandes públicos vem acompanhada de um vínculo com o senso comum, sobretudo as classes médias. Há, portanto, uma tendência à centralidade de certos padrões de consumo (carros, posse de terras), a reprodução de discursos sexistas e até o apoio público a personagens da política nacional neoconservadora³. Assim, tanto no campo estético como no campo político o pop possui maior capilaridade nas semióticas dominantes, mais ou menos estáveis, e tanto o *fandom* como os grandes contratos com empresas patrocinadoras irão delimitar “até onde se pode ir” dentro da esfera de circulação e consumo aceitável para a lógica do entretenimento. Ainda sobre o contexto nacional, no período das eleições de 2018 muitos artistas pop (de gêneros como o *funk* e o *pagode*) foram cobrados para se posicionar, a maioria preferiu o silêncio.

A universalização do pop oferece então uma noção de realidade geralmente mais apaziguadora e positiva, uma dimensão paradigmática que também é existencial. A questão que emerge aqui é perceber como dentro do pop serão produzidas linhas de fuga capazes de abrir percepções mais críticas, mesmo que essas estéticas rebeldes tenham sido por vezes cooptadas pela engrenagem mercadológica posteriormente. No *corpus* de análise, observa-se que a valorização de ritmos, instrumentação, entremeios

² Madonna, Christina Aguilera, Beyoncé etc.

³ O encontro de artistas do gênero sertanejo com o atual presidente do Brasil demonstra alinhamento ao poder – notadamente à extrema-direita. Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/sertanejos-encontram-bolsonaro-e-chamam-meia-entrada-de-injustica-historica.shtml>. Acesso em: 7 mar. 2020.

culturais e semióticos e éticas sonoras do Sul Global vem acompanhada por uma posição existencial e política que irá questionar as grandes narrativas do pop. Essa experiência comunicacional sonora revela um âmbito ontológico de engajamento com a produção musical (como lidar com instrumentação, ritmos, performance). A produção de diferença na hibridez (local e global) inscreve pequenas variações estéticas na experiência de escuta, movidas por uma tomada de posição artística.

A base teórica que sustenta a análise da enunciação em M.I.A. e Joe Strummer se apoia, primeiramente, no conceito *bakhtiniano* de gêneros do discurso, que considera todo enunciado uma maneira de apresentar-se aos outros enunciados em um processo dialógico. Se a relação pretendida aqui estiver correta, é possível compreender a música pop como um processo de enunciação mais ou menos aderente ao campo estável de entretenimento, de valores sociais e de organização mercadológica de circulação. Para além de maniqueísmos fáceis, tal consideração obviamente não exclui as inúmeras possibilidades de produção de sentido da música pop (suas quebras, discontinuidades), tampouco toma a cultura massiva como alienadora ou força ideológica, mas parte de um pressuposto de que as relações narrativas na memória midiática são desiguais. E, como nos lembra Stuart Hall (2016) em diálogo com o pensamento *foucaultiano*, é o campo discursivo das representações midiáticas que produz a visibilidade de certos assuntos e o ocultamento de outros. A moderna música pop que nos chega pela memória midiática, portanto, privilegia valores que permeiam o senso comum, tal representação estabelece um real. Por isso a presente análise considera a enunciação o ponto de partida de uma mudança de paradigma. Como observa Maurizio Lazzarato (2014), o ato subjetivo (enunciado) precede a linguagem em uma dimensão existencial que “emerge e ganha consistência através, secundariamente, de uma multiplicidade de semióticas que também incluem linguagem” (LAZZARATO, 2014, p. 152).

Por esse motivo, o som será pensado como parte de um campo enunciativo, uma frente semiótica de acoplamentos variados. O som como produto de um perfil artístico que busca endereçamentos experimentais, menos centrados em nichos e mais abertos a fronteiras culturais e semióticas – cujo processo comunicacional, na escuta, provoca o pensamento (no sentido mostrar algo, fazer refletir). Antes que quaisquer elementos sonoros sejam trabalhados há um impulso singular na escolha de lidar com as

materialidades sonoras (instrumentação, timbragem, produção, performance etc.). Para Félix Guattari (2006, p. 162), essa postura artística é sustentada pelo “suporte existencial de um foco enunciativo”. O som é acionado no ato criativo e coloca em funcionamento uma série de afetos que entram em relações dialógicas – uma vez que o afeto é também um acontecimento semiótico e participa da significação. A experiência sonora possui *medialidade*, um convite a perspectivas, realidades e territórios existenciais.

