

Malcolm McLaren, *Duck Rock* e a *World Music*: Enquadramentos Estéticos e Resistências Contracoloniais

Alfredo Bello¹

Fabício Silveira²

Nilton Carvalho³

Resumo:

O presente trabalho parte de uma observação empírica do álbum *Duck Rock* (1983), de Malcolm McLaren, para repensar o período do chamado pós-punk e a ascensão do termo *world music*. Busca-se compreender, a partir dos sampleamentos usados por McLaren, as tensões estético-políticas — apropriações e apagamentos de tensões culturais — em repouso nos processos de posicionamento do disco para certos nichos mercadológicos. Em outra frente, um olhar voltado às produções musicais do Sul Global revela como movimentos artísticos contracoloniais irão ressoar em diferentes lugares, em processos equiparáveis de produção e fruição. Pela Semiótica da Cultura, a dinâmica cultural é pensada na articulação de memória, tradução e atualização, o que abre uma perspectiva de (re)conhecimento quase arqueológica acerca da música nas mídias.

Palavras-chave: *Duck Rock*; *world music*; contracolonialidade.

Introdução

O fim dos Sex Pistols é um dos eventos que coincidem com a virada estética do pós-punk. Embora muitas bandas tenham dado continuidade aos modos de produção do punk, no período entre 1978 e 1980, alguns grupos e artistas, antes vinculados exclusivamente ao gênero punk, passaram a experimentar sonoridades distintas. É possível especular sobre as

¹ Graduado em Música, habilitação em Contrabaixo Acústico, pela UnB. É Mestrando em Culturas e Identidades Brasileiras pelo IEB - USP. É multi-instrumentista, produtor musical e pesquisador de expressões tradicionais brasileiras. É conhecido também como DJ Tudo. E-mail: alfredobello@gmail.com.

² Formado em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo (UFSM), mestre em Comunicação e Informação (UFRGS) e doutor em Ciências da Comunicação (Unisinos / RS). Pós-Doutor pela School of Arts and Media (Salford University, UK). Realizou estágio pós-doutoral – bolsa PNPd Capes – junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. Atualmente, é professor visitante junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP / MG. E-mail: fabiciosilveira@terra.com.br.

³ 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). Atualmente é pós-doutorando em Comunicação no Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP. E-mail: niltonfar.carvalho@gmail.com.

motivações da desaceleração⁴ do punk enquanto produto midiático: esgotamento sonoro e visual da fórmula (roupas rasgadas, cabelos espetados, ataque em três acordes, etc.); cooptação pela indústria fonográfica; a morte de ícones do movimento, etc. Em meio ao desembarque de alguns, estava a figura de Malcolm McLaren, ex-empresário dos Sex Pistols. Seu álbum *Duck Rock* (1983) é uma aproximação estética de sonoridades que circulavam às margens da música pop anglo-americana, notadamente do Sul Global, e foi lá onde McLaren visualizou a possibilidade de elaborar um disco experimental e que trouxesse frescor sonoro ao combalido punk. A parceria do britânico com o grupo norte-americano de *hip hop* World's Famous Supreme Team soma ao trabalho um método de coleta de sons: o *sampleamento*, as colagens e a sobreposição de sons. Mas não apenas isso, em 1982, Malcolm McLaren viajou a Johannesburgo, na África do Sul, juntamente com o produtor Trevor Horn e, na companhia do músico local Phil Hollis, gravou com uma série de artistas locais, de diferentes matrizes culturais. Além dessa viagem, também gravou/coletou sonoridades do mundo caribenho.

A empreitada de McLaren se enquadra mercadologicamente no contexto da então nascente *world music*⁵ – rótulo encontrado pelas indústrias fonográficas para catalogar uma série de singularidades musicais do Sul Global, levadas às prateleiras das lojas de discos norte-americanas e, sobretudo, europeias. Assim, haveria um “espectro colonial” atuando no álbum citado? Como ele se constitui em termos fonográficos e midiáticos? Quando nos voltamos ao Sul Global e ao período de ascensão da *world music*, notamos que as produções musicais de países fora do eixo anglo-americano passaram a ressoar em diferentes produções e espaços midiáticos. Esse movimento nos faz refletir acerca das dinâmicas culturais em suas expressões midiaticizadas, que se renovam a partir de articulações de *memória, processos de tradução e atualização* (LOTMAN, 1996), cujas visibilidades decorrem também de estratégias de contracolonialidade (BISPO, 2015). A materialidade sonora é o *locus* produtivo que iremos explorar, na tentativa de traçar um caminho *arqueológico nas paisagens midiáticas*.

