

TERRITÓRIOS AFETIVOS DA IMAGEM E DO SOM

Simone Pereira de Sá
Adriana Amaral
Jeder Janotti Junior
(Organizadores)



TERRITÓRIOS AFETIVOS DA IMAGEM E DO SOM

Simone Pereira de Sá
Adriana Amaral
Jeder Janotti Junior
(Organizadores)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis
Vice-Diretora: Thais Porlan de Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Bruno Souza Leal
Sub-Coordenador: Carlos Frederico de Brito D'Andréa

SELO EDITORIAL PPGCOM

Carlos Magno Camargos Mendonça
Nísio Teixeira

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Kati Caetano (UTP)
Benjamim Picado (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Libero)
Cezar Migliorin (UFF)	Marcel Vieira (UFPB)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Mariana Baltar (UFF)
Eneus Trindade (USP)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fátima Regis (UERJ)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)
Jorge Cardoso (UFRB UFBA)	

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

T326

Territórios afetivos da imagem e do som [recurso eletrônico]
/ Organizadores Simone Pereira de Sá, Adriana Amaral, Jeder
Janotti Jr. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG,
2020. 319 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86963-14-4

1. Comunicação Social — Pesquisa — Brasil. I. Sá, Simone
Pereira de. II. Amaral, Adriana. III. Janotti Jr., Jeder.

CDD 302

Elaborado por Maurício Armormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2020.

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Atelier de Publicidade UFMG
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Bruno Guimarães Martins
Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO
Gracila Vilaça

REVISÃO: Gustavo Melo Czekster
REVISÃO FINAL: Caroline Govari Nunes

APOIO



O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos
termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG, disponíveis em:
<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/termos-de-uso/>

O presente trabalho foi realizado com apoio do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — CAPES/Brasil.

| Sumário

APRESENTAÇÃO	13
Por uma cartografia dos territórios afetivos da imagem e do som	
I. CULTURA DA MÚSICA E DAS IMAGENS EM REDE	
CAPÍTULO 1	
Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade	23
<i>Jeder Silveira Janotti Junior</i>	
CAPÍTULO 2	
Apagamento digital como dinâmica de personas de artistas da música pop	41
<i>Adriana Amaral</i>	
<i>Tatyane Larrubia</i>	
CAPÍTULO 3	
O álbum visual <i>Kisses</i> e a construção da <i>star persona</i> de Anitta	65
<i>Simone Pereira de Sá</i>	
<i>Leonam Dalla Vecchia</i>	

CAPÍTULO 4		
O amor nas redes de música pop lusófonas		91
<i>Thiago Soares</i>		
CAPÍTULO 5		
Mulheres na indústria da música: do techno ao metal, do “norte ao sul”		119
<i>Beatriz Polivanov</i>		
<i>Beatriz Medeiros</i>		
CAPÍTULO 6		
Streaming de vídeo enquanto dispositivo: primeiras incursões de uma visada tecnocultural sobre a Amazon Prime		149
<i>Gustavo Daudt Fischer</i>		
<i>Lucas Mello Ness</i>		
II. TERRITÓRIOS DE CONFLITOS E IMAGENS DISSONANTES		
CAPÍTULO 7		
Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual		169
<i>Angela Freire Prysthon</i>		
<i>Cesar de Siqueira Castanha</i>		
<i>Larissa Veloso Assunção</i>		
CAPÍTULO 8		
Imersão sensorial e realismo no som do filme <i>1917</i>		199
<i>Rodrigo Carreiro</i>		
CAPÍTULO 9		
‘Pequena África’: a ferida aberta e a invenção de futuros		219
<i>Fernando Resende</i>		
<i>Julia Passos</i>		
<i>Letícia Maçulo</i>		
CAPÍTULO 10		
O som dos vizinhos: vazamentos sonoros, violência e conflitos nas grandes cidades		251
<i>Felipe Trotta</i>		

CAPÍTULO 11	
<i>Fogo Cruzado e territorialidades semióticas</i>	267
<i>Ronaldo Henn</i>	
<i>Vinicius Flôres</i>	
CAPÍTULO 12	
Midiatização das imagens: o contra-agenciamento em circulação do caso Marcos Vinicius	293
<i>Ana Paula da Rosa</i>	
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	313

APRESENTAÇÃO

Por uma cartografia dos territórios afetivos da imagem e do som

Nos debates sobre as culturas da imagem e do som, são constantemente acionadas noções ligadas a lugar, espaço e territorialidade. Seja para atrelar determinada prática a um sentimento de identidade local ou regional, seja para delimitar espaços simbólicos de origem de gêneros musicais, seja ainda para discutir os ambientes virtuais de circulação de áudio/visualidades múltiplas, a ideia de que sons e imagens se vinculam a lugares, ambientes ou territórios afetivos – físicos, simbólicos, virtuais – é recorrente. Além disto, espaços urbanos e ambientes virtuais também se reconfiguram a partir de imaginários produzidos por sons, músicas, filmes, videoclipes e imagens midiáticas. Nesta perspectiva, diante da importância dos afetos e das territorialidades como circunscrições das ambientações comunicacionais, ressalta-se que, além de agenciar vínculos e vivências do comum, a territorialização, em seus aspectos físicos e virtuais, também implica relações de poder em práticas de conectividade, exclusões e barreiras étnico-sociais. Desta maneira, a articulação entre as metáforas territoriais e a produção e o consumo de som e de imagem abrange uma complexa gama de ideias que serão exploradas ao longo deste livro.

