

Além do rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos

*Beyond rock: the Pop Music as a
machine of affects agency*

Jeder S. Janotti Junior

Pesquisador Bolsa Produtividade CNPq, Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Visiting Scholar McGill University e apaixonado por heavy metal.
Email: jederjr@gmail.com

DOSSIE

RESUMO

Este artigo entende a música pop como uma máquina de guerra tal como definida por Deleuze e Guattari. Neste sentido, procura-se observar como antes de serem divisões estanques, pop e rock são agenciamentos que pressupõem modos de habitar e desabitare o mundo através de nebulosas afetivas materializadas na ideia de música pop e em seus diferentes recortes estéticos, mercadológicos e sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Música Pop, Máquina, Agenciamentos, Afetos

ABSTRACT

This article seeks to define pop music as a war machine as defined by Deleuze and Guattari. In this sense, we try to see how before being determined divisions, pop and rock are agencies that require ways of inhabiting and uninhabiting the world through affective nebulae materialized in pop music idea and its different aesthetic, marketing and social cuts.

KEYWORDS: Pop Music, Machine, Agency, Affections

O rótulo música pop parece carregar uma miríade inesgotável de referências. Algumas vezes, esses acionamentos pressupõem valorações enaltecidas do universo pop, quando, por exemplo, ser fã de música pop significa produzir passaportes que facilitam as entradas e saídas de fronteiras cosmopolitas. Em outros casos, ser um transeunte da música pop pode significar frequentar mundos descartáveis, avessos a aprofundamentos reflexivos, em um processo contínuo de consumo só pelo acesso à novidade. Apenas essas duas visadas já mostram como o termo *pop* congrega modos diversos e, muitas vezes, excludentes de habitar e circular pelas rotas das culturas contemporâneas. É nesta seara que este artigo procura abordar a música pop como uma série de linhas de fuga que muitas vezes se sobrepõem, e outras mal parecem fazer parte do mesmo universo, funcionando como um maquinário em contínuo processo de incorporação e exorporação de tessituras e valores culturais. Se for necessária uma definição prévia, pode-se pensar que o pop, além de pressupor modos de habitar e desabitado o mundo, é antes uma encenação de si e dos outros que engloba, ao mesmo tempo, aspectos econômicos, políticos, estéticos e sociais através do agenciamento de certas produções culturais midiáticas com tonalidades, ao mesmo tempo, populares e distintivas.

Neste cenário, pode-se abordar a música pop como um conceito que cria mundos. Como diz Deleuze, “o conceito deve dizer o acontecimento, e não mais a essência” (2013, p.38). Assim, os conceitos precisam ser pensados como um modo de inventar os próprios mundos do qual pretendem dar conta. Aqui, antes de mero exercício retórico, está-se diante de uma ferramenta que funciona de acordo com o alcance inscrito em seu próprio ato de criação. Seguindo por este caminho, o eixo que sustenta este artigo é a ideia de que música pop é uma máquina que ocupa espaços e os transforma em lugares (espaços habitados), ou seja, pop é um contínuo processo que produz seus núcleos e seus foras, mesmo nos casos em que essa máquina parece esgotar-se em sua própria serialidade. Para além de quaisquer binarismos, que ora supervalorizam os acionamentos do pop como modos de transitar de modo fluido pela cultura contemporânea, ora desvalorizam sua potência enxergando somente os traços fugidios e efêmeros, pensa-se pop como uma máquina de guerra, sendo este conceito entendido tal como proposto por Deleuze, ou seja,

(...) definimos a “máquina de guerra” como um agenciamento linear que se constrói sobre linhas de fuga. Neste sentido, a máquina de guerra não tem absolutamente por objeto a guerra; ela tem por objeto um espaço muito especial, *espaço liso*, que ela compõe, ocupa e propaga. O *nomadismo* é precisamente essa combinação

máquina de guerra – espaço liso. Tentamos mostrar como e em que caso, a máquina de guerra toma a guerra por objeto (quando os aparelhos de estado se apropriam da máquina de guerra que a princípio não lhes pertencia). Uma máquina de guerra pode ser revolucionária, ou artística, muito mais que guerreira (2013, p.47).