Duck Rock, world music e a engrenagem colonial

⁴ Com a queda nas vendas de álbuns punk, muitas pequenas gravadoras viram a *world music* como um mercado a ser explorado. A consolidação desse nicho ocorre nos anos 90. Discos como *Duck Rock* (1983), de Malcom McLaren, *My Life in the Bush of Ghosts* (1981), de Brian Eno e David Byrne, e o single *World Destruction* (1992), parceria entre John Lydon e Afrika Bambaataa, pavimentam essa estética que orbita entre o pós-punk e a *world music*.

⁵ Há uma breve análise que trata da funcionalidade semiótica do termo e sua circulação na cultura midiática (VARGAS; CARVALHO; CHIACHIRI, 2020).

A seguir, traçamos uma análise do funcionamento semiótico do álbum *Duck Rock*, com o objetivo de extrair (ou ilustrar a partir) dele as tensões culturais de seu contexto histórico e suas ressonâncias no presente. O mapa referencial desse trabalho revela as sonoridades do Sul Global não mencionadas no disco, movimento arqueológico que revela singularidades (instrumentação, corpos, ritmos, timbres etc.), para além dos quadros da *world music*. Como segue, faixa a faixa:

— *Obatala*: ouvimos os tambores bata da tradição afro-diaspórica de Cuba. A melodia dos teclados sugere uma referência ao orixá Obatalá (Oxalá), orixá primordial na cosmogonia Yorubá.

— *Buffalo gals*: aqui, McLaren reforça o diálogo com a dinâmica do *hip hop* norte-americano, a faixa apresenta a participação do grupo World's Famous Supreme Team – que soma à obra sampleamentos e *scratching*.

— *Double Dutch*: nesta faixa há uma simulação de interação entre ouvinte e DJ antes de inserções de guitarras e percussões da *rumba* cubana e congolesa.

— *Merengue*: começa como um programa de rádio no qual apresentadores falam com uma ouvinte. Há também um enquadramento colonial na canção: frases ditas por McLaren repetem clichês de reconhecimento das culturas caribenhas – a exemplo dos fragmentos de letra: “*your hips serve a purpose*”.

— *Punk It Up*: o uso da guitarra é um dos elementos locais que diferem da lógica Ocidental, pois duas ou três guitarras estabelecem relação com fraseados que muito se assemelham às polifonias rítmicas das percussões de matriz africana.

— *Legba*: faixa mais experimental que usa a clave⁶ de música religiosa afro-caribenha.

— *Jive My Baby*: a faixa incorpora um conceito polifônico de guitarras do Sul Global, em especial da África do Sul – timbre mais limpo, sem a presença de pedais de distorção. Os vocais femininos são também característicos da música sul-africana.

— *Song for Chango*: faixa de voz e percussão, menção à *santeria*⁷. A forma dessa música se aproxima da música *legba*, tendo canto e resposta, cujas repetições são acompanhadas por teclados. Esse canto é para o orixá Shangó, dentro da tradição *lucumi*, uma

⁶ Clave são padrões rítmicos presentes em muitas músicas africanas e afro-diaspóricas. Normalmente, é executado pelo agogô, *gã*, *cowbell* ou muitos outros nomes para o ferro que executa a clave e dá estrutura para a música. Muitos dos tambores, principalmente os graves, vão ter variações, enquanto os ferros mantêm a clave. Na música popular cubana, essa clave é executada com dois pedaços de madeira, do mesmo jeito em alguns sotaques de Bumba Meu Boi do Maranhão.

