

Ponto digital: o sampling como estratégia híbrida de composição sonora na performance-ritual

Victor Hugo Alves Araújo

“Um bom compositor não imita, ele rouba.”

Igor Stravinsky

Resumo

O artigo desenvolve a ideia da apropriação como recurso para produção artística com o foco na utilização da técnica de sampling por meio de um diálogo estético referenciado no panteão lorubá. Neste processo investigativo o sampling fomenta transições criativas entre espaços afetivos como ponto de partida para criação de blocos de sensação. O termo “iorubá” foi inicialmente usado com o intuito de identificar de forma homogênea os povos que ocupavam a África Ocidental. Esses povos compartilhavam identidades idiomáticas, históricas, sociais e religiosas. Esses povos foram fundamentais para formação do Brasil, em um movimento de diáspora ocasionada pelo tráfico humano de mão de obra para trabalhar em fazendas.

Neste artigo relacionamos a intertextualidade com a música como agenciamento comunicacional da musicalidade na performance-ritual. O sample é utilizado em um processo de transdução intersemiótica de culturas. Portanto, o som estabelece sua legitimidade musical, não efetivada com a simples utilização, mas emergida da noção de “recontextualização” artística em genosonoridade. Deste modo, uma promulgada identidade musical é resignificada, assim conforme Stuart Hall (2014, p. 51), emergem “uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas;

menos fixas, unificadas ou trans-históricas”. Desta forma, este artigo parte dos seguintes questionamentos: como o processo de resignificação sonora na performance-ritual fornece um dispositivo criativo, e como essas resignificações são apropriadas no contexto do hibridismo musical na arte digital, de que forma o sampling é usado como estratégia híbrida de composição musical, como a música se relaciona com os conceitos de intertextualidade, intersemiótica e significância?

Por conseguinte, o híbrido não se apresenta como resultado de um aspecto reduzido em uma unicidade, contudo se apresenta por meio de múltiplos traços compostos por partes de agentes diversos sem uma delimitação rígida. Entretanto, nesse sentido um produto híbrido não é indefinido em sua totalidade, pois seu estabelecimento é captado de forma insólita e diversa. Desse modo, o artigo aborda as dimensões da arte digital produzida no campo da música híbrida focado nas conexões musicais no panteão lorubá. Nesta cartografia afetiva do processo criativo os modos de fazer e objetos artísticos são reflexivamente apresentados em sua dimensão política. Conforme afirma Suzel Reily (2012), não há música sem dimensão política, até mesmo porque questões de poder estão presentes em todas as relações sociais. A problemática colocada no artigo está no processo criativo da arte sonora por meio de estéticas distintas em sua manifestação musical. Em expressões do hibridismo cultural, formatadas de manifestações musicais múltiplas em processos transterritorialidade.

Palavras-chave

sample, performance-ritual, Iorubá

Abstract

The article develops the idea of appropriation as a resource for artistic production with the focus on the use of the sampling technique through an aesthetic dialogue referenced in the Yoruba pantheon. In this investigative process sampling encourages creative transitions between affective spaces as a starting point for creating blocks of sensation. The term “Yoruba” was initially used to homogeneously identify the peoples occupying West Africa. These peoples shared idiomatic, historical, social, and religious identities. These peoples were fundamental to Brazil’s formation, in a diaspora movement caused by the human trafficking of labor to work on farms.

In this article we relate intertextuality to music as a communicational agency of musicality in performance-ritual. The sample is used in a process of intersemiotic transduction of cultures. Therefore, sound establishes its musical legitimacy, not effected by simple use, but emerged from the notion of artistic “recontextualization” in *genosonoridade*. In this way, a promulgated musical identity is re-signified, as Stuart Hall (2014: 51), “a variety of possibilities and new positions of identification emerge, and make identities more positional, more political, more plural and diverse; less fixed, unified or trans-historical.” In this way, this article is based on the following questions: How does the process of sound re-signification in ritual performance provide a creative device, and how are these re-significances appropriate in the context of musical hybridism in digital art, in what way is sampling used as a hybrid strategy of musical composition, how does music relate to the concepts of intertextuality, intersemiotics, and significance?

