

As contribuições da Semiótica da Cultura para a análise da música popular nas mídias *

Herom Vargasⁱ

Nilton Faria de Carvalhoⁱⁱ

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir as contribuições teóricas e metodológicas da Semiótica da Cultura, de Iuri Lotman, para os estudos da música popular nas mídias. Os pontos de partida são a noção sistêmica de cultura e o conceito de semiosfera, espaço comunicacional diverso e dinâmico de traduções e de produção de sentidos. Os conceitos de texto cultural/artístico e de memória da cultura são potentes no entendimento dos processos tradutórios das músicas populares no território das culturas midiáticas. É retomada brevemente a formação da Escola de Tartu-Moscou, passando-se por estudos que atualizam a Semiótica da Cultura no contexto da comunicação e da linguagem da canção nas mídias. A canção popular midiaticizada, objeto fronteiro, heterogêneo e dinâmico, é pensada em três campos de semioses: a) como objeto intersemiótico na interseção das linguagens poético-verbal, sônico-musical e visual-performativa; b) como texto na cultura midiática que reverbera sentidos como produto midiático, sujeito às lógicas sistêmicas do consumo, e como tradutora de memórias ao acionar signos culturais ancestrais; e c) como texto midiático situado na intersecção dialógica com as linguagens visuais (capas de disco, videoclipes) e com materialidades tecnológicas (disco, estúdios, plataformas digitais).

Palavras-chave: semiótica da cultura; música popular; cultura midiática; canção popular.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2026.244113>.

ⁱ Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, do Centro de Educação, Filosofia e Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: heromvargas50@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7837-6740>.

ⁱⁱ Pós-doutorando em Comunicação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, SP, Brasil. Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), São Bernardo do Campo, SP, Brasil. E-mail: niltonfar.carvalho@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2443-6418>.

Introdução

Este texto tem como objetivo trabalhar as principais teses e conceitos da Semiótica da Cultura, notadamente a de Iuri Lotman, para traçar as contribuições teóricas e metodológicas desse pensamento para os estudos no campo da música popular nas mídias. O ponto de partida é a noção de semiosfera como espaço comunicacional diverso (Lotman, 1990), com a qual é possível pensar as dinâmicas de tradução e produção de sentidos nas relações entre diferentes sistemas semióticos — a exemplo das produções artísticas, em seu termo mais amplo. Além dessa noção, os conceitos de texto cultural/artístico e memória da cultura são operativos, tendo em vista os movimentos que se dão com as músicas populares no território das culturas midiáticas e seus processos tradutórios. Para tanto, será retomada brevemente a historicidade formativa da Escola de Tartu-Moscou (Machado, 2003; Vólkova Américo, 2012), passando por estudos que atualizam a Semiótica da Cultura no contexto da comunicação e da linguagem da canção nas mídias (Silva *et al.*, 2020; Valente, 2003). A canção popular midiaticizada se estrutura em três grandes campos de semioses. Em primeiro lugar, ela é objeto intersemiótico, produto direto da interseção das linguagens poético-verbal, sônico-musical e visual-performática, ou seja, na articulação entre palavra, voz, música e corpo. Em segundo, na cultura midiática, reverbera seus sentidos tanto como produto midiático, sujeito a determinadas lógicas semióticas sistêmicas, quanto como tradutora de memórias ao acionar signos de suas ancestralidades culturais. Por fim, a canção nas mídias se recria também nos diálogos criativos com as linguagens visuais midiáticas, como fotos, capas de disco, videoclipes, cenografia de shows, trilhas de filmes etc. Tal objeto fronteiro (Vargas; Carvalho, 2019), heterogêneo e dinâmico desafia o pesquisador a pensá-lo como texto cultural e artístico, nos termos de Iuri Lotman (1996), em meio a suas relações internas e externas. Defende-se aqui que o entendimento das semioses emergentes desses fenômenos é tarefa da comunicação. Para o objetivo proposto de demonstrar a produtividade das análises semióticas, apesar da amplitude da questão, serão discutidos exemplos pontuais que envolvem canções específicas, gêneros musicais e trabalhos musicais que estabelecem interfaces com outras linguagens.

1. A Escola de Tartu-Moscou, a Semiótica da Cultura e a canção nas mídias

Os estudos da chamada Escola de Tartu-Moscou resultam de uma série de encontros interdisciplinares entre pesquisadores de Tartu (Estônia) e Moscou (Rússia), quando ambas as cidades faziam parte da União Soviética. No centro das discussões, que viriam a fundar a Semiótica da Cultura, estava o entendimento da

cultura como fruto das interações entre diferentes sistemas de signos, que extrapolava estudos voltados à significação no campo linguístico (Machado, 2003; Vólkova Américo, 2015). Não à toa, literatura, mitos, folclore e outras manifestações culturais — como, posteriormente, o cinema — eram considerados problemas semióticos merecedores de análises e estudos, uma vez que todos se organizam por códigos e passavam por constantes transformações. Ou seja, como bem observa Irene Machado (2003, p. 24), a ideia investigativa da Semiótica da Cultura “é a compreensão do mundo como linguagem, que se manifesta em variadas formas de comunicação e em domínios igualmente diversificados” — fato que certamente interessou a estudiosos de Tartu-Moscou, como Iúri Lotman, Viatcheslav Ivánov, Bóris Uspiênki e outros, além de pensadores com os quais a escola dialogava, notadamente Roman Jakobson e Mikhail Bakhtin.