3 OS TERRITÓRIOS SEMIÓTICOS E EXISTENCIAIS DE M.I.A. E JOE STRUMMER

Mathangi Maya Arulpragasam, nome artístico M.I.A., é filha de ativista político do Sri Lanka. Nasceu no Reino Unido, mas viveu entre as idas e vindas de sua família do país europeu à nação de origem, por conta vínculo identitário de seus pais com a minoria *tâmil* – alvo de conflitos étnicos⁴ regionais. Joe Strummer⁵ (John Graham Mellor) é filho de diplomata⁶ inglês e mãe turca, nasceu em Ankara (Turquia), durante período em que seu pai trabalhou naquele país, mudou-se para a Inglaterra com a família ainda na infância. M.I.A. e Joe Strummer vivenciaram experiências migratórias, motivadas por diferentes acontecimentos, que são parte de um campo enunciativo do qual suas obras também fluem. Essas vivências colocam decisivamente que o “agenciamento de enunciação desencadeia outras modalidades de espacialização e de corporalidade” (GUATTARI, 2006, p. 153), e abre caminho para a busca da hipótese aqui sugerida. A partir da observação de Fabrício Silveira (2017), esta análise pretende compreender como esse perfil de artista tensiona os paradigmas estéticos e existenciais do pop globalizado e quais os seus endereçamentos (para além de nichos de mercado). Para avançar na discussão, a semiótica trabalhada nas obras dos artistas citados será somada a uma realidade aberta na experiência da escuta, um porvir de outras existências, que se coloca como questionamento político no tempo presente. Portanto, a ideia é considerar M.I.A. e Joe Strummer como artistas que constroem discursividades mais

⁴ Sabe-se que o período colonial, durante a presença do Reino Unido, acirrou as divergências entre a maioria cingalesa com a minoria *tâmil*, cujo reflexo foi uma guerra civil (1983-2009). Com a derrota do grupo separatista Tamil Tigers, uma série de violações de direitos humanos foram registradas.

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

⁵ Joe faleceu em 22 de dezembro de 2002.

⁶ A função exercida pelo pai fez com que Joe morasse em algumas cidades de países do Sul Global, entre a infância e a adolescência, como Cairo, Cidade do México e Ankara.

hibridizadas e de entremeios para, num primeiro momento, escapar parcialmente de modalidades mais estáveis (as tensões entre Joe e o *punk*; as tensões entre M.I.A. e o conceito de “diva” pop), e depois colocar em evidência enunciados que visam à construção de diálogos fragmentados e fronteiriços – um endereçamento não linear, que destoa das características mais mercadológicas. A tomada de posição dessas obras valoriza territórios existenciais menos recorrentes nos regimes da música pop. Por isso, é preciso destacar alguns aspectos das biografias dos artistas analisados em correlação com a música (som) por eles produzida – e para isso alguns trechos de suas trajetórias serão citados.

A infância no Reino Unido colocou M.I.A. em contato com a música pop, período no qual a artista costumava ouvir programas radiofônicos que tocavam Madonna e outras divas do pop, ao caminhar pelas ruas com seu aparelho portátil de rádio e fones de ouvido. Em seguida ela conheceu o *hip hop*, após escutar uma faixa do grupo de rap Public Enemy ecoar do quarto de um vizinho. Essas foram as primeiras aproximações da artista com a cultura ocidental – mas não as únicas, em outro fragmento de memória⁷ está o fato de ter sido chamada de “paquistanesa” por outras crianças do bairro, sintomas de um imaginário que lê as diferenças por estereótipos. Apesar da aproximação com a música pop, M.I.A. nunca deixou de costurar no tecido semiótico de sua obra elementos do Sul Global, notadamente sonoridades⁸ de matrizes culturais locais. Mas não apenas isso, o som é manifestação que se dá na linguagem (musical) e somente pode ser pensada dentro de um campo maior, uma posição enunciativa frente ao mundo que possui historicidade, carga cultural e por isso ao adentrar os fluxos midiáticos convida a outras perspectivas de realidade. Não à toa, para as narrativas mais recorrentes no chamado Ocidente, a obra da artista estabelece críticas e alternativas às engrenagens econômica, política e cultural – produtora dos afetos majoritários operantes nos processos de subjetivação coletiva. Assim, sua obra parece sempre construir respostas e contrapontos, na maioria das vezes geradores de incômodos aos núcleos mais estáveis do pop. No vídeo da canção *Borders*⁹, por exemplo, há uma crítica direcionada ao endurecimento de políticas migratórias, em especial o policiamento de

⁷ Extraído do documentário *Matangi/Maya/M.I.A.*, de 2018.