Esta obra é fruto do projeto de pesquisa interinstitucional Cartografias do Urbano da Cultura Musical e Audiovisual: Som, Imagens, Lugares e Territorialidades em Perspectiva Comparada, envolvendo as Universidade Federal Fluminense, Universidade do Vale do Rio dos Sinos/Unisinos e Universidade Federal de Pernambuco, contemplado no edital PROCAD/CAPES (2013). A proposta da pesquisa é contribuir para a reflexão a respeito das diversas articulações entre música, audiovisual, espaço e territorialidades, através de quatro eixos interligados. O primeiro aborda a relação hierárquica entre expressões e referências espaciais que circulam nas práticas culturais em torno tanto dos termos centro e periferia quanto local/translocal/global. O segundo explora a formação e conceituação das ideias de espaços e cenas culturais urbanas, pensadas tanto como referência às territorialidades cidadinas quanto como metáfora de articulação de gostos conectados de modo virtual. O terceiro eixo tem por foco as relações do espaço com a performance, com destaque para os debates sobre corpo e sexualidade e para a questão do valor, seja entre fãs ou através da crítica cultural, enquanto o quarto eixo se detém sobre a circulação de música e audiovisual pelos ambientes digitais, refletindo sobre o papel das tecnologias que mediam estas apropriações.

Como resultado desta proposta, o livro, organizado em duas partes e 12 capítulos produzidos a partir de pesquisas realizadas ao longo da vigência do Edital de Apoio à Pesquisa antes mencionado, explora o papel da cultura sonora e audiovisual na construção, nos tensionamentos e nas disputas em torno de espaços e ambientes urbanos, periféricos, translocais e/ou virtuais, visando a produção de uma cartografia dos territórios afetivos que enredam som, imagens e música em múltiplas redes, entonações e perspectivas.

Na primeira parte, “Cultura da Música e das Imagens em Rede”, dedicada à reflexão sobre aspectos da circulação da cultura da música e da imagem nas redes sociais e plataformas digitais, o texto de Jeder Janotti Jr aborda as contranarrativas do pop produzidas a partir de tessituras de raça e nação, que se contrapõem à historiografia usual da música pop, articulando-as às mudanças efetuadas pelo estabelecimento do ecossistema de mídias conectadas, materializado na ideia de escuta conexas.

Assim, o autor indaga sobre como a audição musical em dispositivos como YouTube está acoplada aos sistemas de recomendação, acesso aos canais e compartilhamentos que caracterizam a ambientação das plataformas online.

O segundo capítulo, intitulado “Apagamento digital como dinâmica de personas de artistas da música pop”, escrito por Adriana Amaral e Tatyane Larrubia, discute o apagamento das plataformas digitais de artistas da música pop como uma dinâmica midiática própria de construção de personas para o início de um novo projeto artístico. Artistas pop como Taylor Swift, Lana Del Rey e Hurts apagaram informações, fotos, vídeos e postagens de suas redes sociais dias ou semanas antes de lançamentos de álbuns. A partir das práticas desses artistas, as autoras discutem os “apagamentos digitais” das materialidades no Instagram como possíveis remediações sócio-culturais, materiais, tecnológicas, estéticas e mercadológicas dos processos de platformização da cultura pop.

O terceiro capítulo, “O álbum visual *Kisses* e a construção da *star persona* de Anitta”, escrito por Simone Pereira de Sá e Leonam Dalla Vecchia, aborda a circulação da música no ambiente das plataformas a partir do álbum visual *Kisses*, lançado pela cantora Anitta em 2019. Partindo da premissa de que o álbum visual ainda é um formato relativamente novo e pouco discutido no âmbito dos estudos sobre música e audiovisual, o capítulo sugere aportes metodológicos para análise deste produto nativo da cultura digital. Além disso, discute o lugar do álbum *Kisses* na trajetória de Anitta, argumentando que ele agencia um conjunto de valores responsáveis por reforçar aspectos da *star persona* da cantora no cenário do pop.

“O amor nas redes de música pop lusófonas” é o título do quarto capítulo, escrito por Thiago Soares. O texto debate aproximações e distanciamentos em intercâmbios musicais a partir das relações entre os artistas de kizomba angolana e os de brega de Recife, desvelando trocas simbólicas em redes sociotécnicas ao envolver produtores musicais, “olheiros”, empresários e artistas da música brega conectados através de plataformas digitais e de seus sistemas de recomendação, evidenciando um conjunto de práticas transculturais Sul-Sul (entre Brasil e Angola,

sobretudo) que mostra a importância da língua portuguesa como um fator de agregação e de interesse mútuo. O argumento central do capítulo mostra o desenho das relações amorosas nas canções de brega adaptadas da kizomba, revelando um lugar privilegiado para pensar as relações raciais nos contextos do Sul Global, assim como para evidenciar procedimentos de bastardização (RINCÓN, 2016) do cancionário em contextos de trocas simbólicas na cultura digital.

O quinto capítulo, “Mulheres na indústria da música: do techno ao metal, do norte ao sul”, escrito por Beatriz Polivanov e Beatriz Medeiros, avança no debate de uma lacuna nas pesquisas sobre a participação de mulheres como artistas em cenas do rock e da música eletrônica. Para tanto, as autoras investigam as principais estratégias – de ordem comunicacional, social e mercadológica – utilizadas por mulheres na busca por maior participação profissional nas cenas musicais. As autoras partem de suas pesquisas de campo realizadas durante o ano de 2019 em cenas de Metal e Techno, no Brasil e no Canadá respectivamente.

“Streaming de vídeo enquanto dispositivo: primeiras incursões de uma visada tecnocultural sobre a Amazon Prime” é o capítulo que fecha a primeira parte do livro. Escrito por Gustavo Daudt Fischer e Lucas Mello Ness, a reflexão dos autores tensiona a noção de dispositivo, atualizada por André Parente, ao propor uma certa genealogia deste jogo de forças em relação ao cinema. A partir de um movimento especulativo e inicial, apresentando (alguns dos) elementos heterogêneos que formam esse campo de forças gerado no Prime Video, o texto procurou destacar alguns elementos caros às reflexões sobre as imagens (técnicas e dialéticas), interface, memória e banco de dados. Os autores argumentam que há um tipo de relação entre imagens, e entre imagens e espectador, gerado a partir de um dispositivo que é atualizado no Prime Video.