Esses aspectos já se mostravam nos primeiros trabalhos sobre os sistemas sógnicos, em meados de 1964, período no qual o grupo tentava ocultar o termo “semiótica”, visto como algo demasiadamente ocidental para circular no contexto político soviético. Em 1974, no entanto, após certo esforço institucional e devido ao prestígio da Escola e, sobretudo, de Lotman, o grupo consegue publicar as *Teses para uma Análise Semiótica da Cultura* (Machado, 2003), cujo conceito de texto de cultura é posicionado como unidade mínima de entendimento dos processos semióticos, diferentemente da centralidade do signo na semiologia de matriz *saussuriana* e na semiótica de Peirce. O texto, desse modo, passa a ser o elemento decisivo para a compreensão dos processos de semiose, tradução e codificação, ou seja, trata-se de um conceito que possibilita observar os modos como a cultura é composta por diferentes sistemas semióticos, que entram em relações variadas, processos dinâmicos que pressupõem uma diversidade cultural sempre em jogo.

Nesse aspecto, vale destacar o papel decisivo da influência do pensamento de Bakhtin nos estudos da Escola de Tartu-Moscou, em especial na noção de texto presente nas *Teses*. Sobre isso, Irene Machado (2003, p. 28) observa que:

Devemos a Bakhtin a noção de encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo. Para o teórico do dialogismo, o simples fato de toda cultura ser uma unidade aberta já é o indicativo de que é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, vale dizer, experimentar a outra.

Em seus estudos sobre literatura, por exemplo, Bakhtin (2008) irá defender, ao analisar obras como a de Dostoiévski, que o discurso indireto carrega outras vozes¹, conceito que posiciona os enunciados de narrador e personagens no campo da polifonia, contexto radical de diversidades, ou seja, sempre em diálogos constantes com discursos, ideologias, paixões de culturas e de temporalidades

.....
¹ O pensamento de Bakhtin não ressoa apenas na Semiótica da Cultura. O conceito de discurso indireto influenciou fortemente a noção de enunciação coletiva elaborada por Deleuze e Guattari (1995), notadamente no texto “Postulados da Linguística”, quando os autores tomam por empréstimo a aspecto coletivo da palavra, ao citarem Bakhtin, para pensar como as variações da língua — longe de ser reduzida a uma padronização normativa — decorrem de um caráter heterogêneo em suas manifestações minoritárias (para além da regra), atravessadas por uma pluralidade social.

variadas. E tal ideia se aproxima da noção de texto de cultura (Lotman, 1996), uma vez que esse elemento, que extrapola o conceito linguístico de discurso verbal escrito para assumir a função de unidade cultural com codificações específicas (uma dança, uma cosmologia, um ritmo musical, um mito etc.), como será tratado mais adiante, está no centro de uma investigação que busca compreender o funcionamento das relações entre diferentes contextos culturais, nos meandros de memórias, traduções e novos sentidos — ideias que somente podem operar em movimentos dialógicos.

Lotman (2012) certa vez observou que a arte é o lugar privilegiado para a improvisação — ideia que deriva de seus últimos estudos sobre imprevisibilidade e explosão. O autor buscava compreender como a criatividade é pulsante nas diversas linguagens do campo artístico, não à toa no próprio contexto soviético as movimentações no campo das artes eram marcadas por vanguardas e nomes de grande importância, seja a pintura de Wassily Kandinsky ou o cinema de Serguei Eisenstein. A vivência nesse ambiente certamente inspirou Lotman e outros estudiosos da Escola a compreender essas modalidades de experimentação e produção de linguagem. Com base nessas observações, o presente texto se debruça sobre as contribuições da Semiótica da Cultura de Iuri Lotman para o entendimento da canção popular nas mídias, sobretudo por se tratar de uma linguagem artística na qual se percebe variados processos de semiose nas relações entre diferentes contextos de cultura. Trata-se de um lugar rico para a observação do funcionamento semiótico da diversidade. E essa capacidade de funcionar diz respeito à modelização, ou seja, um processo de produção de sentidos que nasce de relações entre diferentes sistemas semióticos, em variadas combinações, e a arte é um espaço rico nessas dinâmicas. Alexandre Rocha da Silva *et al.* (2020, p. 143), ao trazer a Semiótica da Cultura para o campo da Comunicação, lembra-nos que:

[...] o termo modelizante não significa a replicação de modelos, mas, pelo contrário, sugere a capacidade de criação de novos sentidos por meio do rearranjo de elementos de diversos outros textos. Trata-se de sistemas capazes de propor recodificações, ampliando as possibilidades da linguagem.