Assim, esta máquina parece se desdobrar em diversas máquinas menores, ou seja, o maquinário pop que incorpora agenciamentos coletivos (materialidades, afetos, encontros) articulados a feixes discursivos, em contínuos processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Por isso, tanto podemos abordá-la no singular, como uma máquina, ou como um maquinário, uma máquina composta por engrenagens menores. Os agenciamentos que compõem a máquina pop são muitas vezes intercambiáveis, como o binômio pop-rock, outras excludentes, como as desqualificações do pop como música descartável acionada, ingenuamente, por alguns roqueiros. Só esses zumbidos já parecem tornar quase impossível a tarefa de definir o que seria, mesmo de maneira flexível, a música pop de modo essencialista. Deste modo, antes de querer definir o que seria *pop*, parece promissor tentar observar que diferentes recortes são reivindicados quando o pop emerge como um agenciamento coletivo,

O que se chama Pop-música Pop, filosofia Pop, escrita Pop: *Wörterflucht* (fuga de palavras). Servir-se do polilinguismo em sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intenso, opor o caráter oprimido desta língua a seu caráter opressivo, achar pontos de não cultura e subdesenvolvimento, as zonas do terceiro mundo linguísticas por onde uma língua escapa, um animal enxerta, um agenciamento se instala. Quantos estilos, ou gêneros, ou movimentos literários, mesmo bem pequenos, têm apenas um sonho: desempenhar uma função maior da linguagem, fazer ofertas de serviço como língua de Estado, língua oficial (a psicanálise hoje, que se acha dona do significante, da metáfora e do jogo de palavras). Sonhar o contrário: saber criar o devir menor (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.53).

Cabe a nós, pesquisadores e transeuntes da cultura pop, estarmos atentos às experiências que são consteladas em torno de diferentes eixos discursivos acionados pela máquina música pop antes de se engessar em quaisquer delimitações prévias. Tal visada pode ser observada, por exemplo, no modo como um recente artigo sobre as controvérsias de gênero e gênero musical em torno da apresentação do cantor Adam Lambert, à frente da banda inglesa Queen no Rock in Rio 2015 (AMARAL; MONTEIRO;

SOARES, 2016), materializa esta fluidez do maquinário pop e seus agenciamentos:

Como é usual entre grupos de rock que orbitam no mainstream, o Queen sempre esteve num entre-gêneros dentro do próprio rock: hard rock, ópera rock, glam rock, arena rock, rock progressivo e até experimentações mais eletrônicas da ordem do synthpop e newromantics nos anos 80 pautaram a carreira dos britânicos. Nosso entendimento aqui, para além da categorização dos subgêneros como forma de orientação de consumo, é de pensar que agenciamentos há em debater o Queen no ano de 2015 (Idem, p.9)

Só esta controvérsia inicial já mostra a impossibilidade de se definir como marcos fixos os maquinários rock e pop, que antes de serem espaços determinados, funcionam como nebulosas afetivas em contínuo processo de reterritorialização das ideias de pop. O próprio artigo afirma que as performances atuais da banda Queen agenciam o pop e o rock em, pelo menos, duas linhas de fuga pop-rock: 1) a distinção de músicos consagrados no rock que permite o trânsito entre gêneros musicais distintos e 2) o acionamento do pop como *ameaça* ao consumo distintivo que alguns roqueiros atribuem ao rock. Somado a isso, o artigo mostra como as controvérsias de gênero que foram acionadas pelas encenações de Lambert (que chamou atenção dos músicos do Queen no *reality show* American Idol), quando comparadas as apresentações do antigo cantor do *Queen*, Fred Mercury, intensificam as aproximações e os embates entre agenciamentos do pop, do rock, e do pop/rock. Ao mesmo tempo em que causa estranhamento o desmerecimento da performance de Lambert por parte da crítica e de fãs por sua *feminilidade* – afinal, Mercury era gay e também se valia do acionamento de *feminilidades* em suas performances -, estas controvérsias acabam desvelando inúmeras linhas de fuga que compõem o maquinário pop. As análises dos atravessamentos de gênero efetuadas no artigo reforçam a ideia de que os agenciamentos da música pop, antes de caminhos fixos, são rotas possíveis de navegação situadas além dos julgamentos binários.