A segunda parte, intitulada “Territórios de conflitos e imagens dissonantes”, inicia-se com a discussão apresentada por Angela Prython, Cesar de Siqueira Castanha e Larissa Veloso Assunção no capítulo “Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual”, no qual os autores propõem, primeiramente, uma abordagem a respeito dos conceitos e dos caminhos metodológicos em torno do papel da paisagem na cultura audiovisual, com o intuito de estabelecer um pano-

rama dos modos de articulação dos espaços a partir das imagens cinematográficas. Em seguida, eles desdobram o assunto com base na articulação das noções de paisagem e melancolia, tendo por foco o filme *Inferninho* (2018).

O segundo texto desta seção, “Imersão e realismo no som do filme *1917*” de Rodrigo Carreiro, explora uma outra dimensão dos afetos na cultura audiovisual: a imersão dos espectadores nas obras cinematográficas contemporâneas. Para tanto, o texto examina o papel do som na construção desta dimensão imersiva e investiga as complexas relações entre modos de imersão audiovisual e tipos de realismo, tomando como ponto de partida uma análise do filme *1917*, de Sam Mendes (2019).

Se os dois primeiros capítulos desta seção abordam questões de territórios, afetos e afetações a partir do viés audiovisual, o capítulo seguinte, “Pequena África: a ferida aberta e a invenção de futuros”, de Fernando Resende, Julia Passos e Leticia Maçulo, convida o leitor a explorar outro território: o dos simbolismos e imagens existentes em torno da zona portuária do Rio de Janeiro, sobretudo o Cais do Valongo, onde aportavam homens e mulheres trazidos como escravos do continente africano. Assim, com base neste território, conhecido como “Pequena África”, a proposta dos autores consiste em problematizar as formas de ocupação e sedimentação dos poderes, escavando suas múltiplas temporalidades e refletindo, ao mesmo tempo, sobre as vidas ali soterradas, tendo em vista as multiterritorialidades (Haesbaert, 2016) configuradas no local, instigados pela indagação sobre “o colonialismo como uma ferida aberta” (Kilomba, 2019).

O quarto capítulo da segunda seção, “O som dos vizinhos: vazamentos sonoros, violência e conflitos nas grandes cidades”, de autoria de Felipe Trotta, discute aspectos da violência e do medo presentes nos modos de habitar a cidade a partir da ideia de “invasão sonora”. Tomando como ponto de partida casos ocorridos no Rio de Janeiro, o pesquisador observa que as transformações nas dinâmicas entre a escuta pública e privada de música apontam para a necessidade de se repensar o individualismo e para a dificuldade de se viver coletivamente nas grandes metrópoles, ainda mais quando se considera a presença indesejada de sons oriundos da esfera pública em espaços domésticos.

Fechando o livro, encontramos dois capítulos que se inter-relacionam a partir de um evento ocorrido no Complexo da Maré, região situada na Zona Norte do Rio de Janeiro, composta por microbairros e comunidades. Primeiramente, Ronaldo Henn e Vinícius Flores, no texto “*Fogo Cruzado e territorialidades semióticas*”, analisam o aplicativo de dados Fogo Cruzado, que atualiza em tempo real alertas de tiroteios nas regiões metropolitanas do Recife e do Rio de Janeiro. Tendo como base um tiroteio ocorrido em uma ação policial na Maré em junho de 2018, os pesquisadores discorrem sobre o assassinato do estudante Marcus Vinícius da Silva, de 14 anos, quando voltava da escola, e a sua repercussão no aplicativo Fogo Cruzado. Ao abordar as modulações do assassinato como um ciberacontecimento, os autores mostram as tensões entre usuários comuns, gestores públicos, jornalistas e produtores de conteúdo em torno da produção de sentido nas redes geradas a partir deste triste evento.

Utilizando como corpus analítico o mesmo evento, no capítulo “*Midiatização das imagens: o contra-agenciamento em circulação do caso Marcos Vinicius*”, Ana Paula da Rosa aborda os agenciamentos e contra-agenciamentos midiáticos do assassinato de Marcus Vinícius da Silva, observando os diferentes modos como as narrativas do jornalismo tradicional são contraditas e, ao mesmo tempo, realimentadas através de contranarrativas construídas fora do escopo do “jornalismo”, além de apontar outras vozes que levantaram questões de gênero e raça, as quais pareciam obliteradas nas tessituras usuais do jornalismo. Não por acaso, a autora acaba por salientar a importância de pensarmos este acontecimento sob a ótica de autores do Sul Global, uma das marcas dos diferentes textos e artigos produzidos ao longo do projeto de pesquisa que fundamentou a confecção do presente livro que vocês têm agora em seus dispositivos de leitura.

Nesta breve apresentação da obra, não poderíamos deixar de agradecer aos colegas e alunos que embarcaram na aventura deste projeto interinstitucional responsável não só por suscitar o conjunto de reflexões aqui apresentadas, mas também por consolidar uma rede de pesquisa em torno das temáticas que envolvem música e imagem na contemporaneidade. Muito obrigado pela parceria, apoio e dedicação

profissional e afetiva a este projeto ao longo dos últimos cinco anos. Estendemos a nossa gratidão às instituições às quais estamos vinculados como docentes, Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), assim como à Fundação CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, financiadora da presente obra.

Por fim, desejamos que o livro ecoe nos corações e mentes como uma “obra aberta”, que instigue à reflexão sobre as questões que envolvem a produção de afetos e sentidos em torno de sons e imagens na contemporaneidade a partir de múltiplos pontos de entrada e perspectivas.