⁸ Embora sonoridade remeta a um conceito bastante amplo, durante a análise das canções irei especificar o que está sendo descrito: um ritmo, um timbre, um arranjo etc. Assim, evita-se que o termo seja entendido como algo genérico.

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

fronteiras praticado por Estados Unidos e Europa. Embora engajamentos políticos sejam parte de certas posturas artísticas, M.I.A. parte de um ângulo exterior, ou seja, coloca em evidência a discursividade das perspectivas menores, neste caso a do imigrante colocado sob a mira dos dispositivos de monitoramento e repressão dos sistemas de segurança dos grandes centros econômicos. Em outra frente, a artista aciona no *sampler* recortes sonoros¹⁰ de instrumentos de culturas locais (como o indiano *urumi*, instrumentação percussiva de matriz africana etc.) e trechos de canções de artistas como Parvati Khan (Trinidad e Tobago), que atuou em produções de Bollywood – ou seja, o referencial sonoro e cultural de M.I.A., em boa medida, ocorre a partir do Sul Global.

A trajetória artística de Joe Strummer começa quando o músico se junta ao grupo de *garage rock* The 101ers, mas sua ascensão e reconhecimento na cultura midiática ocorreu no final da década de 1970, à frente do grupo *punk* The Clash. Desde o início, a banda buscou proximidade com artistas, gêneros musicais e ritmos das periferias globais, inicialmente a cultura jamaicana, mas em seguida o campo referencial é ampliado para a sonoridades de outros lugares. O que parecia apenas uma menção ao *reggae*, na gravação de *Police and thieves*, de Junior Murvin, que aparece no primeiro álbum do Clash, se tornou uma relação densa com a música jamaicana, principalmente pelo longo período de gravação e mixagem do quarto trabalho do grupo, o álbum triplo *Sandinista!* (1980) – momento de afastamento mais radical em relação à estrutura sonora do *punk rock*. Joe e o Clash sempre mantiveram uma relação problemática com a identidade musical britânica, seja no âmbito do *punk* ou na cultura pop inglesa em geral.

Além da questão musical, os integrantes do Clash valorizavam o contato com comunidades de imigrantes, em especial de países caribenhos, inclusive participavam de manifestações e festivais organizados por esse público. No período em que o nacionalismo exacerbado fazia aflorar autoritarismos, como a criação da Frente Nacional¹¹, o Clash se uniu ao coletivo¹² *Anti-nazi league* (sindicatos, estudantes, grupos

¹⁰ Há um belo mapa geográfico dos referenciais sonoros do disco *Kala*, lançado por M.I.A. em 2007, nesta página: <https://magazine.vinylmeplease.com/magazine/mia-kala-geographical-audio-map>. Acesso em: 28 maio 2021.

¹¹ Grupo político de extrema-direita do Reino Unido, historicamente alinhado a discursos xenófobos e supremacistas.

¹² O recente documentário *White riot* aborda a atuação desse coletivo. Ver o trailer disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2020/sep/18/white-riot-review-rebellion-and-tough-truths-in-musics-war-on-racism>. Acesso em 10 dez. 2020.

de imigrantes e outros artistas) no evento *Rock against racism*¹³ para marcar sua posição contrária à do nacionalismo. Com o fim do Clash, Joe permaneceu um longo período afastado do cenário midiático, retornando em 1999 com o grupo The Mescaleros, cujos discos *Rock art and the s-ray style* (1999), *Global a go-go* (2001) e *Streetcore* (2003) que dialogam com o Sul Global – e muitas críticas à época categorizado alguns desses trabalhos como *world music*. A valorização da dimensão local pode ser percebida na faixa *Bhindi bhangee*¹⁴, com escalas indianas tocadas no violino e letra que celebra a diversidade de uma Londres cosmopolita, atravessada por muitas culturas, proposta que difere radicalmente do contexto britânico atual e sua política de fechamento aos outros países.

