

## **A Noção Pós-Gênero: Proposta Teórico-Methodológica Para Estudos de Experimentalismos e Hibridizações na Música Pop**

*The post-genre notion: theoretical-methodological proposal for studies of experimentalism and hybridization in pop music*

*La noción post-género: propuesta teórico-metodológica para estudios de experimentalismo e hibridación en la música pop*

*Herom Vargas<sup>1</sup>  
Nilton Carvalho<sup>2</sup>*

### **Resumo**

Na música pop e sua circulação globalizada consolidou-se uma comunicação institucionalizada em formas culturais reconhecíveis. Os gêneros musicais constituem assim, dentro de um complexo sensorial midiático, as noções e percepções maiores sobre a produção musical. Propõe-se aqui observar as hibridizações e os experimentalismos – espaços semióticos “entre” as categorias midiáticas – como processos comunicacionais de diferenciação que privilegiam imprevisibilidade artística e atualizações políticas. Para tanto, sugerimos uma revisão epistemológica centrada nos processos menores percebidos no som, a partir da noção de pós-gênero, cujo caminho teórico-metodológico baseado na semiótica, no pós-estruturalismo e no decolonialismo questiona as desigualdades narrativas que marcam a música pop nas mídias.

**Palavras-Chave:** Pós-gênero. Música pop. Hibridismo. Experimentalismo. Comunicação.

### **Abstract**

In pop music and its globalized circulation, a institutionalized communication was consolidated in recognizable cultural forms. Music genres thus constitute, within a media sensory complex, the major notions and perceptions about music production. It is proposed here to observe the hybridizations and experimentalisms – semiotic spaces “between” the media categories – as communicational processes of differentiation that emphasize the artistic unpredictability and the political updates. To this end, we suggest an epistemological review centered on the minor processes perceived in sound, as of the notion of post-genre, whose theoretical-methodological path based on semiotics, poststructuralism and decolonialism questions the narrative inequalities that mark pop music in the media.

**Keywords:** Post-genre. Pop music. Hybridity. Experimentalism. Communication.

### **Resumen**

En la música pop y su circulación globalizada, la comunicación institucionalizada se consolidó en formas culturales reconocibles. Los géneros musicales constituyen, dentro de un complejo sensorial mediático, las principales nociones y percepciones sobre la producción musical. Aquí se propone

---

<sup>1</sup> Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), São Paulo, Brasil, [heromvargas50@gmail.com](mailto:heromvargas50@gmail.com)

<sup>2</sup> Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, MT, Brasil, [niltonfar.carvalho@gmail.com](mailto:niltonfar.carvalho@gmail.com)

observar las hibridaciones y experimentalismos (espacios semióticos “entre” las categorías de mediáticas) como procesos comunicativos de diferenciación que favorecen la imprevisibilidad artística y las actualizaciones políticas. Para ello, sugerimos una revisión epistemológica centrada en los procesos menores percibidos en el sonido, desde la noción de post-género, cuyo camino teórico-metodológico basado en la semiótica, el postestructuralismo y el descolonialismo cuestiona las desigualdades narrativas que marcan la música pop en los medios.

**Palabras clave:** Post-género. Música pop. Hibridación. Experimentalismo. Comunicación.

## 1 INTRODUÇÃO

O termo *música pop* detém ao menos dois sentidos decisivos, explorados com certa frequência nos estudos de Comunicação: tanto define a organização das produções musicais em um gênero musical de caráter genérico, como articula a síntese da circulação midiática desses produtos culturais. Na historicidade de seu surgimento, fatores como o advento da fonografia dos diferentes suportes de gravação e reprodução de som, do rádio e da TV e as possibilidades abertas pela *web*, cada qual à sua maneira, exerceram considerável influência. E, claro, trata-se de um termo, recorrente nas narrativas do jornalismo, especializado ou não, que chega ao senso comum como resumo do que se deve (ou o que é necessário) compreender sobre a produção musical contemporânea.

Cabe aqui traçar um breve retorno às preocupações iniciais dos estudos de fenômenos de mídia com os produtos culturais. Foram os Estudos Culturais (EC) que possibilitaram, efetivamente, maior atenção aos modos e condições de produção e às diferentes formas de assimilação desses produtos na vida social. Uma vez que produtos midiáticos transitam no tecido social por variadas mediações – artistas, públicos, indústrias midiáticas, meios de comunicação, produtores independentes etc. –, as disputas narrativas entre representações hegemônicas, alternativas e negociações em processos de recepção constituem as principais temáticas abordadas. Uma das ferramentas que se mostrou efetiva às análises citadas é a preocupação com os gêneros dos produtos culturais. Em *Dos meios às mediações*, de Jesús Martín-Barbero (2001), por exemplo, o folhetim é observado nas relações entre produtor e público leitor, engrenagem comunicacional de produção de sentidos. A partir daí é possível considerar que os gêneros representam dois importantes eixos de análise, no que diz respeito à sua produção e apropriação: ele reúne a discursividade de um campo cultural específico e representa um conjunto de regras institucionalizadas (LOPES, 2016, p. 198). Assim, remete-se também a um fazer artístico e cultural.

Nos estudos de música em Comunicação, pesquisas sobre gênero musical ampliaram seu uso como ferramenta de análise ao focar na produção, no consumo, na circulação e nas construções narrativas da música na cultura midiática, que resultam em trabalhos sobre as apropriações da música massiva, os comportamentos de fãs em ambientes digitais e as disputas simbólicas a partir das marcas discursivas dos gêneros (JANOTTI JR, 2003; AMARAL, 2007; TROTTA, 2008; PEREIRA DE SÁ, 2009). Esse legado continua a render revisões e atualizações com base em cenários contemporâneos de cultura digital (JANOTTI JR; PEREIRA DE SÁ, 2019), além de propostas metodológicas para estudos futuros (MONTEIRO; VIANA; NUNES, 2019). Em suma, trata-se de uma marca artística, mercadológica e discursiva, mas também uma identidade musical, que entrelaça as relações (numa via de mão dupla) entre produções reconhecíveis e comunidades musicais que as consomem, daí sua importância como ferramenta de pesquisa.