⁷ Vertente religiosa sincrética de matriz *iorubá*.

das formas das religiosidades afro-cubanas, acompanhado pelos tambores bata, que executam o ritmo “*cháchá l’okpafun*”⁸.

— *Soweto*: há um clipe⁹ dessa canção. O vídeo reúne imagens gravadas na África do Sul, a canção possui trecho de uma música do grupo feminino Mahotella Queens.

...

O que Malcolm McLaren faz na prática é o que o termo *world music* induz em sua função de um “articulador de universalismo”, ao abarcar quaisquer sonoridades do Sul Global. McLaren não cita os artistas que sampleou e gravou em sua viagem à África do Sul e Caribe, enquanto a *world music* tenta simplificar a experiência da fruição na identificação de ritmos, timbres, corpos e outros elementos culturais. Para o filósofo camaronês Achille Mbembe (2020), no encontro do Ocidente com os territórios colonizados, “há, de fato, uma forma de representar o Outro que o esvazia de qualquer substância” (MBEMBE, 2020, p. 143). É o percebemos no significante da *world music*, embora ele não encerre a experiência comunicacional da música, uma vez que os contextos culturais que constituem a circulação da música se organizam enquanto espaços semióticos permeáveis ao que lhe é externo (LOTMAN, 1996). Assim, as representações majoritárias tendem a escapar, pois a própria cultura midiática possui variadas entradas e saídas pelas quais as estéticas do Sul irão ganhar consistência.

A força das narrativas dominantes pressupõe, inevitavelmente, desvios, resistências e transbordamentos. Jacques Derrida (2001) observa em seu trabalho esses deslocamentos. Para o autor, há sempre um texto geral ou discurso de ordem e uma “ilusão de querer e acreditar comandar (DERRIDA, 2001, p. 67). Para Derrida é preciso interrogar essas posições constantemente. Se voltarmos para a historicidade de música pop nas mídias veremos exemplos semelhantes, momentos nos quais os processos semióticos da música irão expor contrapontos. A representação das estéticas sonoras do Sul Global em narrativas desiguais configura um saber midiático pouco abrangente, num primeiro momento, mas, pela sonoridade e suas materialidades, a percepção é convidada a reconhecer as diferenças que estão escondidas numa simples nomenclatura mercadológica.

⁸ Informação sobre o canto e o ritmo nos foi dada pelo músico carioca, pesquisador de culturas e iniciado na Santeria cubana, Leo Leobons.

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tij6wdlniHQ>>. Acesso em 12 jul. 2022.

As culturas dos povos originários e diaspóricos criam suas próprias formas musicais, reutilizando e ressignificando os instrumentos e tecnologias do Norte, como já discutimos num artigo sobre a guitarra elétrica (BELLO; SILVEIRA; CARVALHO, 2022). Para demonstrar as resistências frente a esse quadro, partiremos da Semiótica da Cultura de Iuri Lotman (1996) para demonstrar que nas dinâmicas culturais elementos de memória e fronteiras culturais são mobilizadores de atualizações – percebidas em diversas expressões do Sul Global na cultura midiática. Em seguida, observaremos como as materialidades sonoras configuram uma *medialidade* que dá acesso a outras cosmologias, modalidades de vida e comunidades, num sentido arqueológico.