Nebulosas Afetivas

É importante reiterar que antes de um conceito acadêmico que busca delinear fenômenos anteriores à sua cartografia, a música pop é máquina de guerra que projeta ambiências culturais, chamadas aqui de nebulosas afetivas. A ideia de nebulosas, inspirada na astronomia, parece-me interessante, pois tal como as nuvens de poeira estelar são chamadas nebulosas, as ambiências afetivas da música pop, apesar de vastas, não se afirmam pela busca de densidades evocadas pela cultura em sentido tradicional. Neste contexto, entendemos que os afetos que circundam as vivências pop funcionam como ferramentas sensíveis-sensoriais que possibilitam afetar e ser afetado por certos fluxos culturais, em que afeto:

É a multiplicidade de modos em que as pessoas são ancoradas em suas vidas, os modos como elas pertencem a certos lugares através de certas trajetórias. É a produção do fato de identificação. Ele opera através de múltiplos regimes e formações, produzindo muitas modalidades e organizações diferentes, incluindo por exemplo, emoção, humores, desejo, pertencimento, estruturas de sentimento, mapas de importância, mapas de importância (significação) e sistemas de representação (ou ideologia, como o investimento afetivo em significações particulares que lhes concedem a representação do mundo) (GROSSBERG, 2010, p.194)¹.

Os afetos aqui são materialidades corporais que envolvem transformações de espaços em lugares (espaços vividos) através da capacidade que esses corpos possuem de afetar e serem afetados pelos agenciamentos coletivos ditos *pop*. Destaca-se aqui que antes de emoções ou sentimentos etéreos, afeto nesta acepção é *encorporação* que se materializa nas articulações de coletivos humanos e não humanos, redes sócio-técnicas, tal como configuradas por Simone Pereira de Sá em sua abordagem dos gêneros e cenas musicais;

¹ Livre tradução para: "It is the multiplicity of ways in which people are anchored into their lives, the ways they belong at certain places and along certain trajectories. It is the production of the fact of identification. It operates through multiple regimes and formations, producing many different modalities and organizations, including, for example emotion, mood, desire, belonging, structures of feeling, mattering maps, maps of meaning (signification), and systems of representation (or ideology, as the affective investment in particular significations that grants them to claim to represent the world)".

Em consonância com estas reflexões, interessa-nos neste trabalho apontar aspectos da Teoria Ator-Rede que contribuem para refinar o referencial teórico-metodológico da sociologia da música, privilegiando quatro conjuntos de questões interligadas 1) a definição dos coletivos que são chamados de gêneros e cenas musicais 2) o entendimento da mediação dos objetos técnicos na construção da experiência musical 3) a discussão em torno dos aspectos globais, locais e/ou periféricos da música 4) o papel das controvérsias para nos revelar a dinâmica das cenas e dos *fandons* musicais e suas disputas de gosto e valor (SÁ, 2016,p.3)

Como norte, vale lembrar que mesmo reconhecendo a importância de abordar as diversas utilizações do termo pop como conceito nativo, ou seja, a partir de sua utilização por parte dos próprios participantes do universo pop em suas afetações culturais, isso não significa assumir uma postura exterior, de observador distanciado. Como nos lembra o antropólogo Viveiro de Castro: “Os conceitos nativos são os conceitos do antropólogo. Por construção, entenda-se” (2015, posição 3350 de 4537). Até porque os estudos que envolvem música pop, tais como qualquer trabalho nas ciências humanas, pressupõem não só recortes de *corpus* como também a construção das próprias ferramentas de talhe destes recortes. Assim, os objetos empíricos são frutos também dos artefatos teórico-metodológicos que servem de base para o posicionamento do olhar do pesquisador. Imaginemos então que ao observar o que é pop para certo grupamento de fãs de *heavy metal* (JANOTTI 2014), ou os atravessamentos do que significa a presença do pop no *funk* (SÁ, 2016), estes pesquisadores também são partícipes destas rotas mesmo quando se valem de “definições” de *insiders*.

Fluxos e Agenciamentos Pop

Um dos pontos de partida possíveis para uma compreensão das diferentes linhas de fuga que atravessam a música pop são seus traçados históricos. Estes caminhos podem possibilitar compreender de forma diferenciada as nebulosas afetivas dos agenciamentos pop. Em termos estritos, música pop é um rótulo cunhado pela crítica cultural inglesa nos anos 1950 para tentar dar conta, e em certa medida desqualificar como efêmero, o surgimento de produtos musicais e audiovisuais voltados para o emergente público juvenil: como o *rock and roll*, os primeiros seriados televisivos e filmes voltados para

adolescentes². Em seus primórdios, a música pop foi associada ao que “pipoca”, ao que não se consegue parar de mastigar. Embora esses aspectos do descarte e da serialidade das indústrias culturais tenham sido vistos como marcas negativas, com o tempo eles também passaram a ser vistos como táticas de fluidez diante das pesadas fronteiras das culturas ditas eruditas.

