

Música no exílio: a linguagem musical do grupo Songhoy Blues como alteridade e diferença na memória da música pop nas mídias¹

Music in exile: the Songhoy Blues group musical language as otherness and difference in memory of media pop music

Nilton Faria de Carvalho²
niltonblog@gmail.com

RESUMO

Com o álbum *Music in exile* (2015), o grupo malinês Songhoy Blues adentrou espaços midiáticos geralmente ocupados por artistas associados à música massiva. A partir da Semiótica da Cultura, o objetivo é analisar como as dinâmicas do disco, suas fronteiras semióticas, produzem diferença na memória oficial da música pop nas mídias. As contribuições da crítica pós-estrutural e pós-colonial buscam o sentido político das hibridizações, que inscrevem significados diaspóricos e alternativos. *Music in exile* é elaborado nos agenciamentos das mesclas dos gêneros musicais, geralmente centralizados no Ocidente, e assim reorganiza as identidades musicais.

Palavras-chave: Songhoy Blues. Gêneros musicais. Diáspora. Memória. Hibridismo.

ABSTRACT

With the album *Music in exile* (2015), the Malinese group Songhoy Blues entered on mediatic spaces commonly occupied by artists associated with mass music. Based on Semiotics of Culture, the aim is to analyze how the dynamics of the album, its semiotic boundaries, produces difference in pop music official memory in the media. The contributions of poststructural and postcolonial criticism seek the political meaning of hybridizations, which inscribe diasporic and alternative meanings. *Music in exile* is created in the *agencements* of the blends of musical genres, usually centralized to the West, and thus reorganizes musical identities.

Keywords: Songhoy Blues. Musical genres. Diaspora. Memory. Hybridism.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Universidade Metodista de São Paulo. Rua Alfeu Tavares, 149, Rudge Ramos - São Bernardo do Campo (SP).

Introdução

A constituição da música pop/popular nas mídias parte de uma organização semântica na qual os formatos estéticos ocidentais são vetores de uma universalização desigual. Assim, a fruição do processo de escuta tende a se relacionar com identidades musicais maiores, que remetem a um centro cultural, econômico e político, do qual os fenômenos relacionados à globalização não estão isentos. Ou seja, os gêneros musicais que chegam aos públicos com maior frequência como possibilidades estéticas – o fazer musical, institucionalizado e referente a determinados contextos culturais – estabelecem as principais narrativas nos imaginários sobre a produção musical contemporânea. Ao circular nos fluxos midiáticos, essa forma de nomear a música nas mídias opera a partir de núcleos semióticos, mais ou menos estáveis, mas apresenta instabilidade artística e agenciamentos menores em seus entremeios e fronteiras, espaços dialéticos, hibridizados, de onde emergem outras representações e novos sentidos.

O álbum de estreia do grupo malinês Songhoy Blues, *Music in exile* (2015), explora essas fronteiras semióticas ao ser introduzido no cenário pop ocidental após contato com a produtora Africa Express³, idealizada por músicos e produtores⁴ que buscam experiências estéticas fora da bolha euro-americana. O disco de estreia da banda foi lançado por uma gravadora independente e distribuído (nos Estados Unidos) por uma *major*⁵. Mas, para além de uma preocupação voltada à circulação ambígua do transitar dentro e fora do *mainstream* – ter um álbum lançado por um selo e tocar em grandes festivais de música, por exemplo –, o trabalho do grupo (o som elaborado) carrega significados deslizantes e exhibe perfil artístico que escapa aos moldes dos formatos ocidentais⁶ mais recorrentes. É inegável que os gêneros musicais são importantes ferramentas para análises sobre economias de

circulação e consumo, produção musical e apropriações culturais no âmbito das mídias em sua complexidade, mas não se pode deixar de considerar que a discursividade dessas identidades musicais inscreve narrativas hegemônicas na “memória oficial” midiática e se sobrepõe às processualidades menores do som. Assim, a construção da subjetividade na fruição sonora se relaciona com as principais economias de circulação, imaginário herdado dos *mass media* e rearticulado nas reinvenções das indústrias midiáticas, no qual os regimes de identificação da música pop configuram quadros semânticos que não dão conta dos agenciamentos menores. A obra dos malineses, ao mesclar elementos semióticos de culturas locais e gêneros globalizados, movimentos minoritários aplicados ao som, tangencia os imaginários para representações mais abertas.