Ora, ao abordar música popular, ao menos do último século para cá, são encontrados infindáveis rearranjos de toda ordem (rítmicos, poéticos, instrumentais, estético-corporais etc.). Observar esses processos de significação pelas lentes da Semiótica da Cultura é o caminho teórico-metodológico que se sugere, até porque, no campo da música, os contextos culturais estabelecem relações semióticas, por combinações e encaixes inesperados, por meio dos quais são notadas traduções, recodificações e elementos de memória. A variedade de objetos de análise se mostra bastante complexa ao se pensar como mídias e tecnologias possibilitam novas linguagens, a exemplo dos DJs, que podem ser tratados como artistas de *fronteiras culturais* (Vargas; Carvalho, 2019), entre os gêneros musicais, capazes de lançar mão de recursos tecnológicos para produzir colagens por meio de *samples* e mixagens que tecem significações nos entremeios

das grandes classificações da música pop. As diferenças estabelecidas entre territórios de cultura, por exemplo, demonstram como a modelização e a tradução permitem atualizações num dado sistema de cultura, como fazem os artistas do Sul Global ao adaptarem o uso da guitarra elétrica aos seus espaços culturais (Silveira; Carvalho; Bello, 2022) — nesses processos, os modos de tocar um instrumento de harmonia, por exemplo, são rearranjados à maneira da polifonia percussiva que marca os ritmos de matriz africana. Ou ainda, as significações do aspecto visual das capas de discos, que ao serem pensadas como textos de cultura se movimentam na temporalidade com suas cargas culturais (Vargas, 2023) que geram novos afetos e percepções — nas fronteiras entre artistas, designers e públicos, entre categorizações de gêneros musicais ao consumo de diferentes gerações (partilha entre comunidades, práticas de coleções).

A contribuição de análise neste trabalho é demonstrar como a Semiótica da Cultura é produtiva no entendimento de variadas semioses que se apresentam em produtos musicais, relacionados à circulação da canção popular nas mídias, dialogando com as pesquisas já feitas e ampliando observações e análises a partir de conceitos utilizados por Iuri Lotman (1996, 1998, 1990, 2022). Assim, serão organizados os eixos de entendimento da música popular pela Semiótica da Cultura e, ao final, apresenta-se uma síntese para um possível caminho teórico-metodológico capaz de orientar futuros estudos sobre um objeto empírico tão complexo e desafiador, sobretudo na atualidade midiática.

2. Música popular, sistema e semiosfera

Sempre baseados na observação e análise da produção cultural e artística russa, em especial a iconografia medieval, os teóricos da Semiótica da Cultura desenvolveram uma abordagem consequente a respeito das linguagens e suas sintaxes. Uma ideia central foi a noção de sistema semiótico, uma estrutura de linguagem dentro da qual os textos são produzidos e acionados. Segundo Machado (2003), em oposição à noção de totalização, os semioticistas da cultura da Escola de Tartu-Moscou desenvolveram o conceito de traço para determinar aspectos específicos que compõem e estruturam as várias linguagens em estudo. A “ideia de que a cultura é a combinatória de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria, é a máxima da abordagem da Semiótica da Cultura que se definiu, assim, como uma semiótica sistêmica” (Machado, 2003, p. 27).

No entanto, a noção de sistema não se processava de maneira estática. Ao contrário, sempre fundado na observação atenta das linguagens, o pensamento semiótico desenvolveu a ideia de sistemas culturais dinâmicos em relações dialógicas de influências recíprocas. São sistemas traduzindo-se mutuamente sincrônica e diacronicamente. Tais movimentos eram percebidos tanto nos limites mínimos dos textos culturais — as menores unidades de sentido — como no campo macro da cultura, espaços semióticos maiores dentro dos quais os textos se dinamizam, interagem e produzem sentido. Se os textos, com seus elementos

internos e suas relações externas, são as unidades semióticas — um filme, um romance, uma obra de arte plástica, um ritual etc. —, o campo maior no qual se encontram foi chamado de semiosfera, uma esfera abstrata que determina e individualiza os textos a ela pertencentes. Uma semiosfera envolve códigos determinados, elementos sígnico-sintáticos definidos que compõem seu núcleo e a definem e a singularizam. De acordo com Lotman, “estamos lidando com uma esfera específica que possui traços distintivos atribuídos a um espaço fechado em si mesmo. Somente dentro de tal espaço são possíveis os processos comunicativos e a produção de nova informação” (1996, p. 23).²

Na música popular, por exemplo, um gênero musical, uma cena musical em determinado lugar ou a obra de um compositor podem ser pensados como semiosferas, pois possuem aspectos que as singularizam e demarcam seus limites. A noção de gênero musical tem produzido potentes reflexões nos estudos da música popular. Segundo o musicólogo Franco Fabbri (1982), gênero é um “conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um grupo definido de regras aceitas socialmente”³ (1982, p. 52). O fato de serem socialmente aceitas indica que tais regras musicais estão vinculadas aos grupos sociais que lhes dão validade e reconhecimento e que, pelas próprias dinâmicas social e cultural, podem fornecer diferentes sentidos ou transformar algumas dessas regras ou as próprias sintaxes.

Na prática, falar em gênero musical como uma semiosfera é definir parte da experiência com o universo da canção. Quando se fala sobre samba, sabe-se que há um grupo instrumental formado basicamente por instrumentos de percussão (pandeiro, cuíca, surdo etc.) e cordas (violão, cavaquinho etc.), uma base rítmica sincopada e peculiar, formas de canto historicamente reconhecidas por um público amplo e estruturas performáticas de corpo, dança e de relação com o público (a roda). Essa estrutura sistêmica possui múltiplas variações e não se fecha como um simples modelo estático. Pensar a canção como texto dentro de determinada semiosfera, significa trabalhar, no mínimo, com três sistemas interconectados que definem o texto e o contexto semiótico maior: o campo musical (melodia, harmonia, timbres, instrumentação, arranjo etc.), o poético da letra (rimas, métricas, assonâncias, metáforas etc.) e o performático (o corpo que toca e canta, as flexões da voz, dança etc.). Apesar de cada um deles articular signos e ordenamentos próprios, ao se amalgamarem na canção, produzem um sistema mais complexo, de camadas múltiplas, a ponto de produzirem a semiosfera de canção com as três linguagens, articulando-se em conjunto, na qual letra, música e corpo só podem ser entendidos um a partir do outro dialogicamente.