Nossa proposta parte da força dos sons e timbres do gênero musical para observar o processo comunicacional de produções hibridizadas e mais experimentais que se colocam num espaço semiótico “entre” os gêneros. Diferente de partir do gênero como ferramenta de análise de uma economia produtiva (circulação, posicionamento artístico/mercadológico, consumo e sociabilidades), nossa análise prioriza o evento sonoro em si, a linguagem musical, suas materialidades e *práxis*, e aborda cinco eixos:

- a) demonstrar que o discurso de classificação ou identidade musical oculta processualidades menores de diferença, sobretudo as singularidades artísticas do Sul Global;
- b) observar o gênero musical como produto cultural dialógico (BAKHTIN, 2008), intertextual (KRISTEVA, 1980) e de fronteiras culturais (LOTMAN, 1996);
- c) considerar as relações de poder que constituem as narrativas da música pop nas mídias;
- d) a partir da noção de pós-gênero, entender as hibridizações e experimentalismos como agenciamentos emergentes de um “entre” que aciona políticas de diferenciação, um sentido pós-estrutural no qual entremeios são linhas de fuga para multiplicidades identitárias, nomadismos e revisões decoloniais;
- e) propor enfrentamento epistemológico capaz de repensar a música pop e que busque a comunicação na imprevisibilidade artística e ausência de paradigmas de reconhecimento – **experiência sonora em si**.

Não se trata de declarar o fim do gênero, tampouco se opor ao campo de estudos sobre gêneros musicais, mas indicar a possibilidade de pensar seus entremeios por meio do enfoque

centrado no som e considerando a articulação entre gênero, subjetividades e comunidades musicais. Um interessante ponto de partida é o Festival Música Estranha, que já teve seis edições e reúne artistas definidos como experimentais, que transitam por diversos gêneros, forçam seus limites estéticos e dialogam com outros campos das artes. No *teaser*<sup>3</sup> de uma de suas edições, há inclusive menção ao termo pós-gênero – que de certa forma nos instigou a abordar o termo, pensá-lo nos momentos de hibridização e experimentalismos ocorridos na música pop. Esse “entre” que anula momentaneamente identificações, ao estimular questionamentos acerca de uma música (“que som é esse?”), no sentido de reconhecê-la ou não dentro do leque de possibilidades da moderna música pop nada mais é que a potência da diferença, que afeta, tangencia, e que pretendemos aqui explorar.

O caminho teórico-metodológico aproxima a Semiótica da Cultura, de I. Lotman (1996), para pensar hibridizações e experimentalismos como regiões semióticas de trânsitos, traduções e instabilidades de sentido, às contribuições do pós-estruturalismo e do decolonialismo, em busca também do sentido político das desconstruções em relação às desigualdades narrativas. A partir dessas contribuições, pretendemos analisar o hibridismo e o experimentalismo em trabalhos de alguns artistas que nos servem como exemplos dos processos aqui em foco: três artistas da cena *manguebeat*, dos anos 1990 em Recife, com DJ Dolores, Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A.; o grupo sul-africano Bantu Continua Uhuru Consciousness (BCUC); e o duo brasileiro Tetine, que atualmente vive no Reino Unido. Muitos são os músicos que atuam no campo experimental e não cabe neste artigo um levantamento exaustivo desses produtores. Aqui, propomos uma discussão, ainda em elaboração, a partir desses três exemplos que consideramos representativos para a formulação desenvolvida sobre a noção de pós-gênero.

Os artistas citados percorrem territorialidades, multiplicam vínculos identitários e não participam exclusivamente de um regime signifiante, aspecto que demanda o seguinte questionamento: qual experiência é aberta por obras que comunicam a partir de um território que só pode ser reconhecível como um “entre”? O que se pretende demonstrar é que a música pop constituída nas mídias não dá conta das singularidades sonoras de forma universal, tal qual seu discurso de produto globalizado sugere, daí a necessidade de repensá-la para além das subjetividades<sup>4</sup> mais recorrentes. O caminho teórico-metodológico da noção pós-gênero admite a necessidade de ferramentas para lidar com eventos sonoros emergentes, de

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/musicaestranha.me/videos/2008530939380795/>.

<sup>4</sup> Sobre os processos de produção de subjetividade, concordamos que na circulação midiática da música também “é impossível separar processos econômicos, políticos e sociais dos processos de subjetivação” (LAZZARATO, 2014, p. 14).

entremeios, e admite ainda uma experiência de escuta que não passe obrigatoriamente por autorizações de identidades prévias, mas esteja aberta à experiência em si.

## **2 GÊNEROS, REGIMES DE IDENTIFICAÇÃO E O LUGAR DOS EXPERIMENTALISMOS E DAS HIBRIDIZAÇÕES**

A música pop na vida social, da consolidação da cultura midiática para cá, articula o imaginário no qual os afetos relacionados à fruição musical são organizados. Tal qual um arquivo qualquer acessível à memória, esse imaginário oferece noções e representações mínimas acerca das diferentes marcas culturais dos gêneros musicais, as sociabilidades das comunidades musicais e os estilemas de reconhecimento das configurações instrumentais. Trata-se de uma engrenagem paradigmática, força significativa que conecta instrumentação/sonoridade a certo gênero (TROTТА, 2008), gênero musical às práticas de consumo (JANOTTI JR, 2003) e elementos musicais – ritmo, melodia – a não musicais – comportamentos, ideologias – (FABBRI, 1982). Conforme citamos anteriormente, são aspectos ricos para cartografias culturais, dado que é a partir desse reconhecimento, que aqui podemos chamar de regimes de identificação, enquanto mercadoria no capitalismo tardio, que geralmente decorrem apropriações e consumo, bem como se apresentam como indicadores de um fazer musical.

Levamos em conta os processos semióticos<sup>5</sup> nos quais a subjetivação é exposta em relação à música, ou seja, os gêneros musicais são formas reconhecíveis e emergem de campos de enunciação consolidados. Nosso enfrentamento epistemológico é direcionado à comunicação acionada pelo híbrido e pelo experimental, e ao desvio minoritário que oferecem. No lugar da identidade musical maior (certa estabilidade do sujeito) como figura máxima da produção de sentido, nosso enfoque é na experiência sônica em si. Embora seja inegável a importância das marcas identitárias para inúmeros estudos, nossa preocupação com os processos de diferenciação da música e suas relações corpóreas visa jogar luz nas instabilidades e na dúvida oriunda de territórios híbridos e experimentais, que podem ser ocultados por categorias previamente imaginadas. Mesmo que sejam muitos os fluxos em circulação, e a diferença participa desse ambiente, há relações sensoriais mais recorrentes.