Boa leitura!

Simone Pereira de Sá
Adriana Amaral
Jeder Janotti Jr.

I

Cultura da música e das imagens em rede

CAPÍTULO 1

Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade

JEDER SILVEIRA JANOTTI JUNIOR

Este texto busca refletir sobre como as conceituações acadêmicas que fundam modos de analisar e interpretar os fenômenos musicais através da comunicação, como cultura de massa e música pop, muitas vezes não dão conta das transformações ocorridas no consumo musical na era de sua reprodução digital. Assim, proponho repensar estes atravessamentos através dos acionamentos de três eixos distintos, mas interconectados: popular massivo, contranarrativas pop e ecossistema de mídias de conectividade. Apesar da fragmentação destas entradas críticas, enxergo-as como possibilidades de imaginar outras arquiteturas para a compreensão dos aspectos sociais da presença da música em ambientações digitais, pensadas na última parte do capítulo como escutas conexas, ou seja, narrativizações – tessituras da intriga – que envolvem as dimensões técnicas, sociais, estéticas e econômicas das escutas musicais em tempos de plataformas de consumo de música.

Tendo como bagagem o pequeno esboço reportado acima, procuro primeiramente pensar os trânsitos culturais entre o popular e a desterritorialização do pop, para então conceber como a cultura de conectividade aponta para a emergência de vínculos comunicacionais através do

consumo de música em *streaming*, sob demanda, por meio da disponibilização de conteúdos musicais. Entre os intuitos do percurso proposto, estão: 1) a tentativa de evitar as armadilhas da saliência unilateral do novo como característica da ambientação digital; 2) a importância de se ter questões de classe, gênero, raça e nação como horizontes nas análises musicais e 3) a amplificação dos estudos comunicacionais da música, tendo em vista o contínuo entrelaçamento entre cultura, tecnologia e relações sociais.

Contranarrativa Pop e Maceração

Parece-me que um dos locais privilegiados para se pensar as articulações entre o popular e o massivo, entre o público e o privado, é o desenvolvimento da música pop a partir da segunda metade do século XX. A classificação “cultura pop”, popularizada no final dos anos 1950, é usualmente creditada à crítica cultural inglesa como modo de destacar os aspectos efêmeros da cultura juvenil associados à efervescência do rock’n’roll e a filmes como *Rebel Without a Cause* (*Juventude Transviada*, 1955), produtos culturais que agenciavam novos modos de habitar o mundo através de um embate comportamental com os valores vinculados ao universo adulto de classes médias no pós-guerra. Um dos movimentos marcantes desta genealogia está relacionado à popularização dos toca-discos portáteis, conhecidos no Brasil como vitrolas, que permitiram aos jovens deslocar as escutas da sala de estar para o multiverso de seus quartos, lugar ímpar das distinções e escutas da cultura pop. No entanto, essa trajetória costuma obliterar outro importante papel exercido pelas vitrolas: a chegada do consumo de toca-discos – e discos! – a lugares onde antes seu acesso era limitado pelas condições econômicas.

É significativo que parte do que foi inicialmente chamado de música pop em terras brasileiras fazia parte do espectro mais amplo da categorização *popular music* no mundo anglófono, já que, no Brasil, a alcunha música popular era vinculada à MPB ou à *folk music*. Neste contexto, a designação pop pressupõe uma série de questionamentos não só em torno da criação de categorizações culturais, como também da forma

com que elas propõem mundos e performam modos de povoar esses mundos.

Como abordado em outras publicações (JANOTTI JR, 2015, 2016), a categorização música pop pode ser compreendida como uma nebulosa afetiva ou um maquinário em constante processo de reterritorialização tanto do popular quanto da face midiática da produção musical contemporânea. Essa compreensão permite repensar as transformações que ocorrem no contínuo jogo entre as conformações das culturas de nicho e os aspectos populares massivos da comunicação contemporânea. O substantivo “pop”, quando usado como apositivo de arte, cinema, música e cultura, materializa a popularidade destes produtos culturais, ao mesmo tempo em que aponta para as características cosmopolitas, distintivas e transculturais dessas vivências.

Reconhecer-se dentro do universo da música pop significa buscar distinção a partir dos agenciamentos de categorizações musicais, mas também estar sujeito aos jogos que ora retiram ora inflam o pop reduzido ao popular, e vice-versa. Dentro da mesma lógica, mas associada a outras formas de reterritorialização, a Pop Arte, movimento que incluiu artistas como Andy Warhol e Richard Hamilton, também se valeu da mastigação do popular para reconfigurar os lugares tradicionalmente reservados às artes. Ícones da cultura pop, histórias em quadrinhos, divas cinematográficas e o design dos produtos industrializados serviram de base para a reterritorialização dos jogos entre a arte, o pop e o popular nas artes plásticas.

Nos anos 1970, o artista negro, filho de pai haitiano e mãe porto-riquenha, Jean-Michel Basquiat fez o caminho reverso de Warhol e Hamilton. Oriundo do mundo dos grafites, antes de se tornar conhecido, Basquiat sobreviveu da arte de rua, vendendo camisetas e participando de uma banda de rock no circuito alternativo novaiorquino, a Gray. O contraponto de classe e de raça de Basquiat às trajetórias de Warhol e Hamilton mostra como é difícil vincular a cultura pop a algum tipo de linha evolutiva ou unicidade econômica. No Brasil, a assunção da música pop está vinculada, em um primeiro momento, ao agenciamento local da beatlemania materializada na Jovem Guarda e, posteriormente ao movimento tropicalista, passa a ser atravessada pelos

encontros pop populares massivos presentes nas músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes e Nara Leão, no teatro de José Celso Martinez e nas performances e obras de artistas como Hélio Oiticica, Rubens Gershman e Wanda Pimentel. Se Andy Warhol ganhou notoriedade no mundo da música através de sua relação com a banda de rock Velvet Underground, por aqui a música tropicalista notabilizou-se por friccionar samba-canção, arranjos eruditos, rock e MPB, demonstrando a complexidade do cadinho cultural brasileiro.