Pensados como estruturas de mediação simbólica entre produtores culturais e consumidores (Frith, 1996; Janotti Jr., 2006) ou como conjunto de elementos

² “Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información”.

³ “Musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a defined set of socially accepted rules”.

musicais aceitos socialmente (Fabbri, 1982), os gêneros, ao mesmo tempo, demarcam estruturas semióticas em seu corpo híbrido de códigos, referências simbólicas aos ouvintes, e se abrem aos contágios e traduções com outros sistemas musicais ou extramusicais para criar outros sistemas de sentido — ou seja, como bem observou Bakhtin (2008), gêneros funcionam como possibilidades comunicativas e combinatórias de linguagem.

Sendo produtos de mediações, sabe-se também que gêneros não são estruturas fechadas ou estáticas. No campo musical, sempre há experimentações que alteram cadências, sonoridades, formas e outros aspectos. De um lado, tais experimentações se mantêm dentro da estrutura mínima de reconhecimento, ou seja, trazem novas informações ao gênero, mas sem alterá-lo de maneira profunda. De outro, podem exercitar e forçar os limites semióticos da canção e levar à criação de diferentes configurações, produzir um novo código, um novo gênero musical. Constantemente, observam-se contágios e traduções de um gênero em outro, muitas vezes produzindo nomenclaturas compostas e hifenizadas (samba-rock, jazz-rock etc.), ou gêneros mais antigos e tradicionais que são reorganizados, como as versões eletrônicas do tango argentino de grupos como Gotan Project⁴ e Bajofondo,⁵ ou a bossa eletrônica do Bossacucanova.⁶

De acordo com o pensamento de Lotman, as semiosferas têm seu núcleo semiótico definidor, mais rigoroso e com regras claras. Ao contrário, suas fronteiras são as regiões de contato com outros sistemas e são mais porosas e flexíveis, permeáveis ao contágio, incompletas e irregulares. É o espaço de tradução e criação por excelência: “A fronteira é um mecanismo bilíngue que traduz mensagens externas para a linguagem interna da semiosfera e vice-versa” (Lotman, 1996, p. 26).⁷ Como filtros tradutores, é nas fronteiras que ocorrem os processos de semiose, da interseção, tradução e criação. É nas fronteiras que o dinamismo dos sistemas genéricos se desenvolve.

3. Música popular e a memória da cultura

A ideia de que cultura é memória, conforme uma das máximas da Semiótica da Cultura, implica a cultura não ser tratada como arquivo inerte, mas como um espaço ativo e produtivo no qual partes de um manancial de traços e informações são solicitadas, a partir de determinados propósitos, a fim de formar textos que dialogam com os códigos vigentes. A cultura é um sistema regido pelas leis da memória “[...] sob as quais o que passou não é aniquilado nem passa à inexistência, mas que, sofrendo uma seleção e uma complexa codificação, passa a ser

.....
⁴Um exemplo é o álbum *La Revancha del Tango* (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QyBR25RPt-8>. Acesso em: 05 dez. 2025.

⁵Ver o trabalho do grupo em Bajofondo Oficial, disponível em: <https://www.youtube.com/@bajofondooficial5536>. Acesso em: 05 dez. 2025.

⁶Um exemplo é o arranjo para *Garota de Ipanema*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9A55ul54Pqk>. Acesso em: 05 dez. 2025.

⁷“La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa”.

conservado, para, em determinadas condições, de novo manifestar-se” (Lotman, 1998, p. 153).⁸ Assim, nada se perde, mas apenas se guarda para ser acionado conforme novas demandas culturais e/ou estéticas.

Se a cultura é um mecanismo de criação de textos que trazem informações e as organizam em novas configurações, os traços ancestrais são um dos elementos que compõem essas articulações complexas. Mais do que isso, as estruturas ancestrais demarcam origem e estabilidade da cultura, situando-se no núcleo definidor do sistema. Por isso é que todo texto, por definição, carrega em si elementos semióticos que apontam para memórias, traços mais longevos conservados e que periodicamente reaparecem. Na cultura, o sentido é mais de conservação ou adormecimento. Esquecimento aqui não significa apagamento, mas sim a guarda de certos traços a serem dinamizados novamente no futuro. Quando ocorre, o esquecimento pode ser produto da ação de instituições hegemônicas, porém, conforme aponta Ferreira (1994/1995, p. 118), “não existe passividade que acolha um ‘esquecimento obrigatório’, imposto por um sistema político ou pela comunicação de massas”.