O trabalho do Songhoy Blues enquanto produção de diferença será analisado neste artigo a partir da Semiótica da Cultura de Iuri Lotman (1996), ao ser compreendido como obra de fronteira semiótica com diferentes vertentes culturais (semiosferas), com contribuições teóricas pós-estruturalistas e pós-coloniais, cujo objetivo é também mostrar as desigualdades narrativas da música pop nas mídias e as políticas das hibridizações sonoras. As discussões aqui propostas respondem a duas questões principais: como hibridizações negociam alteridade nas narrativas da música pop nas mídias? Como o som do Songhoy Blues constrói alternativas à memória oficial midiática? O presente estudo da obra dos malineses joga luz sobre sons subterrâneos e minoritários silenciados por uma narrativa maior, mas que, ao serem postos em circulação, colocam o campo da memória⁷ em disputa (POLLAK, 1989, p. 4). A experiência comunicacional dessas canções nos convida a outras percepções sociais, realidades e construções de subjetividade, pois exprime um estado de coisas (DELEUZE, 2007, p. 187), imanência do acontecimento/linguagem.

³ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

⁴ Produtora e plataforma de divulgação. Ver: <http://www.africaexpress.co.uk/>.

⁵ Nick Zinner (Yeah Yeah Yeahs), Jeffrey Wootton (Gorillaz) e Damon Albarn (Blur, Gorillaz e The Good, the Bad & the Queen) são alguns dos músicos que participam do Africa Express. Há um canal no YouTube com *sessions* desses artistas ao lado de músicos do Mali e outros países fora do eixo Europa/EUA. O canal do Africa Express está disponível no YouTube em: https://www.youtube.com/user/AfricaExpress?feature=iv&src_vid=kILeCLeDeJg&annotation_id=channel%3A5786e0bf-0000-299e-ab47-94eb2c0b218c.

⁶ Termo usado para se referir a grandes gravadoras (a gravadora em questão é a Atlantic Records).

⁷ Optei pelo termo em referência à hegemonia das produções culturais norte-americanas e europeias nas mídias. O Ocidente mantém herança discursiva moldada historicamente desde o Iluminismo, passando pela Colonização e recentemente com reflexos econômicos e políticos no fenômeno da globalização.

Música pop como memória midiática

Na circulação de canções há núcleos de escuta e consumo constituídos desde o período das mídias tradicionais. Mesmo em meio a mediações descentralizadas (e descentralizadoras) há regras estéticas (âmbito artístico) e discursivas (âmbito social) influentes nas produções e nas apropriações culturais. Assim, a música massiva, conceito atribuído “a um repertório compartilhado mundialmente e intimamente ligado à produção, à circulação e ao consumo das músicas conectadas à indústria fonográfica” (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR, 2006, p. 2) e seu reconhecimento organizado nos gêneros musicais constituem uma representação hegemônica, historicamente construída, e coincidem com a memória midiática e os imaginários mais recorrentes sobre música pop/popular.

Na transição da cultura de consumo que ocorria na estrutura física da loja de discos para o acesso aos serviços de *streaming*, os catálogos das *majors* foram disponibilizados em novas plataformas. Como observa Miguel Afonso Caetano (2016, p. 236), o fato de as grandes gravadoras (grupos empresariais) serem acionistas do Spotify, por exemplo, demonstra uma “contrapartida pela aquisição dos direitos de licenciamento do catálogo das quatro grandes *majors* [Universal Music Group, EMI, Warner Music Group e Sony Music Entertainment]”. Os cliques do usuário nesses espaços virtuais de audição de fonogramas geram informações que são revertidas em ofertas que priorizam produtos aderentes a um gosto construído em catálogos limitados. Portanto, pensar o *streaming* apenas à luz do verniz democrático da possibilidade de escolha ou da modernização anula críticas que podem identificar desigualdades narrativas, como a clareza na identificação de certos gêneros (*rock*, *R&B*), enquanto outras formas culturais são citadas por meio de generalizações (afro, árabe e música indiana). Não à toa, produções que trazem elementos sonoros locais, que não

são tradicionais no sentido de “pureza” imaginada, mas geralmente hibridizadas, são categorizadas como *world music*⁸ – e aqui a leitura é feita a partir do exotismo na construção do Outro⁹.

O reconhecimento dos gêneros nas mídias e seus significados naturalmente compartilhados organizam a busca por certos artistas, mesmo em ricos arquivos de memória midiática como o YouTube. Para Judith Butler (2015, p. 17), a capacidade de discernir e nomear sujeitos demanda articulações discursivas que permitam tal reconhecimento. Assim, embora a normatividade das produções ocidentais não seja uma força implacável, trata-se de um importante vetor, influente nos cliques e buscas por acervos digitais, pois está vinculado a uma leitura legitimada nas mídias.