A realidade que essas obras fazem circular ressoa criticamente na memória midiática, ao carregar contrapontos às realidades assimiladas com maior frequência na experiência da música pop, pelo menos no sentido universal ao qual ela corresponde nos fluxos globais. É por isso que a hibridez que ambos os trabalhos carregam reconfigura a memória partilhada acerca da cultura mundializada (ORTIZ, 2007), ao reescrevê-la por outras perspectivas – como observou Silveira (2017) acerca de M.I.A.. É como se a história da música pop fosse revisada e a posição canônica de Mick Jagger, Elvis e Madonna partilhasse espaço com Fela Kuti, Ali Farka Touré e Angélique Kidjo. Daí a importância de compreender que a inscrição de um ritmo, uma configuração instrumental, um idioma minoritário ou corpos não-eurocêntricos produz novos afetos – e, eu diria, novos saberes. Boaventura Sousa Santos (2018) nota que esses enfoques emergentes do Sul, atualmente trabalhados também pelo pensamento *decolonial*, revigoram as ciências humanas e sociais modernas, pois estimulam “sistemas plurais de conhecimento” (2018, p. 237). Mas essa emergência de saberes não é facilmente assimilável, mas acirra tensões e disputas nos ambientes midiáticos. É o caso de comunidades musicais que estranham experimentos estéticos, a exemplo dos punks que questionaram os rumos artísticos do Clash no álbum *Sandinista!* Muitos reivindicaram um retorno à sonoridade dos primeiros discos – de canções curtas, rápidas e tocadas em

¹³ Ver o vídeo do Clash no Victoria Park.

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

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bl7UCJN-mu8>. Acesso em: 9 mar. 2020.

power chords. Joe chegou a criticar essa postura, certa vez, ao dizer que havia uma “polícia do *punk*”¹⁵ na exigência de certos padrões sonoros e comportamentos.

O fenômeno dialógico dos gêneros discursivos permite observar as formas musicais em sua antecipação de destinatários, aspecto que não se define exclusivamente como manifestação na linguagem (no caso deste estudo, a musical), mas reúne marcas de enunciação “de um sujeito, de um lugar histórico e social, de uma posição discursiva, que circula entre discursos e faz circular discursos (BRAIT; MELO, 2012, p. 72), uma dimensão mais ampla, que remete a um campo existencial. Pela Semiótica da Cultura, as relações textuais (discursivas) podem ser pensadas a partir de uma dinâmica semelhante, mas que talvez permita melhor observação de como as diferenças se entrelaçam em movimentos, muitas vezes, imprevisíveis, o que faz com que o interior de um sistema semiótico seja penetrado constantemente por elementos exteriores, como observou Iuri Lotman (1996) em seu texto sobre o conceito de *semiosfera*¹⁶. Daí possibilidade de somar a este percurso teórico que identifica intertextualidades, uma noção cara à teoria da enunciação de Mikhail Bakhtin (2003), a ideia de que cada enunciado gera *ecos e ressonâncias em outros enunciados*. A universalidade da música pop, discursivamente, ao privilegiar a ausência de posturas políticas mais radicais – o que não significa que elas não existam –, se aproxima dialogicamente de questões mercadológicas e valores simbólicos do senso comum sugeridos pelo capitalismo tardio. Mas, a partir de Mikhail Bakhtin (2003), a enunciação pode também ser pensada para além de mera interação, capaz de assumir um tom de resposta política – que concorda ou discorda –, a depender da realidade com a qual se depara. M.I.A. e Joe se colocam como enunciados de diferença, contrapontos midiáticos e sonoros.

No videoclipe da canção *Born free*¹⁷, um grupo social é perseguido por forças de segurança, cujos militares exibem na manga da farda a bandeira dos Estados Unidos – que em si já é uma questão bastante problemática, pensando no produto midiático de

¹⁵ No documentário *The last testament*, sobre a gravação do álbum *London Calling* (1979), Kosmo Vinyl, artista e amigo dos integrantes do Clash, cita (ver trecho 0:9:33) a insatisfação de Joe Strummer com as exigências dos punks em relação à manutenção da forma estética do *punk rock*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gTi9wd9l3cE>. Acesso em: 10 mar. 2020.

¹⁶ Segundo o autor russo, trata-se de um ambiente semiótico de circulação de textos culturais, um *locus* de significação e produção de sentido.