Da mesma forma, no campo da cultura, o sentido evolucionista da diacronia passado-presente-futuro nem sempre ocorre, pois, se o passado não se perde, sempre será uma presença a ressoar no presente e em futuros. Segundo Lotman (1996), uma das funções dos textos culturais é a mnemônica, ou seja, o texto é um mecanismo dinâmico que reconstrói e traduz aspectos semióticos ancestrais:

A capacidade que diversos textos que nos chegam da profundidade do obscuro passado cultural têm de reconstruir camadas inteiras da cultura, de restaurar a memória, é claramente demonstrada por toda história da cultura da humanidade. Não apenas metaforicamente poderíamos comparar os textos a sementes de plantas, capazes de preservar e reproduzir a memória de estruturas precedentes (Lotman, 1996, p. 89).⁹

A canção popular é um desses textos culturais de forte base mnemônica. Nela, ressoam estruturas rítmicas, sônicas, coreográficas e poéticas de tempos anteriores que não cessam nem com intensa midiatização e mercantilização. Em muitos casos, o motivo do sucesso de público de algumas canções está nessa rearticulação de códigos pregressos, definidos pela longevidade e pela capacidade de serem recriados em diferentes demandas de configuração. A própria noção de gênero musical (Fabbri, 1982) leva em conta a estabilidade da memória e sua recriação constante: de um lado, há elementos mais invariantes e duráveis que definem a música e outros sistemas semióticos ligados à canção, como a dança, os rituais, a moda, as visualidades etc.; e de outro, longe de ser um sistema fechado, os gêneros musicais se desdobram em subgêneros ou em novas configurações a

.....
⁸ “[...] bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse”.

⁹ “La capacidad que tienen distintos textos que llegan hasta nosotros de la profundidad del oscuro pasado cultural, de reconstruir capas enteras de cultura, de restaurar el recuerdo, es demostrada patentemente por toda la historia de la cultura de la humanidad. No sólo metafóricamente podríamos comparar los textos con las semillas de las plantas, capaces de conservar y reproducir el recuerdo de estructuras precedentes”.

partir desses mesmos traços fundantes e de outros textos externos em diferentes leituras e traduções. Por exemplo, pensar a bossa nova como sistema implica observar nas canções (textos) ecos da síncope do samba do violão de João Gilberto, uma malemolência rítmica e as desilusões amorosas do samba-canção e do bolero, estrutura melódica e cadências harmônicas traduzidas do *jazz*, formas poéticas nas letras trazidas das falas da zona sul carioca, sonoridades do samba tocado com instrumentação comuns ao combo do *jazz* (bateria, piano e baixo acústico) e assim por diante (Paranhos, 1990; Vargas; Bruck, 2017; Garcia, 1999).

Outro exemplo é o samba, gênero popularizado a partir do Rio de Janeiro no início do século XX, produto de estruturas rítmicas e coreográficas do samba de roda do Recôncavo da Bahia e estruturado sobre células rítmicas sincopadas longevas (Sodré, 1998; Sandroni, 2001). No samba, ressoam cantos e batuques de escravos negros, loas do candomblé, baques dos tambores e danças de umbigada, material esse todo reconfigurado em múltiplas traduções culturais. Além disso, tais batuques se organizaram em diferentes lugares do país a ponto de produzirem formas musicais distintas, porém, fundadas em alguns aspectos comuns, como os maracatus urbano e rural de Pernambuco, o tambor de crioula do Maranhão, as congadas e o jongo, o samba paulista, tudo isso constantemente traduzido em outras formas mediatizadas como a bossa nova, os sambas-enredo, o pagode baiano, o pagode moderno etc.

Em outros gêneros tradicionais frutos da diáspora negra, a dinâmica cultural tradutória é nítida. No *jazz* e na *soul music*, por exemplo, mesmo com a repressão cultural do americano branco protestante sobre os instrumentos de percussão e os batuques de africanos escravizados, há algo das síncopes rítmicas e da dor nas entonações do canto, nos melismas e nos cantos em coro.

4. Semioses da música popular nas mídias

Constrói-se, assim, uma compreensão da música popular como um grande sistema semiótico dialógico, posicionado nas interações com outros sistemas, incluindo as movimentações de textos culturais em suas semiosferas. Em suma, não há como pensar esse campo musical e as canções como fenômenos isolados, mas a partir de interações culturais e constantes processos de transformação — daí a importância da *semiose*. As contribuições da Semiótica da Cultura para estudos sobre música popular passam, portanto, pela identificação das dinâmicas de geração de sentidos, ou seja, o trânsito de textos culturais nas fronteiras dos sistemas culturais e seu consequente processo de tradução e codificação.

As noções de texto de cultura, semiosfera e tradução são decisivos para o entendimento do funcionamento dos sistemas culturais — sua vitalidade aumenta a cada novo encontro, uma vez que os sistemas dependem da diversidade sempre em jogo na cultura. Ora, o que seria do *rock* sem as guitarras tocadas anteriormente pelos artistas do *blues*? Ou, seria possível imaginar o *rap* sem as bases instrumentais sampleadas de gêneros como o *funk* e a *soul music*? Criação musical popular

pressupõe processos de transformação decorrentes de um alargamento das interações entre sistemas, diferentes contextos culturais e temporalidades. E as mídias fazem parte dessa aceleração dos encontros semióticos, uma vez que possibilitam armazenamento, compartilhamento e edição de sons — e encontros de sistemas culturais. Das sociedades industriais à era digital, pode-se observar que a circulação cada vez mais intensa de produções musicais amplificou as chamadas memórias musicais midiáticas. Essa diversidade tende a descentralizar núcleos de significação, notadamente por formar tecidos de semioses cada vez mais complexas.