Accordingly, the hybrid does not appear as a result of a reduced aspect in a uniqueness, however it is presented by multiple traits composed of parts of various agents without a rigid delimitation. However, in this sense a hybrid product is not indefinite in its entirety, since its establishment is captured in an unusual and diverse way. Thus, the article addresses the dimensions of digital art produced in the field of hybrid music focused on the musical connections in the Yoruba pantheon. In this affective cartography of the creative process the modes of making and artistic objects are reflexively presented in their political dimension. According to Suzel Reily (2012), there is no music without a political dimension, even because issues of power are present in all social relations. The problem posed in the article lies in the creative process of sound art through distinct aesthetics in its musical manifestation. In expressions of cultural hybridism, formatted of multiple musical manifestations in transterritoriality processes.

Keywords

sample, performance-ritual, Yoruba

Que língua o sample fala?

O termo “iorubá” foi inicialmente usado com o intuito de identificar de forma homogênea os povos que ocupavam a África Ocidental. Esses povos compartilhavam identidades idiomáticas, históricas, sociais e religiosas. Posteriormente se organizaram em cidades no formato de reinos independentes que mantinham entre si relações comerciais e algumas identidades cosmogônicas. A formação desses povos é descrita por pesquisadores em duas linhas de abordagem. A primeira abordagem é sustentada por estudos de pesquisadores linguistas, e conforme (Bascom, 1984; Ray, 2000), argumenta que esses

povos foram constituídos do encontro possivelmente dos ibos, povos que habitavam a região desde antes do primeiro milênio da Era cristã, com populações emigradas do centro-nordeste africano, que ali chegaram por volta dos séculos IX e X, na região florestal do Golfo da Guiné. A segunda abordagem conforme (Smith, 1965; Law, 1973; Silva, 1996), argumenta que os povos da própria África Ocidental associadamente com outros povos emigrados da área de savanas ao norte articulou processos influ-

ências e mesclas culturais por volta do período dos séculos XIV e XV.

Somente entre 800 e 1000 d.C, os iorubás, que viviam na região florestal, área agrícola do Oeste da África, desenvolveram uma sociedade urbana organizada em torno de pequenas cidades-estados ou reinos localizados no que é hoje a parte ocidental do estado da Nigéria e partes do Togo e do Benin. Os mais famosos destes reinos iorubás são Oyo e Ile-Ife. (RAY, 2000:28)