Em 2015, o selo Transgressive Records lançou o álbum *Music in exile*, do grupo malinês Songhoy Blues. O disco coloca um grupo formado na região norte do Mali em um campo midiático – iTunes, Spotify, programas de tevê e rádio da BBC¹⁰ e grandes festivais – onde as obras que circulam geralmente são associadas ao pop ocidental (sobretudo euro-americano). Todo o movimento que leva o grupo a ser “descoberto” opera em um processo¹¹ de afirmação de alteridade. Embora a articulação das indústrias midiáticas e a atuação dos selos independentes não seja a preocupação central deste artigo, é preciso considerar que o contato dos públicos com elementos de diferença passa pelo trabalho de redes alternativas. A música pop e a produção de subjetividades por ela estimulada participam de uma organização midiática desigual, daí surgem questões decisivas em relação à possibilidade de tal cenário efetivamente dar conta da diversidade musical ou apenas ser universal¹² (ORTIZ, 2015) como discurso de categoria global homogeneizante.

O disco *Music in exile* se afasta do conceito de identidade musical resolvida, como veremos mais adiante, pelos menos no sentido de leitura mais comum sobre um gênero específico. Cada uma dessas formas culturais estabelece reconhecimentos paradigmáticos de

⁸ O conceito de memória é entendido neste artigo como ato de lembrar e esquecer (silenciar) determinadas narrativas, que opera no imaginário em meio a disputas na produção de sentido, entre significados hegemônicos e novas formas de representação.

⁹ Ver Carvalho (2018).

¹⁰ A esse respeito, o trabalho de Edward Said (1990) constitui importante crítica à maneira de uma cultura dominante narrar o Outro.

¹¹ Participação do grupo no programa do apresentador Jools Holland. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4SYxSD-k3m0>.

¹² Foi por meio da produtora Africa Express, que estimula o contato de artistas europeus e norte-americanos com músicos de regiões fora do eixo Europa/Estados Unidos, que o Songhoy Blues fechou contrato com o selo para gravar seu álbum de estreia. A atuação da produtora nas redes coloca o projeto como mídia alternativa que publica momentos desses encontros musicais, como vídeos de *sessions* em pequenos estúdios, além de divulgar entrevistas e datas de shows.

instrumentação e maneiras lidar com a produção sonora, reforçados por artistas e comunidades musicais. No entanto, gêneros estão sujeitos à intertextualidade, momentos de desvios semânticos que deslocam identidades imaginadas e geram estranhamentos¹³, uma vez que outras sensações são provocadas na experiência comunicacional do som. Nesse aspecto, a ideia de Fabian Holt (2003, p. 89) para entendimento das negociações de identidades e classificações dos gêneros musicais por meio de “um conceito mais plural e livre”¹⁴ (2003, p. 89) se aproxima da análise semiótica que este artigo propõe.

Consumir determinado gênero musical se articula com a identidade, e as rotulações “permitem ao consumidor organizar e reconhecer as valorações dos produtos culturais” (JANOTTI JR, 2005, p. 7). Na própria lógica de consumo que se constrói dentro dos espaços virtuais, configurada nos perfis editados nas plataformas de música online (AMARAL, 2009), a identidade está em jogo. A linguagem híbrida do Songhoy Blues estabelece como evento sonoro uma semiótica nômade, que percorre as categorias inscritas na memória midiática e demanda recodificações na escuta (fruição). A dúvida no ato do reconhecimento, semelhante à imagem dialética *benjaminiana*, libera a representação para realidades sociais e visões de mundo geralmente ausentes das narrativas da música pop. Georgina Born (2011, p. 377) considera que a música reúne “mediações sonoras, sociais, corporais, discursivas, visuais, tecnológicas e temporais”, e a diferença, percebida no trabalho dos malineses, permeia essas mediações. Trata-se, portanto, de uma obra que não recorre ao significante das identidades musicais ocidentais (circularidade do signo), mas propõe nomadismos ao atravessar territórios de significação.

Esses significados escorregadios nas mídias exigem olhar atento ao seu sentido político, a começar pelo título do álbum de estreia do grupo, *Music in exile*, que remete às migrações contemporâneas, mas que retoma questões pós-coloniais e de luta cultural (HALL, 2003, p. 34). Há um movimento de estar dentro e fora dos mecanismos de enquadramento que permite reconhecer uma cultura local hibridizada, por vezes subjugada como tribal, capaz de redefinir a si mesma no âmbito global.

Tais revisões narrativas, no evento sonoro, são valorizadas por singularidades, como escreve Achille Mbembe (2005) acerca da rumba congoleza, ao notar como a dança questiona a história quando o sujeito “apaga de seu rosto a expressão da pobreza”¹⁵ (2005, p. 91).