Um exemplo é a musicista japonesa Sayo Komada¹⁰, em cujos vídeos publicados no Instagram elabora versões para músicas do *rock* ocidental, tocadas no instrumento *shamisen*¹¹. Trata-se de uma artista situada em nossa atualidade midiática, que coloca em evidência nos fluxos midiáticos a circulação de um instrumento específico da cultura japonesa, notadamente no teatro e na oralidade. Há, ainda, um vínculo do *shamisen* com a cultura das gueixas, performance específica conduzida por mulheres, marcada por poesia e dramaticidade. Os sentidos acionados pelo instrumento assumem a função de texto de cultura, composto por cargas de memória que nos remetem ao século XVI. Os vídeos gravados por Sayo Komada — cujas roupas portam iconicidade semelhante às das gueixas — movimentam as significações do contexto milenar japonês para o campo da música pop, nas versões de grupos de *rock* como Black Sabbath¹², Rage Against The Machine¹³ e Led Zeppelin¹⁴. Os timbres do *shamisen* se revezam para assumir solos de guitarra e trechos vocais, num processo de tradução que inscreve novas semioses, uma vez que é função do texto de cultura participar de processos de codificação e recodificação. Sobre essa função dinâmica e relacional do texto, Iuri Lotman (1990) nos lembra:

Um texto, como um grão de trigo que contém em si o programa de seu desenvolvimento futuro, não é algo dado de uma vez por todas e imutável. A determinação interna e ainda não finalizada de sua estrutura fornece uma reserva de dinamismo quando influenciada por contatos com novos contextos (Lotman, 1990, p. 18)¹⁵.

Por essa perspectiva da Semiótica da Cultura, a música popular (e quaisquer outras produções artísticas) opera num campo criativo radicalmente atravessado por relações com outros sistemas culturais, mesmo que apresente estruturalidade, codificação e memória. É por esse motivo que a pertinência dos estudos conduzidos pelos pesquisadores de Tartu-Moscou, notadamente por Lotman,

.....

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/sayo.komada/>. Acesso em: 23 out. 2025.

¹¹ Instrumento de três cordas (mescla de timbragem metálica e som percussivo) nascido no Japão, geralmente presente em gêneros como *nagauta* e *tsugaru-jamisen*.

¹² Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DLEx3yHTIqt/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

¹³ Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DMNbPzuTal7/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

¹⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DIDeSm6T6ni/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

¹⁵ “For a text, like a grain of wheat which contains within itself the programme of its future development, is not something given once and for all and never changing. The inner and as yet unfinalized determinacy of its structure provides a reservoir of dynamism when influenced by contacts with new contexts”.

oferecem um caminho teórico e metodológico adequado à compreensão de fenômenos heterogêneos e que passam por processos semióticos de transformação — até porque, para esses estudiosos, havia uma grande curiosidade em entender a *convivência entre sistemas semióticos* distintos e as *relações complementares entre contextos de cultura* (Machado, 2007). É por isso que a própria noção de gênero musical, por vezes lida como algo estável, à luz do pensamento de Bakhtin (2008) — referência dos semiotistas russos —, é levada ao campo dos dialogismos, no qual participa de possibilidades de linguagens em variadas situações de funcionamento.

Essa ideia acerca de as produções culturais nascerem de procedimentos polifônicos, em meio a diversidades, é produtiva para compreender os movimentos estéticos de artistas que se posicionam em fronteiras culturais. O Sul Global, em especial a América Latina, talvez seja lugar privilegiado para essas observações, a exemplo de artistas contemporâneos como a cubana Eme Alfonso¹⁶, que trabalha nas fronteiras sonoras de gêneros como *soul*, *jazz* e musicalidade de matriz afro-diaspórica. Na abertura de sua participação no programa Tiny Desk¹⁷ (da emissora pública norte-americana NPR), Alfonso apresenta uma introdução vocal recorrente na *rumba* cubana, que se associa a outras expressões afro-diaspóricas, como os corais femininos que se apresentam em cerimônias religiosas, enquanto os músicos que a acompanham executam uma performance próxima ao *jazz*.

No Brasil, há inúmeros exemplos de traduções e recodificações provenientes de fronteiras culturais, como o grupo BaianaSystem — mescla de guitarra baiana, *reggae*, *hip hop* e bloco de carnaval — e movimentos mais abrangentes, como tropicalismo e mangubeat.¹⁸ Essas produções, cada qual ao seu modo, demonstram como os textos de cultura codificados são submetidos a processos de modelização, ao transitar de um sistema a outro, inserindo também, por sua vez, novos códigos nos contextos que atravessam. Se, inicialmente, um gênero musical exerce função semelhante à de um *legi-signo*, uma lei ou convenção na organização (codificação) de um sistema semiótico (Peirce, 2005; Machado, 2007), as relações potencializadas pelos encontros culturais colocam a noção de gênero no âmbito da imprevisibilidade e do dialogismo, ou seja, como algo provisório e que dependerá das relações semióticas dos *entremeios culturais* (Vargas; Carvalho, 2021). Mesmo a língua, com sua organização por postulados em um sistema semiótico estabelecido, passa por variações menores que a atualizam num jogo de diferenças (Deleuze; Guattari, 1995). Desse modo, lidar com o campo das produções culturais pressupõe, logo de saída, uma tendência à diversidade de códigos, textos e possibilidades dialógicas e combinatórias.

.....
¹⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/emealfonso/>. Acesso em: 23 out. 2025.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjNSgPqQiyw&t=44s>. Acesso em: 11 dez. 2025.