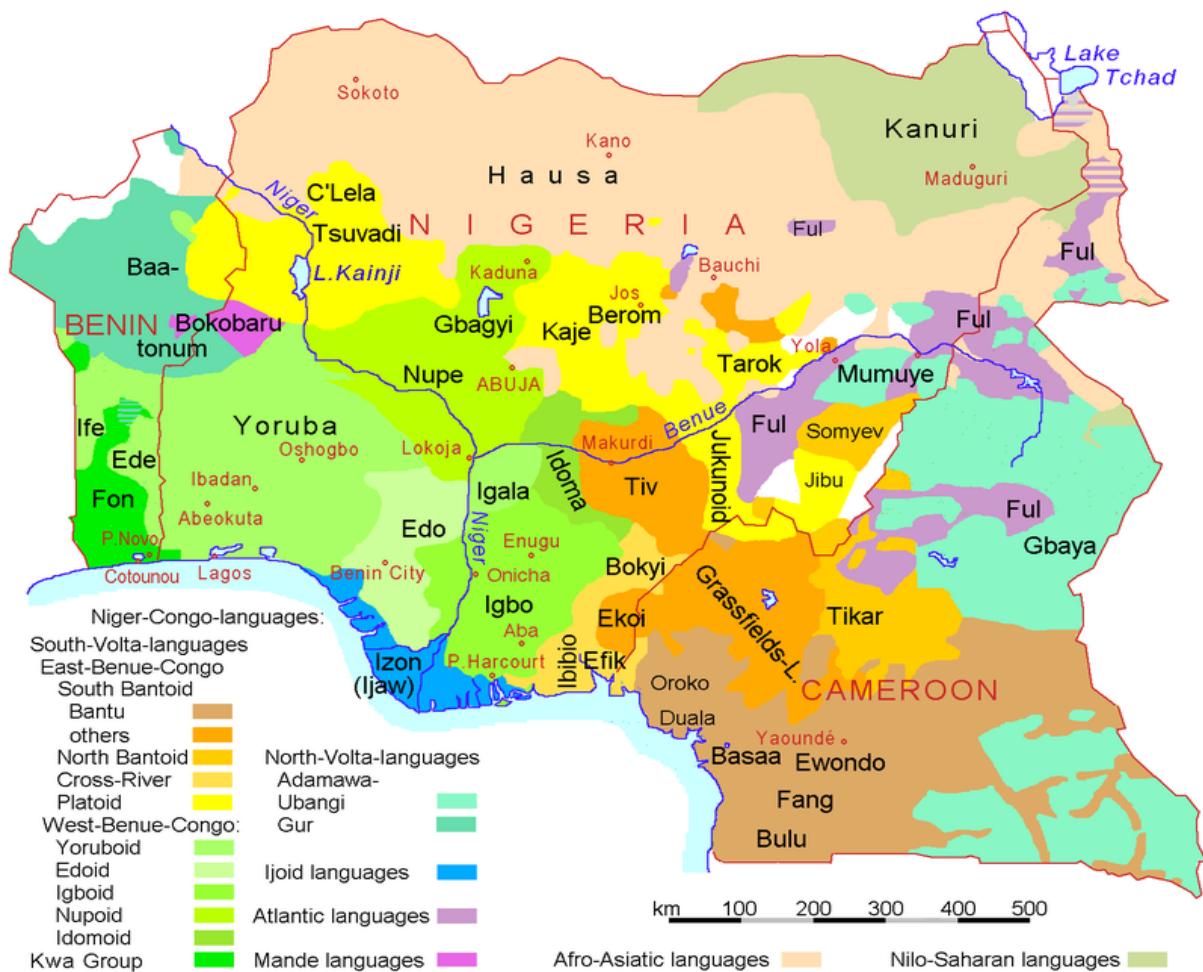


Figura 1. As línguas na Nigéria, Benin e Camarões.

Esses povos não possuíam uma forma escrita comum antes do século XIX, e os primeiros subsídios para formalização da escrita iorubá e o estudo formal foram produzidos por sacerdotes anglicanos ingleses. Segundo o linguista russo **Bakhtin**, (2016, p. 123) a noção de língua e seu modo de existência são estabelecidas na língua “como um fenômeno social da interação verbal, realizada pela enunciação (enunciado) ou enunciações (enunciados)”, o enunciado como a unidade da comunicação discursiva, sendo que cada enunciado forma um novo acontecimento, único e irrepetível da comunicação discursiva. Portanto, a formação da língua “não constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas [língua como sistema de formas – objetivismo abstrato] nem pela enunciação monológica isolada [língua como expressão de uma consciência individual – subjetivismo individualista], nem pelo ato psicofisiológico de sua produção [atividade mental]”. Em 1843 foi publicada, a primeira gramática iorubá compilada por Samuel Ajayi Crowther, um bispo anglicano de origem iorubá. A formalização da escrita em língua iorubá ocorre em 1875 na Conferência sobre Ortografia da Sociedade Missionária da Igreja em Lagos.

As trocas culturais estiveram presente entre esses povos de forma marcante, pois nunca formaram uma unidade política centralizada. Segundo **Woortmann** (1978),

É bastante evidente que falar dos iorubás é tao difícil quanto falar dos brasileiros, esquecendo a imensa diversidade que existe entre o campesinato nordestino, o campesinato teuto-brasileiro ou a classe média metropolitana, ou entre os diferentes grupos religiosos, dos quais fazem parte os nagôs. Os iorubás são, de certa forma, uma abstração; o que existe de fato são o reino e o povo de Ife, de (I)ó, de ijèsà, de Kétu etc., todos eles produtos particulares de combina-

ções socioculturais ao longo de suas histórias (WOORTMANN, 1978: 12).