Estes exemplos mostram que, apesar de ter sido um dos traços marcantes de difusão da música pop no Brasil, somente a distinção pop não dá conta das transculturalidades que atravessam a produção local. Os acionamentos da música pop como modo de habitar a Cosmópolis muitas vezes mascaram os processos de reterritorialização das sensibilidades locais, atravessadas por questões de classe, gênero e raça em diferentes contextos sociais. Por exemplo, a valorização do cosmopolitismo da música pop brasileira do final dos anos 1960 costuma não dar o devido destaque à produção de Jorge Benjor, categorizada como samba-rock, uma articulação entre música negra e o pop/popular de matriz brasileira. A própria categorização samba-rock, oriunda dos versos da música “Chiclete com Banana” do artista pop *avant la lettre* Jackson do Pandeiro, já dava visibilidade aos encontros entre a cultura pop e o popular massivo.¹

Longe de reivindicações genealógicas ou mitos de origem, os acionamentos da música pop para além de seus trajetos normativos desvelam os mecanismos de esvaziamento do popular envolvidos na desterritorialização da música pop. Manter a inquietação diante das categorizações musicais é uma forma de estar atento aos contínuos rearranjos que servem de argamassa para tais nomenclaturas, evitando as armadilhas de enxergar, nestas categorias, arranjos pré-estabelecidos que excluem a visão dos jogos de poder como parte das ambientações comunicacionais.

1. Eu só boto bebop no meu samba/ Quando Tio Sam tocar um tamborim/ Quando ele pegar/ No pandeiro e no zabumba./ Quando ele aprender/ Que o samba não é rumba/ Aí eu vou misturar/ Miami com Copacabana./ Chiclete eu misturo com banana./ E o meu samba vai ficar assim/ Eu quero ver a confusão/ É, um samba-rock, meu irmão/ É, mas em compensação./ Eu quero ver um boogie-woogie/ De pandeiro e violão./ Eu quero ver o Tio Sam/ De frigideira/ Numa batucada brasileira.

Por exemplo, ao longo dos anos 1970, principalmente a partir da música disco, a música pop serviu como contraponto à heteronormatividade do *guitar hero*, personagem central do universo rock. É neste cenário que a junção entre música negra, cultura gay e universo feminino vai agrupar coreografia, performance e sonoridade em divas como Diana Ross, Donna Summer e Gloria Gaynor. O sucesso destas cantoras negras é um marco diferencial em relação à hegemonia dos ídolos brancos do rock. No entanto, não se trata de uma versão binária dos cortes pop/rock, e sim de complexas relações estabelecidas através de vínculos e fricções interseccionais.

Ao destacarem as contranarrativas do pop em caminhos reversos às batidas rotas metrópole/colônia, Albuquerque (2020), Pereira de Sá (2019) e Soares (2017) salientam as transformações pelas quais passaram o funk ostentação, o funk carioca e o brega recifense quando começaram a se articular com sonoridades e encenações da música pop transnacional. Utilizando uma metáfora proveniente da química, parece-me que alguns gêneros musicais periféricos, como o funk e o brega, processam o princípio ativo pop através da maceração (extração) de cores, odores e sabores da música pop transnacional, que ganham novas dimensões quando reterritorializados em outras ambientações culturais. Estas macerações acabam por produzir categorizações como brega pop e funk pop para aglutinar artistas e canções que reelaboram as noções de brega e funk em suas fricções pop, transformando o alcance mercadológico destes gêneros musicais e a própria categorização música pop.

Nessa direção, importantes pesquisas brasileiras em Comunicação que articulam categorizações musicais, questões raciais e reterritorialização, a exemplo dos trabalhos de Luciana Xavier de Oliveira (2018), Melina Aparecida dos Santos Silva (2018) e Tobias Arruda Queiroz (2019), são usualmente lidas pelo chaveamento da presença da cultura negra no rock e na música popular brasileira, mas raramente acionadas como contranarrativas que refundam os conceitos de cena e gênero musical na música pop. É adequado acoplar os bailes BlackRio, as cenas de heavy metal do interior do nordeste, a soul music brasileira e o heavy metal angolano às conceituações de cena e gênero musical, mas, como

nos provocam estas pesquisas, o desafio é pensar as maneiras pelas quais estas ambientações musicais exigem a reconfiguração de conceitos e categorizações a partir de perspectivas musicais transculturalizadas.

Os processos de polinização, contágio² e maceração são características salientes das modulações da música popular massiva e, por contiguidade, da música pop desde os primórdios da música gravada, mas estas poéticas possuem dinâmicas diferenciadas de acordo com os contextos econômicos, socioculturais e tecnológicos em que ocorrem. Neste sentido, gostaria de refletir sobre o modo que a atual ambientação comunicacional aponta para a conectividade como importante chave de compreensão dos vínculos, partilhas e contranarrativas dos agenciamentos musicais em ecossistemas de comunicação digital.

Cultura de Conectividade e Ambientação Comunicacional

As formas como a ambientação tecnológica da cultura digital entrelaçou os modos de produzir, circular, consumir e apropriar música apontam para a emergência de novos agenciamentos entre música, tecnologia e relações sociais. Há uma miríade de conceituações que tentam dar conta do ecossistema de comunicação digital, entre as quais se destacam a cultura algorítmica, a cultura digital e a cibercultura. Esses conceitos salientam, de maneiras diferenciadas, e muitas vezes complementares, as transformações tecnológicas que acometeram os modos de habitar o mundo. Neste cenário, é importante manter-se crítico em relação ao alcance de tais conceitos, levando em consideração que a ambientação comunicacional digital, marcada por sistemas de recomendação, customização, convivência de geração de conteúdos artesanais e profissionais, está assentada em sociedades caracterizadas por cortes de classe, idade, gênero, raça e nação.