---

<sup>5</sup> Segundo Maurizio Lazzarato (2014, p. 48), a “produção de subjetividade não se refere a uma superestrutura ideológica; ela produz realidade e, em particular, realidade econômica”. Ou seja, segundo o autor, o neoliberalismo produz subjetividade não apenas por meio da linguagem, mas no âmbito existencial (realidade) pelo uso da planilha, nas oscilações da bolsa etc. – elementos não necessariamente discursivos. Ao trazer essa ideia ao campo da circulação musical, notamos que o lugar mais periférico destinado a artistas locais (e suas obras hibridizadas) diz respeito a uma realidade econômica maior que sugere modelos limitados de identidades globalizadas, inclusive, as musicais.

Suely Rolnik (1995) entende a experiência de estar em contato com o mundo e as coisas como estado de constantes rupturas, quebras, variações de ritmo e intensidade. Segundo a autora, de um lado está “a infinitude do ser enquanto pura produção de diferença e, de outro, a finitude dos modos de subjetivação em que se expressam as diferenças” (Ibid, p. 2). Dito isso, é possível vislumbrar um cenário limitador vinculado aos regimes semânticos maiores em que, embora a experiência na duração seja instável, produção de subjetividade e desejo são afetados constantemente por máquinas semióticas que reduzem as possibilidades criadoras.

Observar as narrativas que constituem algumas categorias mercadológicas indica a existência de relações de poder expressas nas maneiras de nomear. Tomemos o termo *world music* como exemplo, que, embora não remeta a um fazer artístico, é usado como gênero midiático para rotular produções não ocidentais, classificação amplamente reforçada por meios de comunicação, lojas de discos, plataformas de *streaming* e trabalhos acadêmicos. Trata-se de agrupar uma série de produções culturais emergentes do Sul Global em um termo genérico, como se o maracatu recifense, a *rumba* congoleza e os tocadores de *kora* do Mali ocupassem um espaço semântico homogêneo. Para justificar o uso do termo, recorre-se à chegada de discos de artistas de origem africana, asiática e das Américas às prateleiras de lojas de discos europeias, sobretudo nos anos 1980, bem como o surgimento de selos especializados em gravar e lançar artistas fora do eixo Europa-EUA, como escreve Simon Frith (2000), em seu artigo sobre *world music*. E aqui é preciso ressaltar algumas abordagens teóricas sobre essa categoria, que permeiam também as narrativas da música pop. Ao tratar da temática, Frith constrói seu argumento considerando o *world music* como marca de autenticidade, no âmbito da circulação e do consumo, e compreende o termo como identidade musical que agrupa enlaces locais e globais (hibridizações), inerente aos processos de globalização (FRITH, 2000). Outro trabalho que aborda relações entre produções musicais de Norte e Sul globais foi conduzido por Motti Regev (2007), no qual o autor considera as apropriações locais do *rock* e as hibridizações daí decorrentes como possibilidade de construção de uma identidade moderna, globalizada, em oposição às tradições<sup>6</sup> mais

---

<sup>6</sup> No texto de Regev (2007), há uma leitura unilateral sobre o processo de hibridização, no qual o *rock* aparece como elemento moderno que ajuda artistas locais a se rebelarem contra suas culturas autoritárias. Seria importante observar também como o próprio *rock* e demais gêneros ocidentais se mesclam a outras vertentes culturais para diferenciar-se de si enquanto estética institucionalizada, como ocorre em obras de artistas como The Clash e Talking Heads. O próprio fechamento do *rock* enquanto comunidade musical, em meio às disputas de performance de gosto, é apresentado, muitas vezes, como marca de “bom gosto” frente a outros gêneros, muitas vezes despertando leituras excludentes, ou seja, ele pode ser elemento de apropriações revolucionárias e reacionárias. Para pensar o híbrido, sugerimos uma visão mais próxima da polifonia de Mikhail Bakhtin (2008), que considera o autor como “regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico” (BEZERRA, 2012, p. 194), sem que uma voz se sobreponha às demais participantes, a exemplo de obras de artistas como Fela Kuti e Chico Science & Nação Zumbi.

“conservadoras”. Ambos os argumentos são propensos em considerar que músicos de culturas locais e suas obras hibridizadas somente podem alcançar autorização semântica para adquirir uma identidade “globalizada” ao assumirem signos ocidentais, o que abriria caminho para pertencer à moderna música pop. Para não cair nas armadilhas de capturar o Outro por oposições binárias ou pelo processo de homogeneização realocado por discursos de uma globalização unilateral do chamado Ocidente, recorreremos à Stuart Hall (2003, p. 36) e sua observação dos afrouxamentos multilaterais dos laços culturais e a dificuldade cada vez maior de delimitação de narrativas de origem. Na obra do grupo Chico Science & Nação Zumbi, por exemplo, concordamos que há uma relação de “radical equiparação da produção musical pop recifense com o que havia de mais criativo no âmbito internacional” (VARGAS, 2007, p. 17), consequência de movimentos de constante produção de diferenças, dinâmicas da própria cultura. Assim, não há um elemento que se impõe como fio condutor para indicar o caminho da modernidade, mas uma ética artística que se abre em relação às potencialidades sonoras por meio de um deixar-se permear por exterioridades.