O som do Songhoy Blues privilegia na linguagem musical a potência comunicacional do dialogismo, por vezes silenciado nas leituras centradas nas identidades musicais maiores, e assim gêneros como *desert blues*, *rock* e *blues* deixam de ser estabilizados por grandes narrativas para assumirem função de pontos de intertextualidade, entre elementos locais e globalizados. E Mikhail Bakhtin (1986, p. 115) nos lembra que:

Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.

A próxima etapa deste artigo analisa o álbum do Songhoy Blues, *Music in exile*, como produção de diferença na circulação da música nos fluxos globais. Os sons de culturas do norte do Mali postos em contato com gêneros globalizados levam o conceito de música pop para as dinâmicas mais radicais das fronteiras culturais. O som do grupo formado por Aliou Toure, Oumar Toure, Garba Toure e Nathanael Dembele aciona o que Michael Pollak (1989, p. 5) chama de memória proibida, ao contestar a universalidade¹⁶ da música pop e expor suas limitações semânticas. O trabalho híbrido do grupo adquire um sentido político, seja frente a uma cultura local imaginada como “pura” ou no âmbito das indústrias midiáticas e suas estratégias de classificação.

¹³ Renato Ortiz (2015) questiona a herança do universalismo iluminista, segundo o autor o conceito é incapaz de dar conta do nosso momento histórico, no qual seu real uso no contexto do capitalismo tardio foi reduzido a sentidos mais apaziguadores.

¹⁴ Na música pop há inúmeros exemplos de artistas que modificam suas obras, com propostas hibridizadas e mais experimentais, e receberam críticas dos fãs que reivindicam um retorno aos trabalhos anteriores.

¹⁵ *A more plural and free flowing concept of culture* (tradução do autor).

¹⁶ *Erases from his face the expression of destitution* (tradução do autor).

A linguagem musical do Songhoy Blues nas mídias

O guitarrista Garba Touré deixou a cidade de Diré, ao norte do Mali, após um grupo de fundamentalistas¹⁷ assumir o controle na região, em 2012. Entre as proibições impostas, não era mais permitido consumir bebidas alcoólicas, cigarro e música¹⁸ (seja música tocada ou reproduzida em qualquer dispositivo). A tomada de poder no local gerou fluxos migratórios de malineses a outros países, mas muitos se abrigaram na capital Bamako, que não era controlada pelo grupo armado. Foi lá onde Garba Touré conheceu outros músicos com histórias semelhantes à sua, nascia então o Songhoy Blues – nome que deriva do dialeto da etnia *songhai*¹⁹ e do gênero *desert blues*²⁰, ambos textos posicionados em um espaço geográfico gerador de aspectos identitários: o desértico norte malinês. A banda começava a fazer shows em pequenos bares de Bamako quando alguns músicos e produtores do projeto Africa Express desembarcam na cidade, cuja missão, embora não fosse diplomática, tinha como objetivo superar fronteiras culturais. Após o contato inicial com o Africa Express, e breve audição em estúdio, os malineses foram apresentados ao guitarrista Nick Zinner (Yeah Yeah Yeahs²¹). A parceria iniciada no Mali estendeu-se à elaboração de *Music in exile*, produzido por Zinner e Marc-Antoine Moreau.

Pela Semiótica da Cultura de Iúri Lotman (1996), o álbum de estreia do Songhoy Blues remete à dinâmica dos textos culturais que valorizam o contato com fronteiras semióticas (semiosferas), que na obra do autor russo desempenham função decisiva na semiose (produção de sentido). De acordo com Lotman, o conceito de fronteira

não estabelece separação rígida, mas espaço comunicacional rico em trocas culturais e “surgimento de nova informação” (LOTMAN, 1996, p. 31). Essa perspectiva será usada para compreender algumas canções da banda, somada a contribuições pós-estruturalistas e pós-coloniais, em busca dos sentidos políticos desses encontros textuais que desencaixam grandes categorias narrativas.

A faixa *Soubour*²², parceria com Nick Zinner, reúne elementos sonoros globalizados do *garage rock* e do *blues*, como solos de guitarra em escala pentatônica, e letra cantada em *songhai*. O idioma local e a entonação de voz de Touré inscrevem os sentidos plurais do enlace entre textos locais e globais – como o *rock* e o *blues* geralmente são cantados em inglês, o significante desliza para outras possibilidades de representação. Aqui a obra não pode assumir uma identidade musical que a defina na experiência que não seja a do rastro (DERRIDA, 2013) e seus desdobramentos representacionais abertos para localidades (o dialeto *songhai*) e elementos globais (como o *blues*). Na canção *Al hassidi terei*²³ o compasso 4/4 do *rock* ocidental é atravessado pelo efeito percussivo da diáspora africana, pois o baterista Nathanael Dembélé desestabiliza a norma rítmica roqueira ao propor batida no 2/4 de ancestralidade africana – semelhante à do samba. Essa identidade musical percussiva, esse fragmento semiótico, atualiza o *rock*. Diferente de leituras em que processos de hibridização funcionam como efeitos unilaterais, que atingem exclusivamente as tradições locais, supostamente “modernizadas” pelo agenciamento global, *Al hassidi terei* mostra as relações bilaterais (ou multilaterais) das trocas textuais e atualizações das fronteiras semióticas culturais.