Desse modo, esses povos desenvolveram narrativas míticas onde relatavam que em um passado remoto existiu uma origem ligada a filiação à *Odùduwà* e a fundação da cidade sagrada de *Ifè* ou *Ilé Ifè*. *Essas narrativas foram passadas de geração para geração por meio da oralidade formando uma cosmogonia que designa valores e as normas fundamentais para a vida em sociedade. Portanto, uma filosofia iorubá foi estabelecida na articulação da multiplicidade das trocas culturais desses povos. Segundo Bakhtin,*

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (BAKHTIN, 2012, p. CCLXIX)

Dessa forma, a compreensão de um texto não está restrita as suas relações internas (intratextualidade), pois as relações também acontecem na comunicação por sua intertextualidade operando em um dialogismo. Essas relações dialógicas são extralinguísticas, contudo não devem ser separadas do campo do discurso, isto é a língua como fenômeno integral concreto. Na materialização discursiva o dialogismo opera como fundo perceptivo até da atividade mental da língua. Segundo **Bakhtin**, (2016 p.147) aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores.

Esses povos foram fundamentais para formação do Brasil, em um movimento de diáspora pelo tráfico humano de mão de obra para trabalhar em fazendas. Na atualidade os iorubófonos são uma população de aproximadamente de 30 milhões de pessoas na África Ocidental. São encontradas comunidades iorubás na República do Benim, em Gana, no Togo, em Serra Leoa, em Cuba, na República Dominicana e no Brasil. Na cosmogonia iorubá a relação da narrativa expressada na musicalidade é marcante, e pode ser encontrada em diversas manifestações religiosas provenientes dessa cosmogonia como: Candomblé, Batuque, Xangô, Umbanda, Ifá. Nessas manifestações religiosas as músicas possuem uma autoria atribuída a uma coletividade ligada aos antepassados. Assim é ampliado o aspecto relacional das obras, pois não são fruto de um monologismo, mas sim de um dialogismo com os ancestrais. Já no campo das artes eurocêntricas o monologismo é usado na tentativa de concentração da autoria na unicidade da voz do autor, ao se reproduzir enquanto mecanismo que demarca as possibilidades relacionais da obra.

Transdução intersemiótica do som

A fim de relacionarmos a intertextualidade com a música como agenciamento comunicacional nessa seção utilizaremos o sample como dispositivo de conexão.

Conforme **Kvifte**, (2007 pp.106-111) o sample é utilizado em, pelo menos, três sentidos diferentes de forma intercambiável. O primeiro sentido de sampleamento está no ato de conversão do som do domínio analógico ao digital. Esse processo consiste na medição de intervalos regulares da amplitude da onda, onde há o armazenamento dos valores em uma lista. Cada medições ou amostras constitui um sample. Nessa perspectiva, atualmente, a música em

geral pode ser atribuída como música sampleada. Afinal atualmente, o trabalho de gravação, edição e distribuição das músicas é digitalizado. O segundo sentido se remete ao sample enquanto máquina como um tipo de instrumento que é utilizada para soar diversos instrumentos, por exemplo, teclados, máquinas de ritmo, *pads*, que soam instrumentos virtuais, *synths*, baterias, percussões, sopros. O terceiro sentido, se remete ao sample como à utilização de trechos de gravações preexistentes do repertório fonográfico.

Conforme **Katz**, (2010, p. 147 e 148), o sample é um tipo de empréstimo musical em que uma porção de um registro é incorporada em outra como uma fração de uma onda de uma música, uma nota única de um instrumento ou voz, um ritmo, uma melodia, uma palavra ou um álbum inteiro. Desse modo, de acordo com **Zollner Júnior**,

A criação musical passa a ser um processo semelhante ao de um editor de texto, ou a de um editor de vídeo – cada um com sua linguagem específica – de forma que o autor pode modificar a obra musical após o processo de gravação, adicionando instrumentos, mudando timbres, colocando novas vozes, adicionando diferentes elementos na canção. (ZOLLNER JÚNIOR, 2010. pp.67-68)

Entendemos na primeira seção a língua como fenômeno integral concreto, por conseguinte o sentido da comunicação é indissociável dos agenciamentos materiais em que ele opera. Desse modo, por meio da intertextualidade da música é possível inquirir na materialidade discursiva, ou no que Deleuze e Guatarri denominaram plano de imanência¹, a significação musical em uma rede dialógica verbal, oral ou escrita dos textos.