Semiótica e materialidades nas estéticas da *world music*

Ao abrir a *world music* para compreender seu funcionamento semiótico e material nos voltamos a um procedimento teórico e metodológico do campo da comunicação: aproximar a análise semiótica da dimensão material dos processos comunicacionais. Trata-se de “reconhecer a centralidade do meio (mediador) que nos dá acesso ao mundo, tornando-o cognoscível por traduções que produzem efeitos interpretantes igualmente materiais” (ROCHA et al, 2020, p. 22). Desse modo, o complexo instrumental e rítmico que compreende as formações estéticas que a *world music* quer classificar oferecem as chaves de entendimento e acesso às culturas em jogo na música. Daí a importância das noções de texto cultural e de tradução na semiótica de Iuri Lotman (1996). Para o autor, no texto cultural repousam conhecimentos, informações e intelectos, sendo um elemento heterogêneo, composto por cargas de memória, fruto dos processos produtivos – por isso, musicalmente, pode ser um timbre, um instrumento, uma dança etc. Sua função essencial na atualização cultural ocorre no trânsito que um texto é capaz de fazer por diferentes culturas, ele é o *mecanismo da semiose* e “conduz a mudanças criadoras” (LOTMAN, 1996, p. 90). Os fluxos comunicacionais dos textos pressupõem também os processos tradutórios, pois “a dinâmica da cultura se alimenta dos encontros entre diferenças que fazem da tradução e da intraduzibilidade as condições interativas da comunicação dialógica” (MACHADO, 2019, p. 191). Ou seja, nos espaços semióticos da produção e circulação da música popular nas mídias há sempre pressupostos de encontros e diálogos. Trazer um elemento sonoro de um contexto cultural externo exige traduções, que podem ser compreendidas como um trabalho de semiotização de um dado texto cultural externo para as dinâmicas internas. E a intensidade diferencial da exterioridade, contudo, pode fazer com que o texto traduzido possibilite mudanças internas a um dado

sistema – para citar novamente o exemplo do impacto da música jamaicana na música britânica, com a chegada de gêneros como *reggae*, *ska* e *dub* no Reino Unido. E daí somamos às contribuições da Semiótica da Cultura a noção de maquinismo de Deleuze e Guattari (2014). Com isso, é possível aproximar as materialidades culturais em processos de tradução e atualização – cujas escolhas artísticas são, em boa medida, também políticas.

É preciso entender, portanto, o pós-punk como momento histórico de esgotamento do punk e de virada estética de abertura à exterioridade – pelos limites fronteiriços. Essas processualidades semióticas de fronteira mostram a presença de um *Outro* no âmbito cultural. Pela Semiótica da Cultura, tanto as relações de fronteiras semióticas como a imprevisibilidade da criação artística são processos que marcam a dinâmica cultural – um texto cultural “é sempre criado por alguém e para um propósito”¹⁰ (LOTMAN, 1990, p. 217). Daí a necessidade de considerar a semiose do texto cultural, os entrecruzamentos que o compõem.

É claro que esse processo de tradução envolve certo *corpo a corpo* com uma série de materialidades – instrumentação, arranjos, timbragens etc. –, relação pela qual essa dimensão material ativa cargas culturais: semioses. Entre as idas e vidas nas fronteiras territoriais, seja Norte-Sul ou até Sul-Sul, percebemos que há “efeitos de sentido e efeitos de presença, entre produção de sentido e produção de presença” (SILVEIRA, 2022, p. 11). Se, como vimos, a tradução é semiotizar, trata-se de embate entre sentido e não-sentido num dado contexto cultural. No traçado de uma observação empírica, essa dimensão cultural, semiótica e material irá reconstruir rotas comunicacionais, num caminho quase arqueológico, pelas quais a música popular, a partir do Sul, se abre como elemento diferencial, notadamente pelos processos de semiose que é capaz de ativar.

Aqui, vale um paralelo com a perspectiva das materialidades da comunicação, tal como disseminada entre nós, nos últimos trinta anos, pelo menos, pelos estudos de Hans Ulrich Gumbrecht (1998, 2010; GUIMARÃES, LEAL e MENDONÇA, 2007). Os processos de produção de sentidos, todos os exercícios hermenêuticos que praticamos cotidianamente, ocorrem sobre bases materiais que, muitas vezes, são desprezadas ou “subfaturadas”, compreendidas como subproduto cultural, mero “instrumento veicular” das emanações do espírito humano, essas sim dotadas de valor e peso conteudístico-interpretativo, vistas como “mais importantes”, essencializadas. Dedicar atenção à corporalidade, à materialidade, às formas postas em movimento, aos usos dos instrumentos tal como se dão singularmente, muitas vezes à contrapelo, segundo lógicas que lhes são extrínsecas e, de certo modo,

¹⁰ “A text is always created by someone and for some purpose” (tradução nossa).

refundadoras, é perceber o lastro material e a importância que os processos concretos, tal como batem no corpo, tal como se apresentam, colocam-se à mão, têm para a dinâmica cultural tradutória. As culturas em contato, nessa órbita, são gramáticas de operação e objetos materiais em articulação, num entrechoque de microajustes, arranjos inusitados e variações, intencionais ou não, produzidas na precariedade (ou não), no embate contra o pensamento normativo inscrito nas mídias, nas tecnologias e nos instrumentos musicais, por extensão e consequência.