Cabe retomar Stuart Hall (2003) e sua concepção de sujeito à luz da globalização, que negocia sempre no

¹⁷ Universal no sentido de identidades globalizadas, que daria conta das produções contemporâneas, mas suas desigualdades e vínculos com categorias ocidentais parecem repetir equívocos, como imaginar que “as culturas sempre fluem em padrões correspondentes às fronteiras de estados-nação” (GILROY, 2001, p. 39). Aqui, a música pop foi como regra de universalização global limitada (ocidental).

¹⁸ O documentário *They will have to kill us first: malian Music in exile* (2015) aborda a chegada do grupo armado ao norte do Mali, em abril de 2012, obrigando muitas pessoas a buscar refúgio em outros países. O trailer do filme está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3TX7ybW6nAQ&list=PL1mWZQ4JL5vrWyiYeSaUv1MRSs3v36vyf>.

¹⁹ Essa música proibida seria qualquer estilo não aderente a determinado viés religioso.

²⁰ Língua do Império *Songhai*, no período pré-colonial, e que permaneceu em algumas regiões de países como Argélia, Benim, Burkina Faso, Mali, Níger e Nigéria, sobretudo nas proximidades do Rio Níger.

²¹ O sucesso do músico Ali Farka Touré na Europa e nos Estados Unidos despertou discussões sobre o parentesco entre o *desert blues* e o *blues* norte-americano (RUANO, 2011). Sabe-se que o *blues* possui ancestralidade africana – o instrumento de corda *ngoni*, por exemplo –, enquanto o *desert blues* de Touré incorpora elementos globais sem abandonar tradições do norte do Mali, como o uso do instrumento *kora* e a oralidade *griot*.

²² Banda formada por Karen O (vocal), Nick Zinner (guitarra) e Brian Chase (bateria). Seus primeiros discos reuniam influências do *punk* e do *garage rock*, mas os últimos trabalhos passaram a usar também sintetizadores e recursos de meios de produção eletrônicos.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O4FqZg12g7g>.

“espectro da *differance*, onde as disjunções de tempo, geração, espacialização e disseminação se recusam a ser nitidamente alinhadas” (2003, p. 76). Relações de diferença, na obra de Iuri Lotman (1996), são trabalhadas notadamente no conceito de semiosfera, espaço virtual e comunicacional onde ocorrem as trocas textuais, geralmente instável e propenso a rompimentos semânticos. Para o autor russo, os textos localizados nas fronteiras desse campo semiótico se movem rapidamente num jogo que indetermina as “gerações de sentido” (1996, p. 31). De forma semelhante, a obra do Songhoy Blues valoriza as regiões fronteiriças de traduções e geração de sentido e sugere uma concepção de gênero musical como forma cultural mais porosa e menos estável. Esse movimento, portanto, para retomar Hall (2003), não nega completamente os gêneros, mas mantém com eles relações borradas, não exatamente alinhadas a uma narrativa de origem.

Em *Petit metier*²⁴, os malineses propõem estrutura acústica com voz e violão, com introdução de vocais externos (*overdubs*) em coro semelhantes às composições dos também malineses do grupo Tinariwen²⁵. Título da faixa e alguns versos são escritos em francês, mas logo irrompem frases em *songhai* dentro de um contexto sonoro que abriga o *blues* ocidental. O trabalho é um constante diálogo entre diferentes vozes. A versão *Music in exile deluxe*, por exemplo, traz duas *covers* entre o material extra do álbum. A primeira é *Soul makossa*²⁶, originalmente gravada pelo camaronês Manu Dibango²⁷, com a qual o grupo inscreve a batida do *afrobeat* e reforça identidades culturais²⁸ de matriz africana. Embora o próprio *afrobeat* na sua forma, que compreende instrumentos e uma maneira específica de tocá-los, carregue “sotaques” do *jazz* e do *funk*, em meio à densa fundição com a potência percussiva característica de ritmos nascidos em países da África. O que está em jogo em *Soul makossa* é a complexidade semiótica de uma linguagem musical não linear que

materializa identidades (BORN, 2011), reconfigurando a própria ideia de identidade musical, conceito que só pode ser pensado aqui radicalmente aberto à mistura – a marca rítmica do saxofonista Dibango no mesmo contexto sonoro que abriga a psicodelia dos acordes de teclado, sugeridos pelo produtor Nick Zinner. Como observa Gilles Deleuze (2007, p. 34), “o sentido é extra-ser”, e o que está em jogo no trabalho dos malineses é menos uma identidade maior que define o ser, mas o acontecimento que lhe é imanente na duração da experiência, ou seja, todas essas relações corpóreas entrecruzadas e diferentes materialidades sonoras e culturais.