¹⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=leMvUlxXyz8>. Acesso em: 11 mar. 2020.

uma artista migrante levado ao mercado norte-americano. M.I.A. parece inserir no vídeo uma temática que ela sempre buscou citar nas entrevistas: a violência contra a minoria *tâmil* no Sri Lanka. O documentário *Matangi/Maya/M.I.A* reúne um compilado de momentos nos quais a artista foi interrompida por jornalistas ao falar sobre a situação de seu país. M.I.A. então adotou como estratégia de comunicação se referir ao tema em todas as entrevistas, independentemente de ser questionada sobre o assunto, a exemplo dos depoimentos que concedeu na premiação do Grammy Awards. O que a artista faz em *Born free* é expor novamente essa questão ao debate público, uma tentativa de inserir assuntos que fogem ao interesse da cobertura midiática do entretenimento. E no som da artista ocorre dinâmica semelhante.

Em *Boyz*¹⁸ há uma série de sons sobrepostos que foram gravados por M.I.A. com artistas locais do Sri Lanka e outras regiões, uma teia semiótica de timbres, escalas e instrumentações regionais que constituem uma *medialidade* convidativa a perspectivas históricas e culturais – há, na faixa citada, uma noção mais ampla de popular do que a contida na música pop. O processo de elaboração do álbum *Kala* (2007), aliás, do qual a faixa faz parte, inclui viagens a Trinidad e Tobago e Jamaica e sampleamentos que recortam também a cultura midiática ocidental. Se o “enunciado deve ser enfrentado na sua historicidade, na sua concretude, para deixar ver mais do que a dimensão exclusivamente linguística” (BRAIT; MELO, 2012, p. 71), o som e a hibridização indicam o campo existencial no qual a artista se posiciona. Essa ressonância diferencial inscreve nos fluxos globais de circulação musical “uma interrupção crítica na grande narrativa historiográfica” (HALL, 2003, p. 124), um deslocamento de paradigma. O timbre de *marimba* que introduz a faixa *Washington bullets*¹⁹, no ritmo do *calypso* afro-caribenho de Trinidad e Tobago, é experimentação na linguagem musical que permeia todo o disco *Sandinista!* (1980). Tratada como frente semiótica, a canção pertence ao movimento de abertura de The Clash a uma temática geopolítica que aborda o Sul Global, especialmente o contexto da América Latina. Uma vez que o período de lançamento do álbum é marcado pela ascensão de Regan e Thatcher em dois dos principais centros econômicos do mundo Ocidental, a menção a movimentos políticos progressistas dos países latino-americanos é uma postura artística pouco vendável para os parâmetros

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EUViirqjS50>. Acesso em: 11 mar. 2020.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MT-LyKFvIFc>. Acesso em: 12 mar. 2020.

mercadológicos da indústria fonográfica, bem como para os valores simbólicos do período da Guerra Fria.

Claro que The Clash era vendido no pacote *punk* pela CBS (Sony), mas mais como tendência rebelde dos jovens habitantes de centros urbanos como Londres, não para flertar com sons das periferias globais, tampouco com as chamadas esquerdas desses locais. No som, o desvio da estética *punk rock* permitiu aproximação de percussões e instrumentos de sopro regionais, somados a outros gêneros musicais como o *hip hop*, a *soul music* e o *jazz*. *Sandinista!* é uma obra (texto) inserida na história e na sociedade, como Julia Kristeva (1980) percebia certas obras literárias, aspecto que permite entendê-lo como tomada de posição ética e estética que dialoga com campos distintos. Um perfil artístico operante em um campo de enunciação que valoriza a proximidade com sindicatos e com comunidades imigrantes, carga história de vivências²⁰ que permitem compreender, por exemplo, a semiótica de *Let's go crazy*²¹, faixa que abre com a fala de um imigrante que vende sua arte nas ruas londrinas, seguida por percussão afro-caribenha, entonação de voz ritmada (quase falada) e menção a gêneros caribenhos (*calypso*, *bachata*, *dancehall*).