Os agenciamentos de fluxos e conjunções em torno da música pop, sua efemeridade e alcance amplo, estão conectados a materializações culturais e atravessamentos que envolvem o popular e o massivo. Como escreveu Raymond Williams, “(...) o conceito de mídia como nós o usamos é uma invenção do século vinte, e realmente tornou-se parte do senso comum somente na segunda metade do século” (apud GROSSBERG, 2010, p.204)³. Tal afirmação parece deixar ainda mais evidente as injunções entre a afirmação da cultura midiática como lugar privilegiado de materialização do popular a partir das últimas décadas do século XX e a emergência da cultura pop como um maquinário que perfura o popular-midiático ou “popular massivo”.

Seguindo esta trilha, tomemos um primeiro cuidado em relação aos mapas possíveis para guiar a viagem aqui proposta: não se deve dar como resolvidos os inúmeros fluxos e contradições que os amplos rótulos cultura midiática e cultura pop englobam. Se hoje a mitologia pop carrega as tintas de sua gênese no sucesso de Elvis Presley, a partir da gravação de *That's All Right Mamma*, de 1954, na cidade de Memphis, nos EUA (e seu posterior sucesso não só como músico, mas como ídolo pop audiovisual), não se pode esquecer que na mesma época, o guitarrista afro-americano Chuck Berry também alicerçava as bases do rock and roll com a gravação da canção *Maybellene* pela gravadora Chess Records, especializada em música negra. Longe de propor aqui um embate dual entre uma suposta formação autêntica do rock, os exemplos acima pretendem mostrar que quando se trata de música pop estamos diante de um emaranhado de maquinários. Altercar Elvis Presley e Chuck Berry, para ficarmos somente com dois casos, pressupõe fazer funcionar um complexo processo de articulações que envolvem gêneros musicais distintos (blues, bluegrass, country, rockabilly), traduções midiáticas (o papel das gravadoras Sun e Chess Records) e agenciamentos circulares diversos na materialização da música pop, tal como a emergência de coletivos humanos e não humanos articuladas através da circulação de discos, filmes, vestuários, carros, shows, programas de rádio, vitrolas, anúncios publicitários

2 Em recente conferência na UFPE (06/07/2015) intitulada “Pop/Art/Rock; canned music and history of popular authenticity”, o professor Keir Keightly (University of Western Ontario) fez uma série de referências a utilização do termo no pop no início do século XX, relacionando-as aos teatros de Vaudeville e ao seu aparecimento na crítica musical para se referir à música produzida em Nova York na Tin Pan Alley. No caso da visão aqui apresentada não se trata de deixar de reconhecer que historicamente o termo pop aparece antes da segunda metade do século XX e sim que, a “cultura pop” se consolida a partir do aparecimento do rock e do mercado cultural apoiado inicialmente na cultura juvenil que daí advém.

3 Livre tradução para: “(...) the concept of the media as we use it is an invention of the twentieth century, and really becomes part of the common sense only in the second half of the century”.

e instrumentos musicais,

Canções são também espaços imaginados, cenários em que se desenvolvem narrativas. As sonoridades das canções inscrevem ambientes que são, muitas vezes, traduzidos em videoclipes, performances ao vivo. Artistas de música pop evocam territorialidades: o Brasil de Carmen Miranda, a Liverpool dos Beatles, a Nova York de Beyoncé, o Sertão de Luiz Gonzaga, entre outros. Imagens atravessadas por clichês, elementos de linguagem que potencializam adesões, formas de pertencimento e atravessamento que atam experiências no sentir musical (SOARES, 2014, p.29)

Evitando a valoração através dos acionamentos binários, que poderia reduzir a música pop aos jogos do autêntico ou cooptado, cabe lembrar como um terceiro vetor a importância de Little Richard para a “gênese mítica” do rock and roll, pois conjuntamente à presença de *Maybellene* e *That’s all Right Mamma* nas listas das músicas mais tocadas em meados dos anos 1950 nos EUA, também havia a canção *Tutti Frutti*, música executada pelo cantor/ pianista negro. Little Richard, além de contribuir para os alicerces das sonoridades rock, misturava ao caldeirão inicial dos gêneros musicais que serviram de base para o rock and roll, o boogie woogie e uma performance andrógina, que merece ser lembrada não só como contraponto à emergência heteronormativa do galã e do *guitar hero* (personificadas por Presley e Berry), bem como linhas de fuga para que fosse incorporado a essa mistura, a figura da diva, personagem do imaginário pop tão bem materializada por Richard.