Outra *cover* que aparece na versão *deluxe* do álbum é *Should I stay or should I go*²⁹, do Clash³⁰. Embora a canção seja considerada uma composição mais “pop” dentro do repertório da banda britânica, ela ganha um sentido político específico na tradução para a semiosfera sonora de *Music in exile*. A versão é ressignificada para narrar de forma quase autobiográfica a situação migratória dos membros do grupo, e a experiência social de outros refugiados, obrigados a deixar seus países. A dúvida *Should I stay or should I go?* (*devo ficar ou devo ir?*, tradução livre) questiona o atual momento geopolítico em que setores conservadores defendem a construção de muros para limitar a chegada de imigrantes e refugiados. O Songhoy Blues canta então uma denúncia à xenofobia e altera o âmbito discursivo da canção para demarcar um lugar de fala: a voz da pessoa que deseja migrar. A versão dos malineses, em determinado momento, sofre variação rítmica que difere da gravação do Clash, o texto somado hibridiza a linguagem do *rock* ao simular o som (acordes e voz) tradicional dos tocadores de *kora*. Mas é na letra cantada em *songhai* que o signo político afirma a diáspora e altera o significado ocidental de *Should I stay or should I go*. Giorgio Agamben (2015, p. 69), ao se referir ao que considera “povos sem estado” (bascos, ciganos,

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KvGsV8Trl8o>.

²⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eRQ4WQ_ZcOs. A faixa ganhou também uma versão produzida por Julian Casablancas (Strokes), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tTk_33Ucva8.

²⁶ Grupo do norte do Mali da etnia *tuareg*. Em 2012 venceu a categoria World Music do Grammy Award. ³ Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7Hnv9iIZTXfiZzSmkubA6A>.

²⁷ Faixa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UoMknhybAhU>.

²⁸ Os músicos do Songhoy Blues frequentemente participam de apresentações ao lado de artistas de vertentes sonoras tradicionais. Como no vídeo a seguir, ao lado de músicos marroquinos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XjM7vwrpGfw>.

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QEoxSE7DTAA>.

³⁰ O grupo The Clash, no disco *Sandinista!* (1980), explorou gêneros e ritmos de países do Sul Global e assim ampliou suas “fronteiras para assumir significados plurais” (VARGAS; CARVALHO, 2017, p. 522). É possível que esse aspecto tenha relação com o fato de artistas não ocidentais se interessarem pelo som da banda inglesa, como a versão de Rachid Taha para *Rock the Casbah* ou o *sample* de *Straight to hell* usado pela cantora M.I.A em *Paper planes*.

palestinos), escreve que o dialeto ou língua minoritária são *práxis* de irrupção frente às identidades estatais, e “o que está em jogo não é algo simplesmente linguístico ou literário, mas, antes de tudo, político”. Esse é o sentido assumido pela língua *songhai* frente aos regimes do pop ocidental, sua presença assume papel de elemento semiótico de diferença.

Os estudos de Mikhail Bakhtin (2008) sobre o romance polifônico identificam um perfil de obra literária no qual participam inúmeras vozes equivalentes, o que demandava “atitude nova” (2008, p. 7), pois os moldes da crítica literária da época já não lhe eram suficientes. Semelhante abertura da palavra para os rumos de uma alteridade radical assombra os termos *rock*, *afrobeat* e tradição *griot*, que na obra dos malineses encontram significações escorregadias, ambíguas. O Songhoy Blues constrói significados a partir das ruínas sônicas deixadas pelo mercado fonográfico, que valoriza o progresso gerador de artefatos midiáticos de obsolescência estratégica. Essa organização de espaço sonoro prioriza textos em detrimento de outros e oculta singularidades, em especial as emergentes de países do Sul Global. Austin Emielu (2011), ao ressaltar a influência de sonoridades de ritmos africanos nos gêneros globalizados propõe o uso do termo *african pop*, o que demonstra tentativa de rearticular a categorização das expressões estéticas. O grupo malinês defende essas revisões narrativas, seja na valorização do o som³¹ que nasce da cultura de guitarras específica de regiões do norte do Mali, e o nome *desert blues* começa a ser desenhado por algumas abordagens midiáticas, ou nas letras cantadas em *songhai*. Embora o gênero *desert blues* use o *blues* em negociação de reconhecimento a nível global, os instrumentos *kora* e *ngoni* ocupam o mesmo espaço semiótico (linguagem, som) da guitarra elétrica, o que torna as demarcações semânticas mais confusas. Essa sensação de necessidade de reorganização pode conduzir a uma “possibilidade de rastrear a invenção de novos critérios e novos posicionamentos” (SILVEIRA, 2013, p. 35) para lidar com uma captura global que ainda reflete desigualdades políticas, econômicas e culturais.