Antes de me debruçar sobre os aspectos emergentes da comunicação circunstanciadas pela conectividade e pela presença massiva das redes sociais, gostaria de pensar o que permanece como dinâmica residual nos processos comunicacionais. Para além das maleabilidades tecnológicas,

2. Contaminação e Polinização são apontadas por Omar Rincón (2016) como elementos centrais das intersecções da cultura popular em tempos de internet.

de acordo com Muniz Sodré, a comunicação seria da ordem da unidade na diferença, ou seja:

Comunicar – termo oriundo do latim *communicatio/communicare* com sentido principal de “partilha”, “participar de algo” ou “pôr-se em comum “agir em comum” ou “deixar agir o comum” – significa vincular, relacionar, concatenar, organizar ou deixar-se organizar pela dimensão constituinte, intensiva e pré-subjetiva do ordenamento simbólico do mundo (SODRÉ, 2017, ePUB, posição 4024 de 5079).

Assim, em seus diferentes desdobramentos, os processos comunicacionais seriam marcados pelo vínculo, ato de agenciar ou ser agenciado por um elemento comum. Contudo, esses agenciamentos pressupõem, ao mesmo tempo, pertencimento e exclusão, partilha e compartimentação. Toda territorialização e suas conexões têm por pressuposto demarcações entre o dentro e o fora, bem como permissões especiais de circulação entre os espaços. Portanto, esses vínculos são materializados de formas distintas de acordo com as transformações sensoriais, sociais e tecnológicas presentes em diferentes realidades tempo-espaciais. Neste contexto, parece-me interessante pensar junto com José Van Dijck sobre uma ecologia comunicacional capaz de levar em conta a conectividade digital como marca saliente dos vínculos que atravessam as escutas musicais em ambientações digitais.

Se o objetivo é entender como, no período em causa, a sociedade online desenvolveu-se, não basta estudar plataformas individuais; em vez disso, nós precisamos apreender como elas coexistem em um largo contexto de plataformas interconexas e dissecar a lógica cultural subjacente a este processo. Assim, eu proponho olhar para distintas plataformas como microssistemas. Todas as plataformas combinadas constituem o que eu chamo de *ecossistema de mídias conectadas* – um sistema que alimenta e, por sua vez, é alimentado por normas sociais e culturais que se expandem simultaneamente em nosso mundo cotidiano. Cada microssistema é sensível a mudanças em outras plataformas do ecossistema: se o Facebook altera suas configurações de interface, o Google reage alterando seus ajustes de plataformas, se

a participação na Wikipedia diminuir, os recursos algorítmicos do Google podem fazer maravilhas (VAN DIJCK, 2013, p. 21)³

Inspirado na cultura da conectividade, proponho o termo “escuta conexas” como chave de reflexão sobre os modos de acessar e compartilhar música em ambientações digitais. Escuta conexas é uma tessitura da intriga (narrativização) que, a partir da sonoridade musical, acopla elementos heterogêneos, os quais vão desde o aparelho auditivo como disparador dos processos de escuta até suas modulações por objetos como fones, caixas acústicas, aplicativos e plataformas. A narrativização da escuta conexas incorpora aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de escuta/audiovisualização quanto comentários nas redes sociais, likes, dislikes, sistemas de recomendação, etiquetagens, compartilhamentos e criação de playlists como ajuntamentos heterogêneos e sinestésicos que integram música, vídeos, entrevistas, apresentações ao vivo, lives, biografias e modos de acesso aos conteúdos em *streaming* através dos aplicativos das plataformas digitais.

As escutas conexas salientam as classificações musicais como importantes elementos de geolocalização política da produção cultural, bem como de dissimetrias e distorções configuradas em diferentes categorizações musicais. Escutar música pressupõe ações conectadas aos dispositivos de escuta e aspectos situacionais do consumo musical. Na ambientação digital, há simbiose entre escuta móvel e a presença ubíqua da música (ou pelo menos sua disponibilidade). Hoje, a intersecção entre trilhas sonoras agrupadas por atividades e a classificação dos gêneros musicais implicam modos de experienciar música através das interrelações entre períodos do dia, afazeres e identificações culturais. Este quadro mostra a importância das dinâmicas de escuta com

3. If the aim is to understand how, in the intervening period, online sociality evolved, it is not enough to study individual platforms; rather, we need to apprehend how they coevolved in a larger context of interpenetrating platforms and to dissect the cultural logic undergirding this process. All platforms combined constitute what I call the *ecosystem of connective media* – a system that nourishes and, in turn, is nourished by social and cultural norms that simultaneously evolve in our everyday world. Each microsystem is sensitive to changes in other parts of the ecosystem. If Facebook changes its interface settings, Google reacts by tweaking its artillery of platforms. If participation in Wikipedia should wane, Google’s algorithmic remedies could work wonders

espacialidades imaginadas, afinal, associa-se de modo amplo *japonese bamboo flute* à meditação, sertanejo a baladas/bebidas e funk às pistas de dança, etc, mas estas interações não são rígidas, fazendo parte de um certo modo de habitar e imaginar a música.