Não se pode deixar de observar que valorações de gênero sempre estiveram em cena nas linhas de fuga pop/ rock. Desde o final dos anos cinquenta, as *girl groups* foram não só um contraponto ao mundo roqueiro masculino, como forjaram alicerces para o que viria a se firmar como música pop. O mais famoso desses grupos, The Supremes, projetou nomes como Diana Ross e Florence Ballard para as paradas de sucesso norte-americanas. Geralmente, os administradores das *girl groups* eram empresários, com composições assinadas por reconhecidos produtores de sucesso, sendo comum a troca de integrantes e a permanência do nome dos grupos como uma marca mercadológica. Se por um lado, tais aspectos parecem desqualificar esses grupos aos olhares roqueiros, por outro, eles foram responsáveis por permitir a emergência de divas femininas, além de valorizar a performance e a produção musical como aspectos centrais da cultura pop. Mais uma vez, linhas de fuga outras que não a simples oposição autêntico/cooptado aparecem aqui. The Supremes foi um dos grupos responsáveis por

consolidar a famosa gravadora Motown, abrindo espaço para que a sonoridade e a produção da música soul alcançassem não só as paradas de sucesso brancas dos EUA, bem como habitasse o imaginário de inúmeros roqueiros que, ao final da década de sessenta e início dos anos setenta, reconheceriam como uma de suas principais influências musicais as produções da Motown.

Assim, para tentar dar conta desta nebulosa afetiva, é importante pensar que nem todo valor é construído de maneira opositiva, como nos parece fazer crer o suposto embate pop/rock. Como aponta Pereira de Sá (2014),

Cultivar o gosto por um gênero ou estilo musical é portanto um *processo* ou um *evento* – sempre inacabado, sempre em construção – onde as noções de afeto ou de paixão não podem ser colocadas de lado pelo pesquisador. Processo no qual actantes atualizam esses afetos e sensações a partir de mediações bastante heterogêneas – do álbum tocado no MP3 ao show ao vivo, por exemplo, que *atuam* como mediadores a fim de dar concretude à experiência musical de maneiras múltiplas (SÁ, 2014, p.544)

Observando-se a importância da tessitura mítica do *pop star* como personagem da cultura pop, voltemos às duas narrativas que cercam os afetos dos mitos de origem em torno de Elvis Presley: 1) a frase atribuída a Sam Phillips, dono da gravadora Sun Records, ao descobrir o talento de Presley: “Se eu encontrar um branco que cante como um negro ganharei um milhão de dólares”; e 2) as *estórias* ao redor de Coronel Parker, o empresário que teria sido responsável pelas estratégias que alçaram Presley ao título de Rei do Rock, que supostamente aprendeu suas artimanhas ao gerenciar o circo Royal American Shows, circulando em um trem particular pelos EUA e pelo Canadá nos anos 1930. Antes de discutir esses enunciados como verdades ou mentiras, interessa-nos observar uma série de traços múltiplos que agenciam Elvis Presley como um *pop star*: os aspectos mercadológicos, midiáticos, afetivos, étnicos, estéticos e mercadológicos da cultura pop; pois como afirmam Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995):

Não existe um enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer de agentes coletivos de enunciação (por “agentes coletivos” não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando um indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de

lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade (Idem, p.51)

Parece que entre as linhas de fuga que atravessam a multiplicidade pop, uma das mais destacadas é o amplo alcance de suas canções. Daí sua associação ao que pipoca (*popcorn*) e às guloseimas que não se consegue parar de mastigar (*bubblegum*), alimentos de baixo teor nutritivo, mas que devido ao prazer gustativo não se consegue esquecê-los, tais como os famosos *lollypops* (pirulitos). Nesta mesma linha, mas a partir de outra ponta, a Pop Art, movimento que incluía artistas como Andy Warhol e Richard Hamilton, também se valia da suposta *mastigação* do popular para tentar tirar as artes plásticas dos bunkers eruditos. Uma das táticas da Pop Art foi popularizar o restrito universo das belas artes através da assimilação de imagens da iconologia pop, como histórias em quadrinhos, ídolos do cinema, embalagens de sopas prontas e sabão em pó, afinal

(..) o agenciamento pelo valor estético não segue somente trajetórias unidirecionais que vão das artes tradicionais à sensibilidade pop. Boa parte da intensidade artística da cultura pop é acionada a partir de formas e formatos oriundos de dentro da própria indústria cultural, como as *graphic novels*, narrativas que procuram dar tons plásticos-literários à arte sequencial dos quadrinhos, ou o controverso rótulo “cinema de arte” que se valendo do dispositivo cinema, explora aspectos artísticos de uma das expressões culturais mais populares do século XX (JANOTTI JR, 2015, p. 46).