A chegada da banda ao mercado europeu, somada

às participações em programas da BBC e em festivais como o Glastonbury³², bem como a entrada no mercado norte-americano³³, são exemplos de mudanças na circulação musical do cenário atual. No entanto, nessas aberturas o híbrido às vezes “não se dá de forma a gerar algo novo, mas como uma adesão a formas e estereótipos existentes” (RIBAS, 2019, p. 83), uma vez que entrar em certos mercados demanda assumir signos mais ou menos reconhecíveis para determinados públicos. No caso do Songhoy Blues, elementos do *rock* e do *blues* podem ser percebidos como ambivalentes, mas por outro lado não se pode perder de vista que ambos os gêneros *rock* e *blues* têm na sua ancestralidade (dialógica e intertextual) elementos de culturas africanas, como o instrumento de cordas *ngoni* – aspecto geralmente apagado das grandes narrativas –, que curiosamente é forte nas regiões do Mali onde nasceu o Songhoy Blues. A presença da banda mídias digitais, programas de tevê, rádio e grandes festivais propõe sensações estéticas geralmente ausentes, como narrativas subterrâneas (POLLAK, 1989) dispostas a recontar a memória da música pop. O reconhecimento reivindicado pelo Songhoy Blues, a exemplo do título de seu álbum de estreia *Music in exile* (*Música no exílio*, tradução livre), inscreve alteridade nas mídias, frente a uma circulação musical que prioriza o eixo Estados Unidos/Europa. Essa proposta hibridizada comunica diversidade na sua dinâmica de fronteira semiótica com variados contextos culturais e, além questionar uma circulação desigual nas mídias, demonstra que essa engrenagem é indissociável de questões geopolíticas e econômicas.

Deleuze (2007, p. 31) dirá que o “sentido está sempre pressuposto desde que o eu começa a falar”. *Music in exile*, em imanência semelhante, é enunciação que parte do título do álbum, antes mesmo de seu efeito sonoro, para falar sobre exílio e questões migratórias do mundo contemporâneo. Seu enlace de línguas supera divisões, uma vez que o inglês e o francês, em alguns títulos, escondem letras cantadas em *songhai*, signo da diáspora que atravessa os discursos nacionais e estatais. No âmbito do som, o *riff* de guitarra, outrora significante do *rock* e do *blues* no imaginário inscrito sobre a música

³¹ O vocalista Aliou Touré, em entrevista a uma emissora belga, resalta que o Songhoy Blues toca “música do Mali” ao ser questionado sobre o vínculo do grupo com algum gênero. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=shGqFW4orXY>.

³² Em 2015, o grupo tocou no Glastonbury. O site Nowness elaborou um vídeo que mostra a ida da banda ao evento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wX5YoEc1kHk>.

³³ A gravadora independente Transgressive Records distribuiu o trabalho dos malineses nos países europeus, já o lançamento do disco nos Estados Unidos ocorreu após contrato com a Cult Records (selo fundado por Julian Casablancas, vocalista do grupo Strokes), cuja distribuição foi feita pela *major* Atlantic Records.

pop ocidental – seu *gramma* ou escritura (DERRIDA, 2013) – desliza para uma configuração hibridizada, mesclada ao *ngoni*, entre outros elementos da cultura do Mali. E essa diferença deve ser pensada como parte integrante de um mundo plural, legítimo.

Considerações finais

Este artigo procurou compreender o disco *Music in exile*, dos malineses do Songhoy Blues, que contou com apoio³⁴ da produtora Africa Express, como produção de diferença e alteridade na memória da música pop, centralizada em estéticas ocidentais. Pela Semiótica da Cultura, os nomadismos semióticos percebidos no disco revelam posicionamento artístico que privilegia fronteiras culturais e suas traduções textuais (LOTMAN, 1996). Uma proposta musical híbrida, intertextual e dialógica geradora de tensões frente à circulação majoritária dos gêneros musicais euro-americanos, reflexo da diversidade inevitável que aflora por rachaduras abertas nas mídias. *Music in exile* participa das reorganizações da memória oficial da música pop, momentos de cisão nos regimes de identificação. Ao abordar a diferença, Jacques Derrida (2013, p. 79) defende a recorrência desses processos, ao propor que a sensação de nos depararmos com o inaudito é a própria condição de todas as diferenças.