Após tais observações acerca das obras de M.I.A. e Joe Strummer, retomo uma questão lançada ao início deste texto: qual é o endereçamento da hibridez nas obras de M.I.A. e Joe enquanto enunciados? Considerando a teoria da enunciação de Bakhtin (2003), o som dos artistas compreende uma tomada de posição que busca ressoar criticamente na memória midiática. A ampliação que a teoria da enunciação ganha nos escritos de Guattari (2006), portanto, permite entender as obras de M.I.A. e Joe Strummer como uma virada de paradigma estética e existencial, que se mobiliza pelo campo enunciativo (o *ethos* artístico, a produção da música) – pois Guattari considera a enunciação o “o núcleo ativo da criatividade” (GUATTARI, 2019, p. 390). Assim, o conceito de música *internacional popular* descrito por Silveira (2017) – pelo qual é possível analisar as obras de Joe e M.I.A. –, de certa forma, revisita a noção de mundialização da cultura de Ortiz (2007) para apresentar um deslocamento de grandes

²⁰ Há um famoso episódio no qual Joe Strummer, o baixista Paul Simonon e o empresário do grupo Bernie Rhodes presenciaram a repressão policial em um desfile de comunidades jamaicanas em Londres, fato que gerou a faixa *White riot*. Há depoimentos dos artistas sobre o episódio em <https://www.youtube.com/watch?v=dWbJou7Lgul>. Acesso em: 13 mar. 2020.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oEdKihPRftU>. Acesso em: 13 mar. 2020.

eixos de leitura (cânones) da cultura pop – até então centrados no Ocidente. Esse desvio, aqui especificamente notada na produção musical, pode ser pensado pela diferença e pelas disputas sempre em jogo no âmbito da cultura. Stuart Hall (2003) observa nessas mudanças de posições um processo de “condições locais” (2003, p. 401) que revisam constantemente as grandes narrativas. A hipótese é que há um enunciado, em M.I.A. e Joe, que deseja ecoar mais polifônico e aberto criando relações não lineares nos processos comunicacionais, que escapa às leituras centradas nos grandes modelos midiáticos – organização cuja base está na linearidade mercadológica e na centralidade herdada dos *mass media* que se impõem na memória coletiva dos fluxos globais.

Esse desencaixe de M.I.A. e Joe coloca em evidência outros modos de existência e tem o som como recurso semiótico expressivo, uma modalidade artística que flui de um campo de enunciação. Félix Guattari (2006) é quem avança a teoria da enunciação nesse sentido, ao considerar que os agenciamentos de enunciação desencadeiam modos de existir, e chama a atenção ao observar que essas variações indicam a amplitude do vivido, frente à finitude das formações dominantes, e que somente pode ser pensado como “polifonia das formações subjetivas” (GUATTARI, 2006, p. 155). Assim, os artistas citados e suas obras polifônicas têm como destino quaisquer interlocutores, pois ecoam abertas às fronteiras culturais e semióticas (LOTMAN, 1996) em movimentos de alteridade, e diferem de leituras fechamentos à exterioridade – às vezes levados às últimas consequências por certas comunidades musicais.

É por isso que o perfil artístico apontado por Silveira (2017), ao priorizar ritmos, instrumentação, timbres, arranjos e corpos do Sul Global, no lugar de reafirmar a memória coletiva geradora dos conhecimentos mais recorrentes sobre a produção musical e as culturas, estabelecida por narrativas desiguais, produz outra ecologia de saberes (SANTOS, 2018). Refundar a música popular internacional (SILVEIRA, 2017), assim, é inscrever na experiência da escuta novos territórios existenciais (perspectivas culturais, historicidade, posicionamentos éticos e políticos), que demonstram, como escreve Stuart Hall (2003, p. 130), que as relações dadas em grandes narrativas não “ocupam mais o mesmo lugar”. Tal reposicionamento permite avançar para outras modalidades existenciais.

No vídeo de *Double bubble trouble*²², as imagens mostram um complexo de dispositivos de vigilância (câmeras, drones, rastros digitais) que monitoram corpos não ocidentais. M.I.A., em outra cena, é enquadrada pela câmera à frente de uma parede que exibe a pichação “1984 is now” (“1984 é agora”, tradução livre), menção ao romance distópico de George Orwell, e o fechamento da câmera mostra que existem grandes na boca da cantora, uma espécie de lacre. Mesmo esteticamente acessível (sonora e visualmente) ao contexto do pop globalizado, o videoclipe de M.I.A. demonstra que em sua obra há uma enunciação ambivalente, cuja processualidade coloca a autora num endereçamento complexo a textos externos (KRISTEVA, 1980), com entradas e saídas do pop. Se há uma dança coreografada, ela é perseguida e monitorada por drones e câmeras – tal qual ocorre na vida cotidiana com os corpos estranhos e indesejáveis. Nos minutos iniciais, o som se aproxima do *reggae* jamaicano, seguido de uma alteração no andamento que coincide com o gênero *trap*, para ao final acelerar em um conjunto de colagens sônicas, composto por *samples* de instrumentos e ritmos regionais. As afecções mobilizadas por M.I.A. possuem uma dimensão cultural que convida a sentidos não-ocidentais, outros corpos, que, ao entrarem nos espaços midiáticos questionam universalizações, homogeneizações e narrativas fundantes. Na timbragem, instrumentações de culturas locais (agenciamentos menores) atualizam os gêneros musicais (CARVALHO; CONTER, 219) usados que geralmente tentam enquadrar M.I.A. – o pop, o *rap* etc. – em processos de diferenciação.