Para melhor situar o debate do lugar do Outro no termo *world music*, que não é o enfoque principal deste texto, mas que pertence às desigualdades que pretendemos enfrentar, sugerimos uma revisão da *episteme* sobre a qual esses discursos estão consolidados. O pensamento da teórica Spivak (2010) acerca da **assimilação do Outro** parte da desconstrução *derridiana* para questionar narrativas que trabalham a partir de um lugar etnocêntrico em uma relação sujeito-efeito que estabelece “a si mesmo ao definir seletivamente um Outro” (Ibid, p. 102). Em outras palavras, o sujeito em ação adquire tamanha importância frente ao seu objeto que a tentativa de abordar as diferenças é redirecionada para um falar de si, daí o perigo do desencadeamento de análises<sup>7</sup> que caminham para uma pretensão messiânica de “salvar” o objeto. Narrativas sobre a música pop nas mídias passam por tais filtros discursivos, sobretudo as formas de nomear<sup>8</sup> as diferenças. Ao apresentar um resumo estético de possibilidades e formas de circulação e consumo, assegurando um lugar homogêneo às singularidades não ocidentais, constrói-se um ideal identitário, regime de apagamento das processualidades inerentes aos gêneros musicais que trataremos mais adiante. Sendo assim, este artigo reivindica leituras e olhares mais abertos às formas desviantes desse ideal imaginado, convite a uma nova perspectiva ou a ocupar outro ponto de vista (VIVEIROS DE

---

<sup>7</sup> A manutenção de desigualdades narrativas também permeia a obra *Orientalism*, de Edward Said (1990), e sua crítica à cultura dominante de narrar o Outro.

<sup>8</sup> Concordamos com Jacques Derrida (2013) e sua crítica à escritura (*gramma*) na história do Ocidente, não apenas no sentido de estabelecer o conhecimento para o ser no mundo, mas por conceber o signo como representação estável.

CASTRO, 2015, p. 46), uma vez que o “significante não nos faz sair da questão ‘o que isso quer dizer?’” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 276).

Outro conceito caro a este estudo é o experimentalismo. Pode-se entender que todo processo de criação musical e artística começa por experimentações, quando o artista testa este ou aquele material sonoro entre as possibilidades que lhe são próximas ou não. Entretanto, é importante notar, ao priorizar agenciamentos menores, quais desses materiais usados destoam das regras institucionalizadas (o fazer artístico) de determinado gênero musical. Aqui abrimos a perspectiva para observar o desvio de conduta que resulta quando o artista se diferencia de si por meio da sonoridade – ao explorar um timbre, uma configuração de instrumentação, melodias de outras vertentes culturais ou ao repensar maneiras de lidar com certo instrumento –, escolha ética que inscreve diferenciações nas relações corpóreas do músico com as possibilidades de produção. Por exemplo, Beatles nos últimos discos da carreira, operando no *rock*, ocupa lugar significativo na cultura pop ao optar por desconstruir gêneros, ao abri-los com o uso de outros instrumentos ou imprimir variações rítmicas em suas normas de conduta estética.

Há, entretanto, um problema no uso do conceito de experimentalismo para observar as produções da música pop: o discurso que acompanha a palavra *experimentalismo*. A visão constituída com a ascensão das vanguardas do início do século XX centraliza o experimentalismo como referencial de obras europeias e norte-americanas, que, ao se oporem às tradições da música de concerto, criaram sua própria hegemonia, excluindo campos de criação populares e locais. Essa questão é levantada por Campesato e Iazzetta (2019), que alertam sobre esse tipo de assimetria geralmente assumida de maneira acrítica capaz de silenciar movimentos criativos emergentes de contextos específicos, e que inviabiliza “que se encontre o experimental em qualquer outro lugar” (Ibid, p. 61). A aplicação do conceito a investidas levadas no âmbito da música pop, portanto, permite identificar os desvios desejanter de músicas que se colocam para além das categorias reconhecíveis. Artistas que levam os limites demarcados pelos gêneros a hibridizações, esses espaços semióticos “entre” os significados maiores, partem de processos de experimentação e desencadeiam tangentes de diferenças geradoras de outras afecções (relações corpóreas). Esses elementos de diferença, muitas vezes, trazem sonoridades de outras matrizes culturais – o que explica seu lugar periférico nas grandes narrativas – em especial do Sul Global, materialidades sônicas que carregam engajamentos e reconfiguram disputas narrativas (MBEMBE, 2005, p. 85), fazendo transbordar a delimitação de uma identidade imaginada.

Antes da análise empírica que busca caminhos de entendimento de hibridizações e experimentalismos, sugerimos uma compreensão semiótica mais aberta sobre os gêneros musicais, para além de seus discursos midiaticizados, e demonstrar sua constante tendência à atualização.

### **3 GÊNERO MUSICAL COMO PRODUTO CULTURAL DIALÓGICO, INTERTEXTUAL E DE FRONTEIRAS**

Os gêneros na cultura midiática operam como territórios de significação. Embora remetam a questões mercadológicas, são, principalmente, formas institucionalizadas de lidar com instrumentação e processos de produção da música, que permanecem mais ou menos estáveis nos núcleos da cultura. Pode-se entender essa circularidade na cumplicidade dos artistas com seus públicos, nas narrativas midiáticas daí provenientes e nas comunidades musicais formadas. Como qualquer configuração cultural, o núcleo é o lugar da manutenção dessas relações comunicacionais (LOTMAN, 1996), bem como expressa os sintomas<sup>9</sup> de delimitação territorial – semelhante ao efeito circular dos regimes de signos e sua função de organizar “os signos emitidos em todas as partes” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 53). Assim, os gêneros musicais e suas leituras funcionam como paradigmas de núcleos culturais midiáticos, organizados em instrumentação, modos de produção e sonoridades que atendem às expectativas conformadas por identidades majoritárias – por isso, por exemplo, são importantes as presenças do pandeiro no samba e dos *riffs* de guitarra no *rock*.

O que se torna necessário, e ao mesmo tempo parece perdido na valorização de uma temporalidade linear, é a regressão temporal em busca da formação dos gêneros musicais e sua intertextualidade esquecida. Sabe-se que todos os gêneros são formas culturais que demandaram organizações sígnica, sintática e semântica, frutos do trabalho de inúmeros artistas, que se consistiram na mescla de variados referenciais sonoros, como se percebe no leque de gêneros nas Américas, produto dos hibridismos das tradições europeias, indígenas e africanas. Outro exemplo dessa complexidade é a forte cultura de guitarras em regiões do norte do Mali, local onde nasce também o instrumento de cordas *ngoni*, fator que borra as pretensões de narrativas de origem, pois o *blues* norte-americano, influente na região, ecoa no som elaborado pelo malinês Ali Farka Touré, e a ancestralidade do *ngoni* não deixa de ressoar

---

<sup>9</sup> Os vínculos entre os gêneros musicais e suas comunidades podem levar emoções, afetos e questões de identidade a posicionamentos mais extremos, sobretudo frente à diferença. A circularidade de um regime semântico é expressiva em variados sintomas sociais de fechamento e até intolerância, como as vaias que o cantor Carlinhos Brown recebeu no festival Rock in Rio, em 2001, quando o artista associado à música baiana foi escalado pela organização do evento para se apresentar ao lado de grupos como Guns N' Roses e Oasis.

no *blues*, ou seja, as estabilidades são frequentemente assombradas pelas dinâmicas instáveis da cultura.