A intertextualidade é operada na comunicação de três formas: citação, alusão e estilização. A citação confirma ou altera um sentido do texto com o qual se dialoga, contudo retoma as palavras deste com precisão. A alusão, não cita as palavras, entretanto nas construções sintáticas certas partes são substituídas por outras, possibilitando gerar polêmicas com o intertexto aludido. Na estilização, são reproduzidos os procedimentos estilísticos de outro texto, esses procedimentos servem como “conjunto das recorrências formais tanto no plano de expressão quanto no plano de conteúdo.” (FIORIN, 1999, pp. 30-31)

Ao tratarmos da temática do artigo a intertextualidade pode reduzir a abordagem para campo unicamente da palavra, contudo a música não está restrita a articulação da palavra, pois os interpretantes da música podem remeterem a diversas semioses sonoras, visuais, verbais. Portanto, uma intersemiótica na materialização dos discursos em que se atualizam com seus interpretantes amplia a significação da música. Conforme López cano, (2007, p. 6) a intertextualidade tópica, acontece quando a obra escrita em determinado estilo ou gênero faz referência a outro. No caso da música sampleada essa intertextualidade é transduzida enquanto apropriação de gêneros e estilos para a formulação de uma nova musicalidade.

De acordo com **Simondon**, (1989) no processo de individuação progressiva (operação de transdução ou de “individuação em progresso”) dos processos técnicos, o sujeito individual é considerado como um efeito da individuação, e não como sua causa. Desse modo, o processo torna-se ontológico, permanente e incompleto, pois há um “resíduo pré-individual” para futuras individuações. Assim os processos de individuação há um potencial para criação de novas formas ou de invenção de novas soluções sem, no entanto, eliminar as antigas.

Desse modo, o processo criativo da música sampleada é operado em uma transdução intersemiótica.

O filósofo alemão **Adorno** (1996, p. 70) caracteriza a denominada a música “séria” como uma totalidade individual ou unidade sintética que se compreende, se organiza em uma estrutura complexa de sons relacionados a um compositor. Contudo, em um amplo debate musicológico sobre a intratextualidade da obra (MONELLE, 2000, pp. 147-150), existe na música uma “compreensão intertextual indulgente de [um determinado] período histórico”. Conforme **Wisnik** (2014, p. 30), o sentido da música, emerge como um processo de ‘administração dialógico-cultural’ dos sons feitos em sociedade. Dessa forma, às tecnologias do som que surgiram no século XX trouxeram alternativas criativas em trânsitos culturais dos sons.

Conforme **Bakhtin**, (2016, p. 75 e 74), o sentido do texto deve ser considerado na cadeia dos textos e refletindo todos os textos no limite) de um dado campo, assim relacionamos também o sentido da música em uma cadeia de músicas como campo dialógico. Segundo Genette:

Uma relação entre textos é de intertextualidade somente quando se trata da “co-presença entre dois textos ou mais”, ou da “presença efetiva de um texto em outro”, que pode se dar de três formas: a mais evidente é a da citação; a forma “menos explícita e canônica”, o plágio; a mais sutil e “menos literal”, a alusão, que é um “enunciado cuja plena compreensão supõe a percepção de sua relação com outro enunciado” necessário (GENETTE, 1989, p. 10).

Genette define, (1989, p. 9) a transtextualidade como tudo que põe o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. No caso da música sam-

pleada a significação emerge da transtextualidade. Segundo **Jakobson**, (2015 p.80) o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, e é operada em três modos: a tradução intralingual ou interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua, tradução interlingual ou interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua e tradução intersemiótica ou interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

Segundo **Plaza** (2008, p. 46-47) a tradução intersemiótica opera no reconhecimento de que não existem sentidos departamentalizados, mas sinestesia como interrelação de todos os sentidos.