O desencaixe, contudo, ocorre sobretudo na conduta artística (enunciado, ato subjetivo), quando M.I.A. retira suas músicas de grandes *players* de *streaming* para lançar uma plataforma que não compartilha dados com a Cambridge Analytica, numa postura atualizada sobre a proteção de dados. São modos de existência incômodos para o *establishment*, de certa forma, a exemplo da provocação de David Lee Roth (Van Halen) ao Clash, ao dizer que “não se deve levar a vida tão a sério”²³, por conta dos posicionamentos políticos de Joe e sua banda. Assim, por não operar na engrenagem de produção de subjetividade centrada em focos de poder (GUATTARI, 1990), ambos os

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v9AKH16--VE>. Acesso em: 14 mar. 2020.

²³ A fala ocorreu na coletiva de imprensa do festival San Bernardino de 1983, na Califórnia. Ver trecho do documentário *The future is unwritten*, na marcação 1:15:56. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BZxtHJ3DZek>. Acesso em: 16 mar. 2020.

artistas criam ecossistemas semânticos, territórios afetivos e existenciais, percebidos, sobretudo, na experiência comunicacional de suas obras. Quando Maurizio Lazzarato (2014) aproxima a teoria da enunciação (BAKHTIN, 2003) da proposta de um novo paradigma estético e existencial de Félix Guattari (2006) é justamente para dar conta de uma mobilização subjetiva de autopoicionamento (GUATTARI, 2019) que precede a linguagem. Pela enunciação, interlocutores podem entrar no processo dialógico para acionar micropolíticas, segundo Lazzarato (2014, p. 156), trata-se de abrir “um campo de possíveis respostas/reações que só pode ser determinado e só pode ser atualizado no e através do ‘fazer’ da enunciação” – que em si é sustentado por visões de mundo e posturas singulares.

M.I.A. e Joe Strummer são enunciados que inscrevem esses pequenos contrapontos existenciais e sonoros, uma experiência para além dos regimes da música pop nas mídias, que atualiza a memória midiática ao dialogar com o Sul Global, suas políticas, éticas e estéticas. Essa hibridez ressoa criticamente na linearidade da dinâmica massiva e amplia as noções acerca da música popular. Esse perfil artístico, no entanto, se manifesta em outras obras e pode ser compreendido como parte da histórica da música pop nas mídias, atravessada por tensões entre mercado, classificações e produção artística.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto se baseou na teoria da enunciação de Bakhtin (2003) para compreender a experiência comunicacional das obras de M.I.A. e Joe Strummer, na tentativa de demonstrar como seus trabalhos ressoam criticamente nos paradigmas da música pop nas mídias. Pela leitura que Guattari (2019) faz da teoria da enunciação, esses artistas foram pensados como possibilidade de mobilização de diferenças no âmbito existencial, pois suas obras entram em relações dialógicas como elementos de alteridade na memória midiática. Como ponto de partida, este artigo se apoiou na observação de Fabrício Silveira (2017), que percebe nas obras de M.I.A. e Joe Strummer uma tentativa de refundar a música popular internacional num sentido plural – com todas as estéticas que geralmente não cabem na música pop. No lugar de priorizar o

rock ou o *R&B*, esses artistas buscam referências na multiplicidade sonora que geralmente é confinada na *world music*. O conceito de territórios existenciais de Félix Guattari (2006) soma à análise a possibilidade de pensar tais obras como aberturas a outras modalidades possíveis (sociabilidades, culturas, historicidades), que se manifestam na *medialidade* do som (timbres, ritmos, instrumentação, arranjos etc). É curioso, ainda, perceber como as obras de M.I.A. e Joe dialogam musicalmente, uma vez que a cantora sampleou *Straight to hell*²⁴, do Clash, na faixa *Paper planes*²⁵. Ambas as canções coincidem com perspectivas migratórias anti-xenofóbicas, posturas geopolíticas *decoloniais*, em perfeita aderência às questões de nosso tempo histórico e com as epistemologias do Sul.