Ao reconhecer a escuta musical como um dispositivo narrativo, penso não só em modos de ouvir música privados, coletivos e públicos, mas também em agenciamentos que envolvem as materializações dos processos de escuta quando acoplados aos dispositivos tecnológicos. Esse complexo sistema pressupõe a assimilação da conectividade ao ato de escutar música. Nos tempos atuais, somos conduzidos por sistemas de recomendação e por playlists compartilhadas que acabam servindo de aconchego diante da interminável rolagem de barras e do nomadismo das escutas musicais “aleatórias”. Na ambientação digital, sites de redes sociais como o Facebook, em suas conexões com aplicativos como o Spotify e o YouTube, exercem importante papel na configuração das escutas conexas. É neste contexto que emergem os processos balizadores das disputas em torno das estratégias de autenticidade e sinceridade, distinção e valoração da produção musical atual.

Inspiradas em Erving Goffman, Beatriz Polivanov e Simone Pereira de Sá (2012) apontam para mudanças nos sistemas de valoração na ambiência digital através da ideia de “coerência expressiva”, que seria uma baliza dos sistemas axiológicos dos relatos de si em tempos de cultura digital. Neste cenário, a emergência de “coerências” entre o que é performado nas músicas e publicado nas redes sociais (histórias de vida, posicionamentos políticos, affairs, likes/dislikes) traduz-se em valores acoplados às escutas musicais. Talvez estejamos a observar, no mundo da música, a decadência da hegemonia da autenticidade masculina do rock em prol da emergência de “coerências expressivas” das divas pop, o que não significa dizer que autenticidade seja um valor descartado da cultura de conectividade, e sim que ela está sendo reconfigurada a partir do regime das “sinceridades” que norteiam o mundo das redes sociais.

As microambientações dos conteúdos musicais não estão ligadas somente aos aspectos amplos dos ecossistemas de mídias conectadas. No caso da música, é preciso pensar a elasticidade e adaptabilidade das poéticas musicais a diferentes potencialidades dos dispositivos de

consumo de música. A febre recente do chinês TikTok, aplicativo das redes sociais mais baixado em 2020, aponta para o sucesso da escuta coreografada de música, já que a plataforma, caracterizada pela postagem e consumo de audiovisuais entre 15 e 60 segundos, está se tornando um dos principais termômetros dos sucessos musicais (TIKTOK..., 2018, on-line). Uma das singularidades de sua microambientação é o compartilhamento de conteúdos musicais a partir de desafios coreográficos, gêneros musicais associados a danças como Kpop e o Brega Funk, notabilizado pelos passinhos, que acabaram se acoplando a poéticas associadas à plataforma. Várias das canções de sucesso no TikTok possuem letras que marcam os passos coreografados. Além dos recortes estéticos, outro elemento ligado ao boom do aplicativo é a sua disseminação entre jovens, uma vez que sites de redes sociais, como Instagram e Facebook, já teriam sido “colonizados” por mães e pais. Por outro lado, a plataforma de disponibilização de conteúdo musical Tidal, por exemplo, não oferece opção de acesso sem o pagamento da assinatura, mas reforça seu diferencial através de assinaturas HiFi, em que é possível ouvir áudio sem a perda de dados dos processos de compressão utilizados pelo Deezer e Spotify. Somando-se a isso, o Tidal oferece acesso a minidocumentários musicais e a um catálogo de videoclipes. No caso dos dispositivos físicos de escuta, a lógica de conectividade também se afirma como hegemônica; Spotify e Tidal podem ser conectados à linha de smart speakers Amazon Echo, apesar de a Amazon operar a plataforma de *streaming* Amazon Music. Juntando compartilhamento de playlists, construção de *mashups*, fones de ouvidos, smart speakers, assim como o espraiamento dos aplicativos das plataformas de disponibilização de conteúdo musical, é possível encontrar diferentes modulações entre os aspectos públicos e privados das escutas musicais, que também parecem estar se dobrando ao que é considerado escuta individual e coletiva nos dias atuais.

Como já evidenciado, notam-se assim íntimas associações entre alguns gêneros musicais, plataformas e aplicativos de consumo de música, como Funk e YouTube, conexão recentemente ampliada pela presença do TikTok. Neste caso, além dos cortes de classe, raça e gênero presentes nas ambiências comunicacionais dos gêneros musicais, as

microambientações e o entrelaçamento de diferentes plataformas formam uma importante trama para a configuração do consumo de gêneros musicais.

YouTube, Canais Musicais e Escuta Conexa

Ao abordar o YouTube como um microsistema de mídia conectada, é possível notar como os vínculos da escuta conexa são arquitetados de maneira ampla (lógica dos sistemas de recomendação, agrupamentos de usuários, compartilhamentos e comentários), mas seguindo trajetos afeitos às especificidades de cada plataforma multimídia. Criado em 2005, no início o YouTube foi considerado um site de compartilhamento de vídeos cujas primeiras utilizações estavam associadas a notebooks e desktops, migrando em seguida para o uso ubíquo nos smartphones, principalmente após a compra do YouTube pelo Google em 2006.

A microambientação do YouTube está conectada ao imaginário do aparelho televisivo, já que *tube* é uma gíria para TV oriunda dos tubos catódicos. A ideia por trás da marca YouTube é que o consumo de audiovisual em *streaming* permita ao usuário confeccionar uma grade customizada de programação e postagens de vídeos. As logomarcas do YouTube reforçam tais características, misturando imagens em vermelho de antigos tubos televisivos à tecla play (marca do consumo em *streaming* nas ambientações de mídias conectadas).

No YouTube, é possível que qualquer pessoa abra um canal, edite e poste os seus próprios conteúdos. Assim, o site acabou se tornando a mais popular das plataformas baseadas no *User Generated Content* (UGC – Conteúdo Gerado pelos Usuários), mesmo que, posteriormente, o YouTube tenha se firmado como um dispositivo híbrido de conteúdos artesanais e profissionais, já que grandes produtoras de conteúdos audiovisuais também aderiram aos canais do YouTube, prática conhecida como *Professionally Generated Content* (PGC – Conteúdo de Usuários Profissionais). Essa convivialidade é uma das marcas do YouTube, um espaço de vivências tensivas entre os aspectos desterritorializantes da plataforma (presente em quase todo o mundo, com disponibilização de conteúdos transnacionais) e os aspectos populares de suas reterritorializações (personalização e regionalização da circulação de conteúdo).