¹⁸ O próprio manifesto que funda o movimento é uma cartografia de referenciais culturais, tanto expressões nordestinas, de Recife, como novas tecnologias e sonoridades que vinham do Norte Global. Ver Zero Quatro (1992) e Vargas (2007).

Outras semioses possíveis e potentes na grande semiosfera da música popular nas mídias se dão na pluralidade de linguagens e códigos presentes na cultura midiática. Nesse campo, a canção se relaciona a outros sistemas sógnicos que nela se traduzem ou com ela interagem para criação de outros textos artísticos. Um desses sistemas é o das imagens, estáticas ou cinéticas, que se materializam em fotos de artistas na imprensa, nas mídias digitais e nas capas dos álbuns, sejam físicos (as capas do disco de vinil) ou nas plataformas. Nessas imagens de álbuns traduzem-se aspectos sonoros da música em criativos exemplos de sinestesia entre som e imagem visual construídos pelo *design*. Estão nelas também a configuração dos corpos em performance os artistas que apontam para seus projetos estéticos e qualificam determinados elementos do gênero musical em questão. Tais imagens corporais, por sua vez, mostram-se nas roupas e constroem um rico material dialógico que envolve moda, comportamento e gosto musical (Norogrande, 2016). Fartos são os exemplos das roupas pretas, camiseta e cabelos compridos na caracterização do consumidor do *heavy metal*, ou a imagem do malandro de calça branca, camisa listada e chapéu no samba, ou dos cabelos espetados, pulseiras de cravos, coturnos e calças rasgadas do *punk*.

O campo visual dos videocliques também se tornou importante na caracterização imagética da música e dos músicos. Surgido como peça de divulgação, desdobrou-se em filmagens de shows ao vivo e em linguagem audiovisual experimental, autônoma e distinta do cinema e da TV (Goodwin, 1993; Frith; Goodwin; Grossberg, 1993; Machado, 2000). Apesar de os exemplos de cliques serem muitos, um destaque no vasto trabalho do diretor Michel Gondry é o clipe da música *Knives Out*, do Radiohead, com atuação de atores, cenografia e efeitos digitais de montagem que traduzem a melancolia da letra, da melodia e dos timbres do arranjo instrumental.¹⁹

Outra fronteira tradutória localiza-se nas semioses entre a música e os códigos do consumo que envolvem os processos de mercantilização, os valores do mercado, a materialização nas canções na fugacidade do sucesso comercial, o dimensionamento dos gostos, a visualização de alguns índices da canção e dos artistas, entre outros vetores que caracterizam os processos semióticos da mercantilização da música nas mídias. Por exemplo, na linguagem da canção esses elementos se traduzem na repetibilidade de padrões — sonoros (refrão, timbres, ritmos etc.), poéticos (cadências, metáforas, temáticas etc.) e performáticas (dança e gestos específicos) — e, a partir deste, na consequente construção de identidades e formas de reconhecimento pelo público.

A tecnologia e as materialidades, em diálogo com os processos de consumo, são outro sistema midiático que interage com a música popular. Desde meados do século XIX, passando por todo o século XX até este quarto inicial do século XXI, são muitos os casos em que os formatos e processos de materialização e fixação da música (desde a partitura impressa, os cilindros de cera, os discos, fitas cassete até

.....
¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Lpw3yMCWro>. Acesso em: 30 nov, 2025.

os arquivos digitais) e as tecnologias de produção e distribuição sonora (rádio, disco, cinema, televisão, estúdios, instrumentos musicais, plataformas digitais etc.). Eles contribuíram na construção de múltiplas formas de produção de sentido na linguagem da canção (Braun, 2002; Sterne, 2003). Os sistemas tecnológicos e suas lógicas de produção e mercantilização influenciaram a construção dos formatos da canção, as qualidades sonoras e timbrísticas, os experimentalismos e criações, as formas de escuta, reconhecimento e de acesso à música e, por isso, não podem ser menosprezados.

Conclusão

Este texto tratou das contribuições teóricas e metodológicas da Semiótica da Cultura, sobretudo a trabalhada por Iuri Lotman, para os estudos da música popular nas mídias. Após um breve histórico da Escola de Tartu-Moscou, foram abordados alguns conceitos que norteiam o caminho do semiótico russo: semiosfera, texto cultural e artístico, memória e tradução. Em outra frente, a Semiótica da Cultura foi situada na área da comunicação, para serem compreendidas as semioses da linguagem da canção popular midiaticizada, em busca de um entendimento que posicione esse produto cultural no campo do dialogismo, como fenômeno heterogêneo e fronteiriço.

A música popular nas mídias foi tratada por meio de três eixos: a) como objeto intersemiótico que articula as linguagens poético-verbal, sônico-musical e visual-performativa; b) como texto na cultura midiática que reverbera sentidos como produto midiático, sujeito às lógicas sistêmicas do consumo, e como tradutor de memórias ao acionar signos culturais ancestrais; e c) como texto midiático situado na intersecção dialógica com as linguagens visuais e com materialidades tecnológicas.