A escolha de M.I.A. e Joe Strummer se adequa a um recorte de limitação de tamanho de texto, mas não são os únicos com esse perfil artístico, evidentemente. Como reflexão final, é possível pensar na elaboração de metodologias capazes de aprofundar a experiência dessas obras no âmbito da escuta musical – que podem servir, inclusive, de material midiático para atividades criativas, mobilizadas na interdisciplinaridade da comunicação. Assim, as reflexões inerentes ao processo de escuta musical, enquanto fenômeno comunicacional, podem ser ampliadas no contato com obras mais dialógicas, que priorizam relações com outros enunciados e territorialidades. Trata-se de um experimento decisivo para a construção de uma nova ética de convivência, na qual identidades e comunidades assumem um sentido radicalmente aberto.

REFERÊNCIAS

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

BRAIT, B.; MELO, R. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. *In*: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 61-78.

CARVALHO, N. F.; CONTER, M. B. Timbre como diferenciação para além do gênero musical: materialidades e semioses nas obras de Rakta e KOKOKO! **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 1, p. 166-190, 2020.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t7SvtikTkrM>. Acesso em: 16 mar. 2020.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewRjZoRtu0Y>. Acesso em: 16 mar. 2020.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O anti-Édipo** – capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2014.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas (SP): Papyrus, 1990.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.

GUATTARI, F. Ritornelos e afetos existenciais. **GIS - Gesto, Imagem e Som**. São Paulo, v. 4, n.1, out., p. 383-397, 2019.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri/PUC-Rio, 2016.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

KRISTEVA, J. **Desire in language: a semiotic approach to literature and art**. New York: Columbia University Press, 1980.

LAZZARATO, M. **Signos, máquinas e subjetividades**. São Paulo: N1 Edições, 2014.

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

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

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

REYNOLDS, S. 'Streaming has killed the mainstream': the decade that broke popular culture. **The Guardian**, London, dec., 2019. Disponível em: https://www.theguardian.com/culture/2019/dec/28/overload-ambush-and-isolation-the-decade-that-warped-popular-culture-simon-reynolds?fbclid=IwAR00mcL-PIEP-Zg_djA6AhnznR290p9duyCcqLbmhPKr1ifUpXveeGKzfo. Acesso em: 08 jan. 2020.

SANTOS, B. S. **Construindo as epistemologias do Sul: Antologia essencial**. volume I. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

SILVEIRA, F. Música pop e guerra aérea. In: MELLO, J. G.; CONTER, M. B. **A(na)rqueologias das mídias**. Curitiba: Appris, 2017. p. 77-92.

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

SOBRE O AUTOR**Nilton Faria de Carvalho**

Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Mestre em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) e graduado em Jornalismo pela mesma instituição. Foi repórter de web TV, cobrindo Cidades e Cultura. Trabalhou em editora como jornalista, produzindo conteúdo para jornal e revista (ambas as publicações com enfoque regional), em editorias de Cidades, Cultura e Política. Além disso, possui experiência em agências de comunicação e conteúdo. Foi responsável pelo setor de Comunicação do Serviço de Acolhida e Orientação para Refugiados da Caritas São Paulo, projeto do terceiro setor voltado a direitos humanos, refúgio, migração (e parceiro da Agência da ONU para Refugiados). Membro do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura, suas pesquisas recentes abordaram conceitos de memória, narrativas de vida, experiência comunicacional, teorias da diferença, semiótica, epistemologias do Sul, música pop e metodologias de pesquisa narrativa. Atualmente é professor substituto no curso de Jornalismo - Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

E-mail: niltonfar.carvalho@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2443-6418>

COMO CITAR ESTE ARTIGO

CARVALHO, Nilton Faria de. M.I.A. e Joe Strummer: som, enunciação e territórios existenciais.

Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 12, n. 2, p. 123-142, jul./dez. 2021.

RECEBIDO EM: 18 abr. 2021

ACEITO EM: 04 jun. 2021