A tradução intersemiótica, intersensorial e hipermediática é uma constante na semiose: antes de se referir a alguma coisa que está fora dele [...], cada código ou meio referencia-se a um outro código que está embutido nele de forma virtual. Enquanto a linguagem visual figurativa, por exemplo, antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e [...] com o código oral do qual é tradução. A tradução intersemiótica realiza-se nas passagens da cadeia semiótica entre os sentidos, meios e códigos. (PLAZA, pp. 47-46)

Kittler (2016, pp. 105-6) utiliza a abordagem da literatura enquanto uma tecnologia de informação, desse modo as culturas e as significações são tratadas como questão de técnicas e máquinas de processamento de dados não são investigadas por significâncias, mas por suas funções como programação, orientação e administração. Dessa forma, as culturas enquanto máquinas informacionais estão

configuradas em redes que conectam, armazenam e transportam textos comunicativos de forma imanente. No campo dialógico essa noção maquínica das culturas conecta materiais não estritamente verbais, mas semióticas distintas em processos relacionais nos quais a música é constantemente retraduzida, recodificada em conexões funcionais, de maneira oposta a uma metafísica da criação artística.

Conforme **Barthes**, (1989a, pp. 54-60) a prática do texto tem sua lógica no rompimento com as ligações de origem e autoria, fundamentadas no que ele denomina o “mito da filiação”. Por conseguinte, a unidade do texto não é estabelecida em sua origem, mas em sua destinação: é o leitor. **Kristeva** (1984, p. 87) utiliza de duas estruturas para analisar a significância dos textos. No fenotexto a linguagem é utilizada para comunicar em uma dimensão superficial. Ela é submetida a regras de comunicação onde está pressuposto um sujeito de enunciação e um destinatário do enunciado. Entretanto, o fenotexto, encobre o mecanismo de produção em que o genotexto opera. Já o genotexto é delineado em uma redistribuição destrutiva-constructiva das estruturas e códigos da comunicação. Desse modo, a significância emerge na materialidade da linguagem em suas articulações comunicativas, em uma significação comunicada através do fenotexto codificado, e um rearranjo das normas estruturais da língua na produção do genotexto. Portanto conforme **Kristeva**, (1974, p. 61) a prática significativa é exercida em um campo de transposições de diversos sistemas significantes (uma intertextualidade), onde o lugar de enunciação e objeto não são jamais únicos, plenos e idênticos a si mesmos, mas sempre plurais. Com isso há uma polivalência semiótica e uma conexão entre a intertextualidade estrita (literária, verbal), e a intersemiótica (que se debruçaria sobre a passagem entre sistemas semióticos distintos) e da significância.

A sonoridade em seu âmbito de significação possui um caráter efêmero. Segundo **Santaella**, (2009, p. 105) o som é airoso, ligeiro, fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos nunca se fixam. Conforme **Borba**,

A significância da música sampleada, contudo, não se reduz à instância poética, autoral, que elabora transcrições 'espontâneas', 'criativas' ou 'voluntariamente'; mas também compreende a disseminação da significação desta música que se processa em um campo dialógico a-centrado que nos cabe diagramatizar. (**BORBA**, 2017 p.50)

Transtextualidade mitológica e genosonoridade cosmogônica

Na performance-ritual **ÒGÚN YÈ, PÀTÀKÌ ORÍ ÒRÌŞÀ!** utilizamos da música sampleada com sons que se remetem ao orixá Ogum. Nessa proposta as amostras sonoras são capturadas de diversas manifestações religiosas tais como: Candomblé, Batuque, Xangô, Umbanda, Ifá, como vimos nas seções anteriores, em uma transtextualidade mitológica. Dessas amostras é produzida uma música híbrida. Desse modo, diferentes modos de operar as narrativas mitológicas formam uma polifonia de discursos. Conforme **BEZERRA**, (2007, p. 192) enquanto o monologismo coloca como objeto da consciência de um 'eu' que tudo delimita e comanda" o dialogismo, nos mostra que "nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, dois centros de valor" (**TEZZA**, 2007, p. 232); Já a polifonia é a ânsia de um mundo "no qual a multiplicidade de vozes plenivalentes e de consciências independentes e não fundíveis tem direito

de cidadania – vozes e consciências que circulam e interagem num diálogo infinito" (**FARACO**, 2007, p. 77). Os vários samples nessa obra, quer as vozes sonoras humanas ou instrumentais, não possuem pretensão hierárquica pela qual algum teria a primazia sobre a outro em termos de significação.