Ao entender a obra de Dostoiévski como romance polifônico, Mikhail Bakhtin (2008) percebe a dificuldade da crítica da época em relação às vozes trabalhadas na obra do autor russo. Um dos principais equívocos identificados por Bakhtin foi justamente a tentativa de enquadrar a produção de Dostoiévski no modelo monológico, e assim ignorar a multiplicidade de sujeitos-consciência que resultam em “hibridez artística” (Ibid, p. 11), e que somente foram identificados por meio de um olhar voltado aos agenciamentos menores. O dialogismo no processo criativo coloca o gênero em movimento, em meio às suas atualizações de tempos em tempos. No caso da música, nota-se que a elaboração do *rock* partiu de referências para consolidar uma forma cultural institucionalizada, com regras estéticas, o que não impede que essa forma cultural seja usada em outras configurações e assim por diante. Portanto, a própria ideia de texto social (e as práticas sociais a ele referentes) é um conjunto de “transformações-produções em curso” (KRISTEVA, 2012, p. 35), uma vez que ele não está sozinho, mas interage em complexas relações intertextuais.

Essa porosidade perpassa fronteiras geográficas e culturais, como observado anteriormente, e dificulta a manutenção de narrativas fundadoras, geralmente ineficazes para delimitar os desdobramentos quase rizomáticos desses textos na cultura. Mesmo que, efetivamente, o *hip hop* tenha surgido no final da década de 1970, nas periferias do Bronx, em Nova Iorque (EUA), seu desenvolvimento em solo norte-americano foi idealizado por imigrantes de países caribenhos, em especial a Jamaica, como o DJ Kool Herc. Quase três décadas antes, as ruas de Kingston já recebiam os coletivos *sound system*<sup>10</sup>, formados por DJs (disc jôqueis), engenheiros de som e MCs (mestres de cerimônia). A menção ao *hip hop* e à cultura jamaicana ressalta que a institucionalização de um gênero na cultura midiática molda no imaginário uma identidade que o define, mas ao mesmo tempo oculta sua intertextualidade, pelo menos ao senso comum. Por isso, entender a instabilidade da produção artística por meio de conceitos como dialogismo e intertextualidade, à luz dos estudos de Julia Kristeva (1980) sobre literatura, situa precisamente a linguagem (seja ela qual for) “como uma correlação de textos e como leitura-escritura” (1980, p. 89). Em uma concepção muito semelhante, mas de certa forma ampliada, na Semiótica da Cultura do russo Iuri Lotman

---

<sup>10</sup> *Ska, rocksteady, dub e reggae music* eram os gêneros jamaicanos tocados por esses coletivos, que por sua vez carregavam em suas estruturas semióticas referências de outros gêneros que chegavam dos Estados Unidos e do Reino Unido, como o *rhythm and blues* e o *jazz*.

(1996) e em seus estudos sobre semiosfera e fronteira cultural, essa dinâmica é levada à consideração da existência de momentos de radical instabilidade na cultura.

Ao enfrentar o processo de criação, o artista transita, busca posicionamentos, de aproximação ou afastamento, com base nas territorialidades semânticas de reconhecimento da música pop nas mídias. Como neste trabalho nos interessam os movimentos desviantes, é preciso admitir a existência da superação dos limites dos regimes da linguagem, como a própria historicidade das artes demonstra. Ao produzir diferença nos deslocamentos, em maior ou menor grau, dentro dos processos comunicacionais que envolvem a vida social dos gêneros musicais como organização da música, o artista explora fronteiras semióticas, que se definem por ser uma zona de contato com outros territórios de significação (sistemas semânticos) e de tradução constante, tanto de elementos internos para fora do sistema como externos para dentro. Conforme Lotman (1996), na fronteira é onde ocorrem as possibilidades de tradução dos textos das culturas, pois ela “se intersecta com fronteiras de [outros] espaços culturais” (Ibid, p. 26). A prática criativa posicionada nas fronteiras semióticas, ao intercambiar elementos de sistemas semióticos distintos, traduz um em outro para criar novas articulações de sentido e provocar alterações na semiosfera<sup>11</sup>. Há elementos semióticos externos, como diaspóricos, nômades e migrantes, que participam mais efetivamente da imprevisibilidade e resultam em “movimentos evolutivos da cultura nos dois níveis possíveis, o gradual [mais lento, por etapas] e o explosivo [no caso de rupturas]” (MOURA; GALAN; MACHADO, 2019, p. 226).

Portanto, embora discursivamente os gêneros se estabilizem nas mídias e ofereçam formas de reconhecimento, dificilmente permanecem impermeáveis. São constantemente alterados, mascarados, incompletos, mesclados a elementos musicais de outras vertentes culturais, atravessados pela diferença. Por serem dialógicos e intertextuais são levados às fronteiras em que traduções e semioses se ativam, fruto dos contatos com variados sistemas, textos culturais e semiosferas. Por isso, destacamos a posição de Lotman (2012, p. 163) quando escreve que a “arte é o maior mecanismo da improvisação”. E o improvisado remete ao *não planejado*, ao desvio da regra ou ideal, temática que abordaremos a seguir.

#### **4 OBSERVAÇÃO EMPÍRICA - A NOÇÃO PÓS-GÊNERO**

Muitos e variados são os criadores que transitam nos espaços “entre” os gêneros musicais reforçando as dificuldades de reconhecimento. Para servir de exemplo no espaço

---

<sup>11</sup> Espaço comunicacional virtual onde ocorrem a semiose e as trocas textuais entre sistemas.

limitado deste artigo, indicamos três casos bastante representativos dessas posturas de fronteira que definimos com pós-gênero.