O álbum *Music in exile* tangencia por elementos sonoros que carregam significados de revisões narrativas, geradores de dúvidas, experiências sensoriais que produzem efeitos particulares (MBEMBE, 2005, p. 71), uma vez que o sentido emana de relações corpóreas (DELEUZE, 2007). Essa complexidade é decisiva para pensar como o som do grupo como evento sonoro que faz deslizar categorias identitárias maiores. Assim, o Songhoy Blues desloca as representações – como fizeram Fela Kuti e Ali Farka Touré no passado – e insere a semiótica das sonoridades locais, que força revisões nas codificações mais recorrentes no imaginário midiático. Em outra frente, hibridismos sonoros e identidades instáveis coincidem com a impossibilidade de uso do termo *world music*, pois gêneros musicais como o *rock* e o *blues* podem também ser percebidos.

Walter Benjamin (1987, p. 225) escreveu que “a cultura não é isenta de barbárie”, o que permite entender

delimitações estéticas como regimes que silenciam singularidades, estas últimas reduzidas ao longo da história da música pop. A obra do Songhoy Blues busca referências nas ruínas sônicas do deserto do Mali, do *underground* ocidental (e até do *mainstream*) e assim reescreve outro conceito de memória musical midiática, dialeticamente, entre passado e presente, no qual a alteridade e a diferença efetivamente tenham seus lugares no universal das possibilidades semânticas.

Referências

- AGAMBEN, G. *Meios sem fim*. Notas sobre política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AMARAL, A. Plataformas de música online: práticas de comunicação e consumo através dos perfis. In: TRIVINHO, E.; CAZELOTO, E. (orgs). *A cibercultura e seu espelho: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa*. São Paulo: ABCiber; Instituto Itaú Cultural, 2009, p. 112-129.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Uctec, 1986.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas, v. 1). 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BORN, G. Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*. SAGE, v. 16 (4), p. 376-388, 2011.
- BUTLER, J. *Quadros de Guerra*. Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAETANO, M. A. Spotify e os piratas: em busca de uma “jukebox celestial” para a diversidade cultural. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra, n. 109, mai., 229-250, 2016.
- CARDOSO FILHO, J.; JANOTTI JR, J. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. *Anais*. UnB, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1409-1.pdf>> Acesso em 22 abr. 2017.
- CARVALHO, N. F. Singularidades e diferença na música pop. Uma crítica à narrativa midiática do termo world music.

³⁴ É preciso evitar, no entanto, leituras que considerem o trabalho da produtora como intervenção ocidental messiânica ou salvadora, mas perceber que a relação é de troca. Artistas como Damon Albarn e Nick Zinner, vinculados à produtora Africa Express, também ampliam seus horizontes musicais e criativos ao trabalhar com artistas de outras regiões.

- 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. *Anais*. Univille, Joinville (SC), 2018. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0494-1.pdf>>
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- EMIELU, A. Some theoretical perspectives on African popular music. *PopularMusic*, v.30, n. 3, p. 371-388, 2011.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HOLT, F. Genre formation in popular music. *Musik & Forskning*, n. 28, p. 77-96, p. 2003.
- JANOTTI JR, J. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: XIV Encontro da COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. *Anais*. UFF, Niterói (RJ), 2005. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_825.pdf> Acesso em 30 abr. 2017.
- LOTMAN, I. M. *La semiosfera I. Semiótica da cultura y del texto*. Madri: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1996.
- MBEMBE, A. Variations on the beautiful in the congolese world of sounds. *Politique Africaine*, v. 100, n. 4, p. 69-91, 2005.
- ORTIZ, R. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf> Acesso em 10 mai. 2017.
- RIBAS, J. V. Ambivalência do conceito de hibridismo na canção latino-americana: a cultura contemporânea entre paradigmas de aderência e ruptura. In: SUZUKI, Júlio César; ARAÚJO, Valterlei Borges de (orgs.). *Identidade e diferença na canção latino-americana*. São Paulo: USP, 2019, p. 69-88.
- RUANO, V. African Desert Music: Returning Home? About the West African Origins of the Blues. *Academia.edu*, 2011. Disponível: <http://www.academia.edu/7211098/2011._African_Desert_Music_Returning_Home_About_the_West_African_Origins_of_the_Blues_>. Acesso em 20 mai. 2017.
- SAID, E. W. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SILVEIRA, F. *Rupturas Instáveis*. Entrar e sair da música pop. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- VARGAS, H.; CARVALHO, N. F. O álbum Sandinista!: agenciamentos e fronteiras musicais do grupo The Clash. *Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura*. UFBA, Salvador, vol. 15, n. 2, maio/ago, p. 511-525, 2017.