Sem dúvida, não nos cabe, nesta oportunidade, enveredar pelo exame intrincado dos nexos teóricos que poderíamos reconhecer (ou produzir) entre perspectivas materialistas¹¹, como a de Gumbrecht¹², e abordagens semióticas mais tradicionais, mais atentas ao significado e menos à aparição sensual do significante nos textos da cultura. Essa é uma empresa já ensaiada em outras oportunidades (SILVEIRA, 2013; SILVA *et al.*, 2020). De todo modo, convém enfatizar o quanto a percepção do *sound*, das acoplagens entre corpos-e-corpos, corpos-e-instrumentos, o quanto a atenção detida à ocupação dos espaços físicos, à superfície sonora, às técnicas corporais e ao jogo manual com as técnicas materiais — dentre elas, os dispositivos técnicos empregados na confecção da textualidade musical — servem à descrição analítica no registro antropossemiótico, em articulação à semiótica da cultura.

...

A seguir, analisamos (ou melhor: listaremos, com breves descrições) algumas produções musicais do Sul Global que demonstram a diversidade sonora que irá influenciar a virada estética do pós-punk à *world music*. Trata-se de compreender que na circulação midiática da música popular há cargas culturais que inscrevem elementos diferenciais – e é pela diferença que ocorrem deslocamentos nos paradigmas narrativos e simbólicos dos fluxos globalizados, que geralmente priorizam o Ocidente.

¹¹ Embora possa se aproximar de outros materialismos (como a antropologia da cultura material, o próprio materialismo histórico etc.), a perspectiva gumbrechtiana não é mais do que uma perspectiva filosófica (heideggeriana), de acento, às vezes, fortemente subjetivo e literário, centralizando-se na técnica, nas epifanias e nos rituais cotidianos naquilo que têm ou que acionam de uma experiência estética, para além da estética das belas artes.

¹² *Forma técnica, epifania e ritual*, nesse contexto, passam a ser operadores conceituais, campos de interesse temático. Cabe reconhecer ainda que não se trata de uma teoria consolidada, submetida a testes consistentes e rigorosos, ao longo do tempo, adquirindo assim um estado de acabamento formal. Antes, é mais indicado conceber um modo de ver e se relacionar com os produtos culturais. É um cacoete heurístico. Arrazoados mais específicos podem ser encontrados em Silveira (2010).

Breve olhar sobre duas práticas contracolônias: o Forró e a Cumbia Bulerengue

O conceito contracolonial se desenvolve no pensamento de Antônio Bispo dos Santos (2019) num movimento que busca compreender as dissonâncias entre a cultura colonial e as práticas culturais de resistência. Quando o autor parte de um entendimento acerca de outras cosmovisões, em especial a de matrizes africanas, que sugere circularidade e partilhas, ele pressupõe também uma diferenciação epistêmica: “Tudo nosso é rodando. O tambor é redondo. E aí está a diferença: a gente pensa de outro jeito (BISPO, 2019, p. 26).

Em entrevista à Revista *Revestres*¹³, Nego Bispo (2023) traz um pensamento que amplia o conceito da circularidade (rodando), pois “a cosmologia desse povo [povo eurocristão] tem começo, meio e fim. Nós temos começo, meio e começo de novo”. Bispo fala da relação dos povos afro-pindorâmicos com a natureza, das religiosidades de terreiros, da roda de capoeira, princípios que norteiam a prática contracolonial. Nosso entendimento é que o conceito de *circularidade* está presente em muitas produções sonoras do Sul Global. A circularidade musical surge da relação primordial com os corpos que dançam para gerar o transe, sendo a música uma potente forma de estabelecer contato com o plano espiritual, algo fácil de entender quando pensamos nas religiões de matrizes afro-pindorâmicas¹⁴, como nos Candomblés e nas Umbandas brasileiras. Essa música de transe, de origem espiritual, influenciou profundamente a produção musical que geralmente é categorizada como *world music*.