O primeiro tópico identifica o movimento *manguebeat* como um dos vários momentos em que artistas brasileiros colocaram elementos sonoros regionais em contato com o pop global: DJ Dolores, Mundo Livre S.A. e Chico Science e Nação Zumbi.

As faixas *Catimbó*<sup>12</sup> e *Catimbó remix*<sup>13</sup> mostram o ambiente intertextual, dialógico e de fronteira do DJ Dolores<sup>14</sup>, particularmente na segunda versão, reedição com novos arranjos. A lógica de *Catimbó remix* se fundamenta no *dub*, com a valorização dos sons do baixo e bateria, além de efeitos de ecos e *overdubs* (sons adicionais variados). *Catimbó* soa eletrônico, sertanejo, roqueiro e árabe num texto musical aparentemente indeterminado para ocupar um capô semântico específico, seja a música eletrônica em referência ao que a identidade DJ sugere ou a ideia de música local (étnica) do *world music*. No álbum **A dança dos não famosos** (2018), do Mundo livre S/A, há menções a diferentes vertentes sonoras, como o *dub* jamaicano, o samba, a *soul music*, além de um referencial artístico que mescla David Bowie, Jorge Ben e *The Clash*. O grupo traz a produção do pop global para o contexto recifense e sua efervescência cultural, cujo diálogo, assim como em outros trabalhos da banda, atualiza o que poderia ser uma identidade mais vinculada à estética da música pop ao inserir instrumentos como pandeiro e cavaquinho. Na faixa *Vem pra rua tomar na cabeça – um passo novo*<sup>15</sup>, com participação de Dora Gonzaga, o arranjo do piano remete ao *jazz* e os efeitos e *overdubs* concebidos no estúdio são acompanhados pelo som percussivo do pandeiro – instrumento do samba e da ciranda. Assim, no âmbito midiático, o *manguebeat* estimula outras percepções sobre a produção musical, para além dos gêneros midiáticos como rótulos de consumo. Outro exemplo é Chico Science & Nação Zumbi na faixa *Etnia*<sup>16</sup>, quando Chico Science canta “é *hip hop* na minha embolada” sobre formação instrumental de guitarras e alfaias nota-se linhas de fuga em relação ao regime estável do significante que marca a música nas mídias – ou seja, é o *hip hop* globalizado, o maracatu local e elementos do rock num contexto polifônico. Na obra do grupo recifense não há uma narrativa de origem, no sentido

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7xTvf0Nvpk>.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GzLZdx5XIBs>.

<sup>14</sup> Entre as rotulações dos DJs da chamada música eletrônica, cabe notar que Dolores difere de artistas como Diplo, David Guetta e Don Diablo, que, ao ocuparem espaço no *mainstream*, reforçam em suas obras aderência a certos subgêneros. Embora essa não seja a abordagem principal deste estudo, cabe ressaltar que os incontáveis subgêneros da música eletrônica geralmente atendem às necessidades mercadológicas da novidade (um novo *hype!*), sob a lógica da obsolescência no consumo midiático (MCLEOD, 2001, p. 73) – e, obviamente, do capitalismo tardio

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mXBifQdlwSc>.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r49G6PXBhQY>.

ocidental, mas agenciamentos de diferença e multiplicidades de diferentes campos culturais. Uma vez que essas expressões musicais misturadas possuem vínculos com distintos contextos populares e culturais, e maneiras de lidar com as materialidades sonoras, qual seria seu lugar na música pop? Ao transbordar o significante que tenta homogeneizar essas tensões na memória midiática, a música assume um sentido político. O som que nasce desses lugares destinados à margem constrói uma epistemologia, o tangenciar do som que abre percepções, semelhante à leitura que Achille Mbembe (2005) faz da música congoleza, reivindicando o aspecto sensorial das sonoridades, na qual o autor percebe como a voz gritada das canções, somada ao conjunto “melodia, ritmo e percussão, torna-se uma ponte entre a dor e sua expressão enquanto linguagem”<sup>17</sup> (Ibid, p. 87). O camaronês vê a música como potência para revisões narrativas.

*Bantu Continua Uhuru Consciousness* (BCUC) é um grupo formado em Soweto, distrito periférico de Joanesburgo, África do Sul. Se, como pontuamos anteriormente, a instrumentação é um dos estilemas de reconhecimento dos gêneros midiáticos da música pop, o BCUC não apresenta configuração aderente às possibilidades oferecidas por esse modo de reconhecimento. A formação da banda consiste basicamente em instrumentos de percussão, vozes, baixo e apitos (específicos de culturas indígenas de sua região).

Na faixa *Moya*<sup>18</sup>, elementos da música *soul*, em especial a entonação da voz da cantora Kgomotso, são incorporados aos textos locais, entre assovios e apitos indígenas que remetem aos cantos dos pássaros, com bumbos, congas e demais percussões ao fundo. Em determinado momento, os músicos Hloni e Luja abandonam seus instrumentos para, ora gritar, ora rimar, versos que dentro da lógica majoritária dos significados da música nas mídias se aproximariam do *rap* ou do *punk*. Tal qual a dinâmica dos textos culturais, trabalhada por Lotman (1996), as canções do BCUC são concebidas nas relações intertextuais, cuja imanência libera efeitos (afecções) que chegam a todos os participantes da semiose. Por isso, para o autor russo “*el texto artístico tiende hacia el poliglotismo*” (Ibid, p. 102), e considerando as irregularidades e as porosidades das trocas fronteiriças, entre dois ou mais espaços semióticos, o estado de pertencer a um “entre” é constante nessas obras.

Embora os textos musicais reconhecíveis (como gênero *soul*) e os textos populares na cultura local (ritmos, instrumentações) não sejam apagados na hibridização, a experiência de escuta oferecida pelo BCUC necessita de outra noção de entendimento, que não passe pela

---

<sup>17</sup> *Melody, rhythm and percussion, becomes a bridge between pain and its expression as language* (traduzido pelos autores).