Essa operacionalização não se assenta sem engessamentos com linhas de oposição entre arte pop e pop convencional, intensidade e efêmero, ou com a ideia de que “(...) a música pop e o rock foram se diferenciando conforme as ênfases e tonalidades que receberam, conforme os propósitos para os quais foram sendo adotados e convertidos” (SILVEIRA, 2013, p.17). Apesar da citada separação ser um dos alicerces que permite, em alguns momentos, vislumbrar diferenças entre rock e música pop, por outro lado, como vimos nas controvérsias em torno das apresentações recentes do Queen, um olhar histórico não sustenta de modo peremptório essa separação binária. Parece, ao contrário, que o Queen era, ao mesmo tempo, rock e pop nos anos setenta (se é que alguma vez deixou de sê-lo), alocado como

rock por um certo conservadorismo roqueiro e reafirmado como pop/rock recentemente. Hoje, bandas como Radiohead parecem afinar-se com o ideário da Pop Art, ou seja, acionar a amplitude pop como modo de materializar, ao mesmo tempo, amplo alcance e poética diferenciada, sem necessariamente deixar de ser reconhecida, parcialmente, como uma banda de rock, pois, como aponta Rancière (2011), ao discorrer sobre o sensível na política: “Trata-se de uma distribuição possível, que é também uma distribuição da capacidade que uns e outros têm de participar nessa mesma distribuição do possível” (Idem, p.19).

Não parece ser interessante esvaziar os afetos que circulam pelas fronteiras móveis do pop e do rock apagando sua constituição comum ou suas divisões e encontros. Há diferentes modos habitar a cultura globalizada invocando o pop. Quando na década de oitenta do século XX há o estouro do BRock materializado em bandas como Blitz, Barão Vermelho, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso e Titãs, afirmar-se roqueiro era reconhecer-se, pelo menos em parte, como corsário da cultura pop que se desgarrava dos grilhões da MPB, afirmando-se como de *lugar nenhum*. Já no início dos anos 1990, os atravessamentos pop que ocorreram quando a dupla Chitãozinho e Xororó incorporou arranjos de teclados (instrumento *pop*) à música sertaneja na gravação de *Fio de Cabelo*⁴, não se tratava mais de afirmar-se como de *lugar nenhum*, e sim de amplificar-se, projetando-se através de outras transterritorialidades na cultura global. Nestes dois exemplos, a máquina de guerra pop agenciou diferentes maquinários, produzindo modos diversos de habitar o mundo, mas que, de alguma forma, possuem também um comum da *música pop*. Antes de serem posições estanques, o global e o local nestes exemplos são associações que possibilitam reterritorializações através da música pop. “Se o espaço é essa rede móvel de coisas e humanos, de lugares em mutação, de comunicação entre objetos e humanos, não há nunca uma coisa meramente local ou global” (LEMOS, 2013, p.194). Nesses casos, imagina-se uma multiplicidade de cartografias que podem significar desde vincular-se de maneira densa à cultura pop a atravessá-la com certa indiferença.

Esse tipo de circularidade estabelece relações de proximidades e diferenças que são reunidas em torno do modo como os produtos culturais contemporâneos projetam um comum: um espaço midiático. Antes de ser a projeção de habitações frívolas, a música pop é uma densa zona de controvérsias, daí constantes rearticulações (e às vezes negações) do próprio reconhecimento de seus traços populares.

4 Sucesso do álbum *Somos Apaixonados* (Copacabana, 1982) que estourou à época nas rádios e programas de televisivos de alcance nacional.

Pop Descolado

Enfrentar a nebulosa afetiva pop requer encarar o popular em seus enlaces midiáticos, o chamado *popular massivo*, afinal um dos alicerces da ideia de pop está no rótulo *popular culture*. Independentemente das formas como é acionada, a música pop é perpassada por agenciamentos que acionam a ideia de vivências urbanas cosmopolitas. O que não significa dizer que ela só se materializa nas grandes cidades, e sim que ela projeta esses espaços como parte de seus agenciamentos de fruição. Assim, a música pop aciona ao mesmo tempo modos de habitar a cidade bem como de desabilitá-la, nos projetando em agenciamentos cosmopolitas em que as raízes locais se tornam difusas. Deste modo,