Há, portanto, diferenciações estabelecidas pelas cosmologias que trabalham a circularidade, pois a música pop produzida nos países do Norte geralmente apresenta essa forma linear, seu desenvolvimento e seu fim são pensados assim, são diferentes modos de vivenciar a experiência no mundo. Podemos elencar muitos gêneros musicais que praticam a circularidade, como: cumbia, forró, carimbó, guitarrada, high life, son monturo, merengue angolano, típica panamenha, benga do Kenya, rumba do Congo, entre outras expressões musicais do Sul. Traremos aqui, brevemente, dois exemplos de práticas musicais contracolônias, a partir do diálogo com o pensamento de Nego Bispo (2015; 2019): o forró e o *bulerengue*¹⁵ da Colômbia.

¹³ Revista *Revestres* #51 publicada em janeiro de 2023.

Disponível em: <<https://revistarevestres.com.br/entrevista/comeco-meio-e-comeco/>>. Acesso em 15 ago. 2023.

¹⁴ Afro-pindorâmica é a expressão que Nego Bispo ao se referir a culturas de herança africana e a culturas indígenas, pensadas como as práticas históricas de resistências contracolônias.

¹⁵ *Bulerengue* é umas práticas culturais de herança afro-diaspórica na Colômbia, especificamente do Caribe colombiano, nas comunidades palenqueras. A instrumentação o bulerengue é feito por três tambores e canto, que se estrutura em canto e resposta do coro, estrutura musical trazida da África.

O forró é uma cultura vasta, rica e diversa, criada pelo povo brasileiro, longe das elites sociais ou culturais da música popular brasileira. E mesmo com todo valor e importância na história recente do Brasil, é visto com algo menor no âmbito dos estudos culturais. Esse olhar sobre o forró tem relação com certa colonialidade impregnada em todos os aspectos da vida brasileira, pois reproduzimos, em termos de visibilidade e enunciação, as desigualdades herdadas desse período. Sobre isso, Nego Bispo (2019) costuma dizer que o termo pós-colonial seria um equívoco, uma vez que o colonialismo segue atuante em diferentes frentes no mundo globalizado — a exemplo das grandes narrativas da música pop. Não pretendemos tratar de toda diversidade que a cultura forrozeira tem, olharemos especificamente para algumas músicas do repertório forrozeiro dos anos 1970 e 1980, que reproduzem aspectos ligados à circularidade e ao conceito contracolonial de articulação entre começo, meio e começo.

Há músicas que tem o seu começo, um desenvolvimento (meio) e voltam para o começo, podendo seguir infinitamente assim, criando um *continuum* circular. Outro aspecto interessante que encontramos em nossa pesquisa foi que os artistas que mais praticaram essas formas são forrozeiros que levaram o forró a experimentações estéticas com influências de elementos de jazz, rock, funk e, ao mesmo tempo, extremamente conectados com o forró que veio antes deles — sendo eles Dominginhos, Camarão, Oswaldinho do Acordeon, Maestro Marquinhos, Edmilson do Acordeon, Tio Joca, entre muitos outros. E aqui temos um caminho contrário àquele percebido no álbum de Malcolm McLaren, pois os gêneros produzidos no Norte Global são traduzidos para contextos culturais do Sul, cujas semioses se produzem na presença das materialidades sonoras (LOTMAN, 1996; SILVEIRA, 2010).

Algumas músicas trazem esse formato, como *Na casa de dona Anita*¹⁶, composição de Dominginhos com interpretação de Camarão. Outro tema onde isso fica muito claro é a música *Deslizando*¹⁷, de Tio Joca. O músico Marquinhos também explorou a circularidade na música *Amassando o barro*, com uma construção rítmica de começo, meio e começo¹⁸. As músicas citadas acima abandonam as estruturas da canção ocidental, e algumas se posicionam numa experimentação mais radical, como a faixa *Fim de noite*¹⁹, de Oswaldinho, que apresenta uma estrutura exclusivamente com começo e sem meio, construção que, na

¹⁶ Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6aGSVz6CIVHPjX0bXpw4WZ?si=54f4112bec624e1b>>. Acesso em 15 ago. 2023.