Figura 2. Performance-ritual **ÒGÚN YÈ, PÀTÀKÌ ORÍ ÒRÌŞÀ!**

Em uma abordagem do processo criativo o sample como estratégia para composição musical pode ser relacionado ao ready-made como estratégia de composição de obras visuais. O ready-made tem a proposta de ser uma estratégia de criação, elaboração, construção da obra de arte com o uso de objetos industrializados já utilizados anteriormente. Marcel Duchamp é dito como o criador dessa estratégia, e ao abandonar a pintura, ele assume uma atitude de ruptura conceitual com a arte histórica. O primeiro ready-made de Duchamp, é datado de 1912, é constituído de uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho na obra Roda de Bicicleta. Depois, ele expõe um escorredor de garrafas e, em seguida, um urinol invertido, assinado por um pseudônimo R. Mutt, com o título de Fonte, 1917. Desse modo, a apropriação enquanto mecanismo para o processo criativo não constitui uma novidade no campo das artes. O ready-made tornou-se uma estratégia muito presente na produção de toda a arte contemporânea, como um procedimento ou programa de elaboração conceitual validado no modernismo.

Entendemos que a apropriação pode ser efetuada no contexto da arte digital em diversos movimentos tais como: transformação, reprocessamento, e recombinação. Nesse âmbito a arte-sonora, em referência a Bahktin é uma genosonoridade. Segundo Campesato,

Por arte sonora entendemos a reunião de gêneros artísticos que estão na fronteira entre música e outras artes, nos quais o som é material de referência dentro de um conceito expandido de composição gerando um processo de hibridização entre a som, imagem, espaço e tempo. (Campesato, 2006. p.776)

Conforme **Rey** (2011 p.1), “a principal característica da arte produzida através de cruzamentos

com a tecnologia digital é operar redefinições nas relações entre a obra, o autor e o espectador e a capacidade de penetrar, contaminar e operar transversalidades entre as categorias já constituídas, dissolvendo as especificidades.”

As estratégias de apropriação se verificam como relações de resistência da arte mediante a proposta de modernidade. De acordo com **Deleuze**, (1999) se remetem a um tipo de contra-informação para a proposta de modernidade. Nas tradições religiosas provenientes da cultura lorubá a palavra “raiz” é uma expressão utilizada cotidianamente ao falarmos de nossa origem, das relações entre memórias individuais e coletivas. Portanto, a memória se constitui em um ato de resistência a uma proposta de modernidade. A proposta de modernidade está pautada em formas purificadas que separam natureza e cultura a fim de obter poder político para a Europa. Segundo **Latour** (1994), “podemos entender que uma das formas do conhecimento científico figurar como conhecimento superior foi justamente esconder de si mesmo os elos com os outros tipos de práticas de conhecimento, ou, em outros termos, mostrar as purificações e esconder os hibridismos.” Conforme **Latour**, (2004 p.403) os brasileiros são interessantes porque eles jamais acreditaram, no final das contas, nessa história de purificação. Eles possuem uma visão que difere daquela do modernismo dos franceses.

Portanto, a performance-ritual **ÒGÚN YÈ, PÀ-TÀKÌ ORÍ ÒRÌŞÀ!** tem sua dimensão política relacionada ao fluxo de resistência das memórias afro-descendentes em genosonoridade cosmogônica. Segundo **Reily**, (2012 p.10), a música é política em várias dimensões: ela vai trabalhar desde a política da pessoa, até questões políticas de grupos específicos, e ainda se referirá a questões muito mais amplas. Nessa política de fluxos de resistência a mu-

sicalidade híbrida em forma de oferenda na performance-ritual torna-se um ponto de digital de Ogum.

Referências

ADORNO, T. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Em: Os Pensadores. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996.

BOON, M. "On Appropriation" CR: The New Centennial Review, 2007. 18.11.2017 <<http://marcusboon.com/on-appropriation/>>

BASCOM, William. *The Yoruba of Southwestern Nigeria* (1984). Illinois, Waveland Press

BARTHES, R. *The death of the author*. In: The rustle of language. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989a.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, SP: Hucitec, 1997

BAKHTIN, M. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/110785421/Problemas-na-poetica-de-Dostoiévski>. Acessado em 01/11/2018.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. São Paulo, SP: Editora 34, 2016.