O popular consiste em formas culturais e práticas – variando em conteúdo de um período histórico a outro – que constitui o terreno em que valores e ideologias culturais dominantes, subordinadas e oposicionais encontram-se e unem-se, em diferentes misturas e permutações, rivalizando umas com as outras em suas tentativas de assegurar os espaços em que se tornam influentes em enquadrar e organizar a experiência e a consciência popular. Ele consiste não de duas formas separadamente compartimentadas – uma pura e espontaneamente oposicional cultura “do povo” – e uma totalmente administrada cultura “para o povo” – mas é localizada em pontos de conflitos entre as tendências oposicionistas cujas orientações contraditórias enformam toda organização das formas culturais em que elas se encontram e interpenetram umas às outras (BENNETT 1986 *apud* GROSSBERG, 2010, p.209)⁵

Reconhecer, por exemplo, que canções pop, rock, funk e MPB, apesar de toda singularidade que as separam, transitam em um mesmo ambiente de agenciamentos culturais, talvez permita pensar problemas comuns aos diferentes fazeres e apropriações culturais que circulam nas esferas midiáticas ao mesmo tempo em que se reconhece dissensos. Inspirados por Homi Bhabha (1998), podemos pensar que o pop é o suplemento que corta o popular e o midiático. As travessias que circulam através das expressões da chamada música pop pressupõem abertura para popularização de partilhas sensíveis que podem ser, ao mesmo tempo, inclusivas (quando conectam participantes dispersos), exclusivas (quando

5 Livre tradução: “The Popular consists of those cultural forms and practices – varying in content from one historical period to another – which constitutes the terrain on which the dominant, subordinate and oppositional cultural values and ideologies meet and intermingle, in different mixes and permutations, vying with one another in their attempts to secure the spaces within which they can become influential in framing and organizing popular experience and consciousness. It consists not of two separated compartments – a pure and spontaneously oppositional culture “of the people” – and a totally administered culture “for the people” – but it is located in the points of conflict between these opposing tendencies whose contradictory orientations shaped the very organization of the cultural forms in which they meet and interpenetrate one another”.

funcionam como formas de reivindicação de distinções sensíveis), bem como excludentes (quando a reivindicação do global pode servir como forma de desqualificação do regional),.

O popular inclui não somente a cultura popular mas também as linguagens e lógicas que as pessoas usam para fazer sentido de, para se localizarem, para calcular suas escolhas, em suas vidas cotidianas e seus mundos sociais O popular aponta não somente para o cotidiano, mas para um reino do senso comum (no sentido gramsciano) como um terreno de disputas (GROSSBERG, 2010, p. 208)⁶

A música pop não é a produção de outras realidades para além do local, e sim uma máquina de reterritorialização, ou seja, uma máquina que produz possibilidades, articulações entre imaginações e virtualidades, em que os atravessamentos culturais materializam mediações não como um entre, mas como agenciamentos que perpassam a música e seus modos próprios de acionar o *popular*. Assim,

Mediação, neste sentido, descreve uma casualidade não-linear; ela mapeia fluxos, interrupções e pausas que descrevem o devir ou autoprodução da realidade ou melhor, realidade-sempre-configurada. Mediação é o movimento de eventos ou corpos de um conjunto de relações para outras como se elas estivessem constantemente devindo em alguma coisa diferente do que são. É o espaço entre o virtual e o atual, o devir efetivo(GROSSBERG, 2010, p.191)⁷

É deste modo que penso a música pop como um maquinário, uma constelação de conceitos, para além das circulações binárias acionadas por binômios como rock/pop, arte/entretenimento, erudito/popular. Não que as distinções não sejam importantes operadores políticos, e sim que, no trajeto que aqui se propôs, essa é apenas uma das entradas possíveis neste universo. Levando-se em conta um comum inscrito nesta complexa formação estético-semiótica, a visada aqui exposta mostrou que a

6 Livre tradução para: "The popular included not just popular culture but also languages and logics that people used to make sense of, to locate themselves, and to calculate their choices, in their everyday lives and the social world. The popular points not only to the everyday, but also to a realm of common sense (in a Gramscian sense) as a terrain of struggle".