¹⁷ Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4IwkSMIs4zm5JwsUMrIVZ6?si=32712f05180b4c1a>>. Acesso em 15 ago. 2023

¹⁸ Disponível em: <<https://on.soundcloud.com/LfMLY>>. Acesso em 15 ago. 2023.

¹⁹ Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0RtK7e32nbDCDxW3Cc5noe?si=26aec3d34b5c4979>>. Acesso em 15 ago. 2023.

harmonia ocidental, é chamada de *modalismo*. Nela, a música não tem nenhum movimento harmônico, característica importante da linearidade da música ocidental. Falar que essas músicas *usam* o modalismo seria uma leitura colonial. Na verdade, elas não pensam em harmonia. Lembramos que a criação da harmonia e todo o seu desenvolvimento está relacionado com a história da música erudita ocidental e, só posteriormente, seguiu para o campo da música popular. Por isso tratamos essas produções como *música circular*.

Na Província de Bolivar, na Colômbia, parte importante do Caribe Colombiano, existem muitas comunidades *palenqueras*²⁰. Lá, a circularidade musical contracolonial é determinante, tanto em San Basilio de Palenque, que tem muitos grupos musicais e foi reconhecido como o primeiro palenque (quilombo) das Américas, como em Gamero, região próxima de San Basilio. Até final dos anos 1970, não existiam registros sonoros dos *bulerengues palenqueros*, muito em função da colonialidade presente na sociedade colombiana, que percebia a música afrocolombiana das comunidade *palenqueras* como uma produção cultural menor. Somente nos últimos anos da década de 1970, o grupo Los Soneros de Gamero vai para Barranquilla e começa a gravar seus discos. No início dos 1980, Irene Martinez, uma das cantoras do grupo, começa a gravar seus discos em carreira solo. A primeira música citada é *Aptaole*, gravada em 1989, por Martinez²¹ e o grupo Los Soneros de Gamero,. Além da percussão e do canto, escutamos o baixo elétrico e o naipe de sopros, uma característica dos grupos afrocolombianos para entrarem no mercado fonográfico, porém a inserção desses instrumentos não tirou as características marcantes da circularidade. O baixo funciona mais como um tambor e o sopro faz intervenções seguindo a rítmica do *bulerengue*.

Outro grupo é o Son Palenque, de San Basílio, que conseguiu alguma expressividade fora de sua comunidade e ainda está em atividade. A música *Pa que sera*²², gravada em 1985, é exemplar acerca da presença da circularidade. Ela apresenta o canto solo como única variação rítmica da faixa, porém, o coro, ao fundo, segue fazendo a mesma resposta musical durante toda a execução – tanto coro como a instrumentação mantêm a circularidade como elemento condutor do tema.

Esses exemplos do forró e do bulerengue, que sonoramente são bem diferentes, representam bem as ideias da circularidade musical e o conceito do *começo-meio-e-começo*, presente nas cosmologias afro-diaspóricas e ameríndias. E há muitas outras expressões

²⁰ *Palenque* é nome utilizado na Colômbia para o que no Brasil chamamos Quilombo. Africanos escravizados e seus descendentes, que desde o principal da invasão europeia nas Américas fugiram do sistema colonial e criaram essas comunidades, que preservavam suas culturas.

²¹ Disponível em: <<https://on.soundcloud.com/yPQXo>>. Acesso em 15 ago. 2023.

²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P6tRYVCuQt0>>. Acesso em 7 ago. 2023.

semelhantes, notadamente em países africanos e latinos, como forma de se contrapor aos formatos coloniais e suas expressões dominantes na cultura.