<sup>18</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=311&v=bqc23bnHgQI](https://www.youtube.com/watch?time_continue=311&v=bqc23bnHgQI).

obrigatoriedade de pertencimento a uma identidade musical específica, mas permita à própria identidade ser uma ausência, e assim preocupar-se com o devir radical da abertura aos nomadismos semióticos. Essa noção de leitura, defendemos, admite o estado de pós-gênero não como superação dos gêneros, ou condição pós-moderna de esgotamento, tampouco uso pejorativo do prefixo *pós*, mas como caminho conceitual, teórico e metodológico.

A apresentação do grupo BCUC no britânico Glastonbury Festival 2019, um dos mais importantes eventos musicais do calendário europeu, demonstra como aspectos sensoriais de uma presença artística e musical não denominada previamente despertam alteridade na experiência, para além dos significados fixados historicamente. Instrumentos, corpos, performances e letras cantadas em idiomas minoritários não se configuram em conformidade ao pop globalizado; trata-se de outra gramática, outra *coisidade* que abre outras visões de mundo. Na canção *Yinde*<sup>19</sup>, o baixo introduz uma linha de notas que sustenta o ritmo e a harmonia da canção. Sem instrumentos ocidentais de harmonia (teclado ou guitarras), vozes e baixo são acompanhados pela pulsação de bumbos e congas. O conjunto instrumental assume significado amplo, com fortes marcas da percussão de matriz africana e cujo andamento oscila entre aceleração e redução de intensidades, entre vozes rasgadas, gritadas e mais melódicas como o *soul*.

O Tetine (Bruno Verner e Eliete Mejorado) se apresenta em seus canais de comunicação como projeto híbrido, já que as misturas trabalhadas pela dupla exploram subgêneros da música eletrônica, *funk* carioca, videoarte, *punk*, performances de sessões sonoras em galerias, entre outras possibilidades. A dificuldade de estabelecer campo semântico para o duo explica o fato de já ter se apresentado em espaços distintos como a Whitechapel Gallery e o festival espanhol Sónar, ou ter produzido obras radicalmente diversas como o álbum *L.I.C.K. my favela* (2006) e o experimento sonoro-musical *Tetine vs Pasolini – the baron, the bishop, the judge, the president and the relative*. Essas divisões semânticas, entretanto, não demonstram organização por parte do Tetine, que apenas se modifica em cada obra, retomando sonoridades anteriores quando necessário, sem qualquer preocupação com uma linearidade temporal – ou ideia de evolução que remete a abandonar trabalhos do passado. O que fica evidente é a constante tendência ao inesperado, aos nomadismos sonoros e às traduções. A filóloga e filósofa Barbara Cassin (2016) considera que as traduções possuem momentos de intraduzibilidade, marcados por sintomas de diferenças e

---

<sup>19</sup> Nessa versão, a duração da faixa sofreu redução, provavelmente para ser apresentada em um evento cujo público está mais acostumado aos três/quatro minutos mais recorrentes na concepção ocidental de fonografia, ou seja, houve uma negociação preocupada com o lugar da apresentação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wXoGLlcXKdo>.

reconfigurações de conceitos e maneiras de pensar. Assim, o trânsito por diferentes gêneros do Tetine não resulta em traduções acabadas, mas por constantes intraduzibilidades.

Um exemplo é a obra *No meio dessas bananas – god or dog?*<sup>20</sup>, lançada pela dupla em 2018. Nomeada como *ação sonora*, na qual os artistas manipulam *tapes*, vozes diversas, *found sounds*, *samples* e instrumentos eletrônicos em uma performance ao vivo, intitulada pela própria dupla como *listening party*, transmitida de Londres para a galeria 55SP, em São Paulo. Entre os *samples* acionados com discursos de Brizola, fragmentos de reportagens, trechos de faixas da cantora MC Carol e depoimentos de Marielle Franco, mesclavam-se canções inéditas apresentadas pelo Tetine na ocasião, como se fossem modificações de última hora feitas no momento de sua exibição de lançamento. Videoarte, *funk*, subgêneros da música eletrônica e instalação artística constituem uma obra que somente pode ser pensada como texto semiótico de fronteira (LOTMAN, 1996). O Tetine leva elementos do pop, como os conceitos de DJ e discotecagem, para um campo semântico que dialoga também com a dinâmica de uma bienal de artes, desencaixe acionado por uma ética experimental de lidar com ambos os campos da cultura (o pop e a instalação). Ou, quando em faixas como *Mata hari voodoo*<sup>21</sup> o Tetine usa elementos estéticos do *funk* e do *pós-punk* para construir a base instrumental sobre a qual Eliete Mejorado declama versos de um poema, cuja letra passeia por citações de personagens históricos e da literatura universal percebe-se sempre a relação “entre” campos distintos.

Os elementos sonoros de diferença, nas obras de DJ Dolores, Mundo Livre S.A., Chico Science e Nação Zumbi, BCUC e Tetine, são exemplos de processualidades que deslocam as grandes representações semânticas da música pop nas mídias. A noção de pós-gênero funciona como ferramenta teórica e metodológica para analisar esse tipo de som como evento comunicacional. Trata-se de uma experiência sônica em si que reconhece, incorpora e explora uma série de agenciamentos menores, multiplicidades e linhas de fuga, dentro e fora dos gêneros musicais, na direção de seus entremeios, espaços semióticos que uma identidade maior não poderia suportar. A partir de experimentações e hibridizações, os estilemas de identificação (ritmos, performance, instrumentação, discursos etc.) são colocados em xeque, pois a percepção é aberta para outras afecções corpóreas e novas representações (o desvio da circularidade do signo), ou ausência das subjetivações oferecidas pelas marcas da música pop globalizada – esse dispositivo que universaliza a fruição.