BEZERRA, Paulo. *A perenidade de Dostoiévski*. Cult, São Paulo, Bregantini, edição especial, p. 6-13, 2007.

BORBA, L. C. *Significâncias da Música Sampleada*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS. 2017.

BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003

CAMPESATO, L. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – p,1. 2006

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, p.4-5, 27 Jun. 1999

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto. (Org.). *Diálogos com Bakhtin*, Curitiba: UFPR, 2007. p. 21-38.

FIORIN, J. L. *Polifonia textual e discursiva*. In: BARROS, D. L. P. ; FIORIN, J. L. (Orgs.) Dialogismo, polifonia, intertextualidade. São Paulo, SP: Edusp, 1999.

HALL, S. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 1999, p. 53.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014

_____, S. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Liv Sovik (Org.). Tradução: Adelaine la Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília-DF: UNESCO, 2003.

GENETTE, G. *Palimpsestos – la literatura en segundo grado*. Madrid, Espanha: Taurus, 1989

- HOBBSAWM, E. J., RANGER, T. O. *A invenção das tradições*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997.
- IAZZETTA, F. *A Música, o Corpo e as Máquinas*. Revista Opus, vol. 4, n. 4, p. 27- 44, ago/1997. (P. 1).
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo, SP: Cultrix, 2015.
- KATZ, M. *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley, EUA: University of California Press, 2010.
- KITTLER, F. *Unpublished preface to Discourse Networks*. Grey Room, N. 63. Massachusetts, EUA: MIT Press, primavera de 2016, pp. 90-107.
- KRISTEVA, J. *Revolution in poetic language*. Nova Iorque, EUA: Columbia University Press, 1984.
- KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique*. Paris, França: Éditions du Seuil, 1974.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012
- KVIFTE, T. *Digital sampling and analogue aesthetics*. 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/234037742_Digital_sampling_and_analogue_asthetics Acessado em 04/11/2018.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Ed. 34, 1994
- _____, *Entrevista por uma antropologia do centro*. MANA 10(2):397-414, 2004.
- LAW, Robin (1973). “*The heritage of Oduduwa: Traditional history and political propaganda among Yoruba*”. The Journal of African History, vol. 14, nº 2, pp. 207-222.
- LÓPEZ CANO, R. *Música i intertextualitat*. In: Revista Musical Catalana, Suplement ESMuC 18, 2007, pp. 4-6.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- REY, S. *Operando por cruzamentos processos híbridos na arte atual*. In: #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2011, Brasília. #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: modus operandi universal. Brasília: UnB, 2011. v. 1.
- REILY, Suzel, em PROA: *Revista de antropologia e arte*. IFCH-UNICAMP, 2012
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2009.
- SILVA, Alberto da Costa e (1996). *A enxada e a lança. A África antes dos portugueses*. São Paulo, Nova Fronteira/Edusp
- SIMONDON, G. *Du mode d’existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989.
- SMITH, Robert (1965). “*The Alafin in exile: a study of the Ighoho period in Oyo history*”. The Journal of African History, vol. 6, nº 1, pp. 57-77.

VARGAS, H. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. 1ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 25.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX (1968)*. Salvador: Corrupio, 1987.

WISNIK, J. M. apud VARGAS, H. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. 1ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 25.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

WOORTMANN, Klaas (1978). “*Cosmologia e Geomancia: um estudo da cultura Yoruba-Nagô*”. Anuário Antropológico 77. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

ZOLLNER JÚNIOR, Ricardo de Lima. *Caranguejos com Cérebro: análise dos hibridismos musicais realizados pelo movimento maguebeat*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós graduação em Artes na Univesidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2010.

Nota

- 1 “A filosofia é um construtivismo, e o construtivismo tem dois aspectos complementares, que diferem em natureza: criar conceitos e traçar um plano.” *Deleuze & Guattari, O que é a Filosofia? p.45*