Considerações finais

Partimos de uma observação acerca do álbum *Duck Rock* (1983), do britânico Malcolm McLaren, para uma reflexão acerca dos processos culturais que marcam as atualizações da música pop globalizada. Como apontamos, esses encontros são marcados por uma série de desigualdades, a exemplo do uso do termo *world music*. Entretanto, as dinâmicas que marcam um ecossistema comunicacional entre diferentes sistemas semióticos pressupõe a heterogeneidade (LOTMAN, 1996). Daí então observamos o funcionamento semiótico do álbum de McLaren e suas apropriações do Sul Global, que revelam um processo semiótico de traduções. Nessas relações semióticas, ocorre a presença de certas materialidades (GUMBRECHT, 2010) que abrem as significações da *world music* para sua revisão epistemológica. Tal releitura ocorre na circularidade rítmica presente nas expressões do Sul sampleadas no álbum de McLaren – que dizem respeito à dimensão material das cosmologias (o corpo a corpo, os tambores, os coros de vozes etc.). Haveria, portanto, uma frente material nas semioses (ROCHA et al, 2020) que nos levou a algumas observações de como esses processos culturais se posicionam criticamente a partir do Sul.

Ao tomarmos como exemplo a noção de circularidade trabalhada por Bispo (2015), como contraponto às capturas coloniais do mundo globalizado – saberes situados, outras cosmologias –, analisamos brevemente sua expressão no forró e no *bulerengue* colombiano. Entedemos que essas manifestações de circularidade a partir do Sul reconstróem significações ao estabelecerem também relações semióticas com outros sistemas culturais (como a experimentação do forró) – o posicionamento que um dado sistema estabelece com a exterioridade, nos termos de Iuri Lotman (1996). Caberia, então, compreender as diferenciações e as aproximações entre essas idas e vindas das semioses e suas materialidades, seja em *Duck Rock* seja como na obras de Oswaldinho e de Irene Martinez. Assim, como a presença da circularidade configura uma crítica contracolonial? Como ela é traduzida em diferentes expressões éticas e políticas, entre resistências e cooptações? São questões, no futuro, a serem perseguidas.

Referências bibliográficas

- BISPO, Antônio. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: OLIVA, Anderson Ribeiro *et al.* *Tecendo Redes Antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 23-36.
- BISPO, Antônio Bispo. *Colonização, quilombos, modos e significações*. Brasília: UnB, 2015.
- BELLO, Alfredo; SILVEIRA, Fabrício; CARVALHO, Nilton. Guitarras elétricas traduzidas. Mídia ou instrumento contracolônial? *Terceira Margem*. V. 26, n. 50, p. 13-31, 2022.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia 1*, São Paulo: Ed. 34, 2014.
- DERRIDA, J. *Posições*. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2001.
- GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007, 208p.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 1998, 175p.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro, Ed. Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010, 206p.
- LEOBONS, Leo. Projeção para a música “Cartão de Visita”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tcIUB2YjBKs>>. Acesso em 13 ago. de 2023. Youtube, 2017.
- LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica*. A experiência de Tártu- Moscou para o estudo da cultura. Ateliê Editorial: Cotia, 2003.
- LOTMAN, Iuri. *Universe of the Mind*. A Semiotic Theory of Culture. Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- MACHADO, Irene. Semiótica como resistência no contexto da semiosfera latino-americana. *Matrizes*. V.13, n. 3 set./dez., p. 183-204, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Políticas de Inimizade*. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- SILVA, Alexandre Rocha da; *et al.* *Semiótica Crítica e as Materialidades da Comunicação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020.
- SILVEIRA, Fabrício. *Rupturas Instáveis*. Entrar e sair da música pop. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- SILVEIRA, Fabrício. Além da atribuição de sentido. *Verso & Reverso*, XXIV(57):183-186, setembro-dezembro 2010.
- SILVEIRA, Fabrício. “Uma reserva de mundo”: as materialidades da comunicação no projeto da Semiótica Crítica. *Intexto*, Porto Alegre, n. 54, e-120863, p. 1-15, 2022.

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

Discografia

Malcolm McLaren. *Duck Rock*, Charisma Records, Virgin Records, 1983.