---

<sup>20</sup> Trata-se de um vinil lançado em baixa tiragem. Sua performance de lançamento está disponível em: <https://vimeo.com/279283581>.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oEWUbeKv9wk>.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos organizar nossa argumentação sobre a noção de pós-gênero na tentativa de formular um caminho teórico e metodológico preocupado com o tangenciar do som emergente de espaços semióticos de um “entre”, seu processo comunicacional que convida a adentrar perspectivas culturais de diferença e instabilidade. Como mencionado na introdução, o gênero musical compreende um campo consolidado e importante ferramenta para inúmeros estudos que se debruçam sobre sociabilidades, discursos, comunidades, formas culturais, consumo, performances de gosto e demais cartografias sobre a música pop nas mídias. Em outras palavras, o gênero musical é uma organização semântica inseparável da cultura midiática pois mostra, acima de tudo, um fazer musical e práticas sociais a ele relacionadas. Nosso trabalho soma discussões ao tema por outro olhar, que inclusive considera as classificações, para estudar artistas posicionados nos entremeios dos gêneros musicais.

Esses espaços de misturas radicais, em obras hibridizadas e experimentais, expõem alguns problemas nas maneiras de nomear a circulação da música pop, desigualdades que marcam relações entre Norte e Sul globais. Relações de poder que refletem também sobre estudos do campo acadêmico. Discutimos a respeito do uso do termo *world music*, por exemplo, rótulo associado a tradições locais, sob o qual Dolores, Mundo Livre S.A., Chico Science e Nação Zumbi e BCUC às vezes são catalogados, leitura exótica (étnica ou de folclore) que somente permite a midiaticização e a circulação de sons das periferias globais como marca não ocidental, um fora, que difere do pop globalizado como se este não tivesse surgido também de um lugar antes de sua massificação universal. O trabalho do Tetine demonstrou como a lógica do DJ da música pop pode ser retrabalhada como acontecimento sonoro da arte e da videoarte aos moldes abertos performáticos das bienais, ou como a dupla trabalha de forma experimental *funk* carioca, poesia e subgêneros da música pop eletrônica.

Optamos por uma análise com base da Semiótica da Cultura de Iuri Lotman (1996), mas antes repensamos o gênero musical à luz de Bakhtin (2008) e Kristeva (1980) para mostrar a intertextualidade e dialogismo que lhe são inerentes. Buscou-se também neste estudo o sentido político da desconstrução pelo pós-estruturalismo e decolonialismo, uma vez que o desencaixe semântico mostra uma produção social/artística desgarrada de grandes representações identitárias (DELEUZE; GUATTARI, 2014). Como provocação final, que fará parte dos desdobramentos deste estudo, questiona-se se a moderna música pop pode efetivamente ser concebida como universal tal qual seu discurso ou se a *experiência em si* (da

escuta) da obra não representada pode ser potencialidade (AGAMBEN, 2018) a ser usada para estimular outras formas de produção de subjetividade no âmbito da cultura midiática.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. A experiência da língua. **Conferência proferida em 25 de maio de 1990, no Colóquio Lacan avec les philosophes** – Collège International de Philosophie de Paris. Rio de Janeiro: Rotaplan Gráfica, 2018, p. 1-15.

AMARAL, A. Categorização dos gêneros musicais na Internet – Para uma etnografia virtual das práticas comunicacionais na plataforma social Last.fm. *In*: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. (orgs.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos e audiências**. Rio de Janeiro, Mauad, 2007, p. 227-242.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BEZERRA, P. Polifonia. *In*: BRAIT, B. (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 191-200.

CAMPESATO, L.; IAZZETTA, F. Práticas locais, discursos universalizantes: relendo a música experimental. *In*: FIGUEIRÓ, C. **Desobediência sonora: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade**. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 15-72.

CASSIN, B. Translation as paradigm for human sciences. **The Journal of Speculative Philosophy**, v. 30, n. 3, p. 242-266, 2016.

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

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

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia 2, v. 2. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FABBRI, F. A theory of musical genres: two applications. *In*: HORN, D.; TAGG, P. (ed.) **Popular music perspectives**. IASPM, Göteborg & Exeter, 1982, p. 52-81.

FRITH, S. The Discourse of World Music. *In*: BORN, G.; HESMONDHALGH, D. **Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music**. California: University of California Press, 2000, p. 305-322.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JANOTTI JR, J. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Eco-Pós**, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003.

JANOTTI JR, J.; PEREIRA DE SÁ, S. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia**, n. 41, p. 128-139, mai./ago. 2019.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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: N-1 Edições, 2014.

LOPES, M. I. Um percurso epistemológico para a pesquisa empírica de comunicação. *In*: LOPES, M. I. (org.). **Epistemologia da comunicação no Brasil: trajetórias autorreflexivas**. São Paulo: ECA-USP, 2016, p. 185-208.

LOTMAN, I. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid/Valencia: Ediciones Cátedra/Frónesis Universidad de Valencia, 1996.

LOTMAN, I. No limiar do imprevisível. *In*: VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. **Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 153-165.

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

MCLEOD, K. Genres, subgenres, sub-subgenres and more: musical and social differentiation within electronic/dance music communities. **Journal of Popular Music Studies**, n. 13, p. 59-75, 2001.

MONTEIRO, M.; VIANA, L. R.; NUNES, C. G. Possíveis abordagens metodológicas em pesquisas sobre cenas e gêneros musicais. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28, 2019, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: PUC-RS, 1996. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_G8G5OIUK3EF8AANBEPHB\\_28\\_7838\\_22\\_02\\_2019\\_14\\_25\\_25.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_G8G5OIUK3EF8AANBEPHB_28_7838_22_02_2019_14_25_25.pdf). Acesso em: 9 jul. 2019.

MOURA, A. G.; GALAN, D.; MACHADO, L. Sobre questões de imprevisibilidade na cultura: o legado de Lótman para a compreensão dos mecanismos e trabalhos de semioses culturais. **Bakhtiniana**, v. 14, n. 4, p. 211-231, out./dez. 2019.

PEREIRA DE SÁ, S. Se vc gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gostos e disputa simbólica nos sistemas de recomendação musical. **E-Compós**, v. 12, n. 2, p. 1-20, 2009.

REGEV, M. Rock aesthetics and musics of the world. *In*: CATEFORIS, T (ed.). **The rock history reader**. New York: Routledge, 2007, p. 303-308.

ROLNIK, S. O mal-estar na diferença. **Zona Erógena, Revista abierta de Psicoanalysis y Pensamiento Contemporaneo**, n. 24, p. 1-13, 1995.

SAID, E. W. **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008.

VARGAS, H. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia (SP): Ateliê, 2007.

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