Esse caminho se mostrou produtivo para o entendimento das relações entre diferentes sistemas semióticos que determinam a música popular como produto midiático derivado de encontros culturais. O campo da canção popular é o *locus* privilegiado das manifestações da semiose, pois artistas, gêneros, públicos, consumo estão constantemente entrelaçados, com todas as questões éticas e políticas que essas relações pressupõem. Como já citado, a canção popular midiática possui uma tendência à diversidade que coloca o imprevisível como possibilidade criativa, como porvir. Daí a potência dos encontros, das trocas fronteiriças, dos sentidos provenientes da exterioridade. Não à toa, em seus últimos trabalhos sobre imprevisibilidade, Lotman ressalta a presença do *outro* no campo da cultura, ao escrever que o “não sistêmico em um sistema constitui uma das fontes mais importantes para a transformação” (Lotman, 2022, p. 87). Se a música popular nasce do contexto dos encontros, a Semiótica da Cultura oferece ferramentas teóricas e metodológicas pertinentes para acompanhar esses processos semióticos de diversidade.●

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BRAUN, Hans-Joachim (ed.). *Music and technology in the twentieth century*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1995. v. 2.
- FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: HORN, David; TAGG, Philip (ed.). *Popular music perspectives*. Göteborg; Exeter: IASPM, 1982. p. 52-81.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. *Revista USP*, São Paulo, n. 24, p. 114-120, dez. 1994/fev. 1995.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew; GROSSBERG, Lawrence (ed.). *Sound and vision: the music video reader*. London: Routledge, 1993.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. London: Routledge, 1993.
- JANOTTI JR., Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 3, n. 7, p. 31-47, 2006.
- LOTMAN, Iuri. *Culture and explosion*. New York: Mouton de Gruyter, 2004.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Frónesis; Cátedra; Universitat de Valencia, 1996.
- LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- LOTMAN, Iuri. *Mecanismos imprevisíveis da cultura*. São Paulo: Hucitec, 2022.
- LOTMAN, Iuri. No limiar do imprevisível. In: VÓLKOV AMÉRICO, Ekaterina. *Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 153-165.
- LOTMAN, Iuri M. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: FAPESP, 2003.
- NOROGRANDO, Rafaela. *Moda, música e sentimento*. Caxias do Sul: Estação das Letras e Cores, 2016.
- PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n. 3, p. 5-111, 1990.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SANDRONI, Carlos. *Feição decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SILVA, Alexandre Rocha et al. *Semiótica crítica e as materialidades da comunicação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020.
- SILVEIRA, Fabrício Lopes; CARVALHO, Nilton; BELLO, Alfredo. Guitarras elétricas traduzidas: mídia ou instrumento contracolônia? *Terceira Margem*, v. 26, n. 50, p. 14-31, 2022.
- STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.



- VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- VARGAS, Herom. Capas de disco do rock brasileiro (1968-1978): imagens do rock progressivo e da contracultura. *Revista Eco-Pós*, v. 26, n. 1, p. 448-477, 2023.
- VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir S. Entre ruptura e retomada: crítica à memória dominante da bossa nova. *Matrizes*, v. 11, n. 3, p. 221-239, 2017.
- VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton. Música de fronteira, música de memória: o experimentalismo de DJs pela Semiótica da Cultura. *Galáxia*, n. 41, p. 140-153, maio/ago. 2019.
- VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton. A noção pós-gênero: proposta teórico-metodológica para estudos de experimentalismos e hibridizações na música pop. *Comunicação & Informação*, v. 24, p. 1-19, 2021.
- VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. *Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. Iúri Lotman e a Escola de Tártu-Moscou. *Galáxia*, n. 29, p. 123-140, 2015.
- ZERO QUATRO, Fred. *Caranguejos com cérebro*. Recife, 1992. Disponível em: <https://cafecomsociologia.com/manifesto-caranguejos-com-cerebro/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

 The contributions of Semiotics of Culture to the analysis
of popular music in the media

 VARGAS, Herom

 CARVALHO, Nilton Faria de

Abstract: The aim of this article is to discuss the theoretical and methodological contributions of Yuri Lotman's Semiotics of Culture to studies of mass popular music. The starting points are the systemic notion of culture and the concept of the semiosphere, understood as a diverse and dynamic communicative space of translation and meaning production. The concepts of the cultural/artistic text and cultural memory are presented as powerful tools for understanding the translation processes of popular music within the realm of media cultures. The formation of the Tartu-Moscow School is briefly revisited, followed by studies that update the Semiotics of Culture in the context of communication and the language of song in media environments. Mass popular song, a borderland object that is heterogeneous and dynamic, is examined across three fields of semiosis: (a) as an intersemiotic object at the intersection of poetic-verbal, sonic-musical, and visual-performative languages; (b) as a text within media culture that reverberates meanings both as a media product, subject to the systemic logics of consumption, and as a translator of memory through the activation of ancestral cultural signs; and (c) as a media text situated at a dialogical intersection with visual languages (album covers, music videos) and technological materialities (records, studios, digital platforms).

Keywords: semiotics of culture; popular music; media culture; popular song.

Como citar este artigo

VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton Faria de. As contribuições da semiótica da cultura para a análise da música popular nas mídias. *Estudos Semióticos* [online], vol. 22, n. 2. Dossiê temático: "Escola Semiótica de Tartu-Moscou". São Paulo, agosto de 2026, p. 160-174. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton Faria de. As contribuições da semiótica da cultura para a análise da música popular nas mídias. *Estudos Semióticos* [online], vol. 22, issue 2. Thematic issue: "The Tartu-Moscow School". São Paulo, August 2026, p. 160-174. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 22/12/2025.

Data de aprovação do artigo: 04/05/2026.



Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.
This is an open access article distributed under the terms of a
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