7 Livre tradução para: "Mediation, in this sense, describes a non-linear causality; it's the flows, interruptions, and breaks that describe the becoming or self-production of reality or better, reality-always configured. Mediation is the movement of events or bodies from one set of relations to another as they are constantly becoming something other than what they are. It is the space between the virtual and the actual, of becoming actual".

música pop pode ser ao mesmo tempo potência e poder, devir e engessamento, arquitetando-se como uma máquina que projeta mapas de valência difusos, acionando pertencimentos que nos colocam em dinâmicas de alteridade (que podem ser inclusive da ordem da exclusividade e da exclusão), espaços vividos (lugares) em que o pop é agenciado como um *suplemento do popular midiático*. Assim,

(...) dispositivos culturais produzem mapas através da produção de alteridade, eles são dispositivos de diferenciação. A produção da alteridade toma duas formas distintas: a produção da diferença e a produção da distância (fronteiras). A primeira é a produção de uma grade sistemática, interligada, ou rede, de investimentos afetivos como relações do mesmo e do diferente, ou melhor, de identidade e de diferença entre eles. A segunda é o efeito da produção de uma grade, um mapa, suas divisões. Fronteiras dividem espaços, criam distâncias entre aqui e lá, o dentro e o fora, nós e eles. Entretanto, essencialmente, essas categorias de alteridade- diferenças e fronteiras- não descrevem possibilidades únicas, existem muitos mapas de diferenças e distâncias. Eles podem unir como também dividir; de fato, eles pode ser que façam ambos, de diferentes modos e em diferentes graus, em toda e qualquer instância. (GROSSBERG, 2010, p. 200)⁸

Antes de gênero musical em sentido estrito, música pop é uma máquina que coloca em funcionamento agenciamentos coletivos, materializando modos de circular e habitar o mundo que, ora congregam, ora excluem, ora efetivam os dois movimentos ao mesmo tempo. Dependendo da visada pode ser sim um gênero musical, um dispositivo cultural ou nebulosas afetivas que pressupõem desterritorializações e reterritorializações, nos constituindo como atravessadores dos jogos culturais que perfuram as musicalidades contemporâneas.

⁸ Livre tradução para: "(...) cultural apparatuses produce maps through the production of other-ness, they are apparatuses of other-ning. The production of otherness takes two different forms: the production of difference and the production of distance (borders). The first is the production of a systematic, interlinked grid, or network, of affective investments as relations of the same and the different, or better, of the identity and difference between them. The second is the effect of the production of a grid, or a map, of divisions. Borders divide spaces, creating distances, distinguishing between the here and the there, the inside and the outside, us and them. However, crucially, these categories of otherness – difference and borders – do not describe singular possibilities; there are different and distances. They can unit just as well as they can divide; in fact, it may be that they do both, in different ways and differing degrees, in and every instance".

Referências

AMARAL, Adriana.; MONTEIRO, Camila; SOARES, Thiago. *O Queen, a Queen: controvérsias sobre gêneros e performances*. Trabalho apresentado no GT Estudos de Som e Música no XXV Encontro Anual da Compós. ANAIS. UFG, Goiânia, 2012

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério; SÁ, Simone Pereira de. *Cultura Pop*. Salvador: Edufba, 2015

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka, Por uma Literatura Menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. *Mil Platôs (volumes II)*. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1992.

GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in The Future Tense*. Durham/London: Duke University Press, 2010.

JANOTTI JR., Jeder. *Cultura Pop: entre o popular e a distinção* In CARREIRO, Rodrigo;

FERRARAZ, Rogério; SÁ, Simone Pereira de. *Cultura Pop*. Salvador: Edufba, 2015.

_____. *Rock With The Devil: a assinatura das cenas e das identidades metálicas*. Recife: Editora Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

LEMOS, André. *A Comunicação das Coisas: teoria ator-rede e cibercultura*. São Paulo: Annablume, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O Dissenso* IN: NOVAES, Adauto. *A Crise da Razão*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

REGEV, Motti. *Pop-Rock Music*. Cambridge: Polity, 2013.

PEREIRA DE SÁ, Simone. *Youtube, music video, and the Brazilian Peripheral Pop Music Network*.

Artigo apresentado no I Simpósio Internacional sobre Música nos países Lusófonos. King's College, London, U.K 2016 (publicação no prelo)

_____. *Contribuições Da Teoria Ator-Rede Para A Ecologia Midiática da Música*. Revista

Contemporânea, UFBA, Vol.12, n.3, 2014

SILVEIRA, F. *Rupturas Instáveis: entrar e sair da música pop*. Porto Alegre, Libretos: 2013.

SOARES, Thiago. Percursos Para Estudos de Música Pop In CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério; SÁ, Simone Pereira de. *Cultura Pop*. Salvador: Edufba, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para um antropologia pós-estrutural* (Kindle Version). São Paulo: Cosac Naify, 2015.