Um dos motivos do grande sucesso do YouTube foi o alto investimento nas Interfaces de Programação de Aplicativos (APIs), as quais permitem que conteúdos hospedados na plataforma sejam compartilhados em outros aplicativos e sites. Na verdade, a disponibilização de conteúdos em diferentes plataformas e aplicativos é uma das características genéricas das escutas conexas em ambientações digitais. Tornou-se um lugar comum do ecossistema digital o compartilhamento de links com conteúdos musicais, por exemplo, no WhatsApp e no Facebook. No caso específico do YouTube, sua associação ao Facebook firmou este último como tribuna de discussão de gostos culturais, gerando ainda mais destaque para a produção audiovisual alocada na plataforma. De outro lado, o estilo de expressão e a gramática do Facebook acabaram contaminando os comentários postados no YouTube sobre os audiovisuais de música, caracterizados por entrincheiramento de fãs e haters, quiproquós que muitas vezes incluem agressões envolvendo gênero, raça e geolocalização.

Os sistemas de recomendação, um dos pilares das ambientações midiáticas de conectividade, não são novidade no universo comunicacional das indústrias culturais. A crítica musical em jornais e revistas funcionou durante muito tempo como importante mediador das escutas. O que muda nas escutas musicais em ambientações digitais é a participação ativa de usuários/críticos nas redes sociais e a presença ubíqua de sistemas de recomendação baseados em indicações algorítmicas (sistemas de indicações automatizadas sustentadas por métricas obtidas através de perfis e rastros de navegação). Aliás, ao contrário do que a presença massiva dos robôs de indicação pode fazer imaginar, a curadoria humana continua em alta no universo do consumo musical, fato que pode ser atestado pela presença de profissionais especializados em construção de playlists e posicionamento de artistas na ambientação de mídias conectadas.

Apesar do sigilo mantido pelo próprio YouTube, sabe-se que seu sistema de recomendação é fruto de reincidências de acesso de conteúdos sobrepostos aos dados de perfil, métricas de preferência/tempo de navegação, subscrições em canais, acionamento de playlists, likes/dislikes e indicações de melhor/pior vídeo pelas usuárias e usuários.

Um dos principais elementos da recomendação de uma sequência de produtos audiovisuais no YouTube está relacionado ao sistema de “co-viewing patterns”, ou seja, dois vídeos que tenham sido acessados em sequência por um número significativo de usuários acabam destacando-se nas ordens de indicação que aparecem na tela do YouTube (AIROLDI; BERALDO; GANIDINI, 2016). Como a programação das indicações dos algoritmos depende de pessoas, há de se imaginar que parte considerável das recomendações e curadorias reproduz problemas estruturais relativos às questões de classe, gênero e raça.

No universo da escuta conexa, as categorizações musicais seguem pertencimentos a aglomerados de identificação de gosto e percursos de navegação, bem como recomendações publicitárias do YouTube. Com o aprimoramento da personalização dos conteúdos indicados pelos sistemas de recomendação, há uma amenização do aparecimento de “conteúdos inesperados”, garantido a maximização de *views* no YouTube através de vivências em “bolhas”. Estima-se que 70% dos conteúdos acessados no site sejam oriundos do próprio sistema de recomendação da plataforma (DAVE, 2017, on-line).

Neste âmbito, uma das modulagens da escuta de música através do YouTube é o acionamento dos canais. Assim, ao lado da listagem dos audiovisuais mais assistidos, um outro padrão de medida de popularidade no YouTube é dado pelo número de inscrições, acessos e tempo de visualização dos audiovisuais postados nos canais. Este trajeto acabou gerando uma importante singularização no modo de escuta de música na plataforma. Acessar um canal de música significa buscar um vínculo através da similaridade de conteúdos, aperfeiçoando os aconchegos das playlists e das rádios baseadas em categorizações musicais. Além disso, os canais de sucesso no YouTube acabam firmando-se como potentes marcas institucionais.

Segundo ranque divulgado pelo próprio YouTube, o canal mais acessado no Brasil em 2019 foi o Kondizilla, empresa que produz, distribui, aloca e divulga videoclipes (primeiro lugar entre os números de assinantes e visualizações de canais de YouTube no Brasil – 55 milhões de assinantes – e quarto no mundo, sendo considerado o maior canal de música do mundo). É na ambientação comunicacional do YouTube

que se pode compreender de modo mais acurado o sucesso do canal KondZilla. No início, ele funcionava como produtora/divulgadora de videoclipes associados ao funk ostentação da Baixada Santista, funk com influência de rappers estadunidenses como 50 Cent (ALBUQUERQUE, 2020; PEREIRA DE SÁ, 2019). As letras e imagens dos primeiros videoclipes apresentavam referências a carros, motocicletas, roupas de marca e sexo, destacados pela qualidade técnica dos audiovisuais. Com o passar do tempo, a empresa amplificou sua atuação. Hoje a KondZilla é produtora de conteúdo audiovisual, incluindo minissérie da Netflix, selo e gravadora, mas continua a ter como marca distintiva a produção e disponibilização de videoclipes de funk.

Considerando a microambientação conectiva do YouTube, nota-se que o sucesso da escuta conexa do funk na plataforma segue a importância que a dança e a ambientação imagética possuem na história do gênero musical. Os aprendizados das coreografias e a performatização das canções de funk nos videoclipes ocupam um lugar especial nas materializações do gênero musical, daí seu assentamento em uma plataforma em que o acionamento da música é valorizado pela audiovisualidade. Esta articulação está conectada ao papel que o videoclipe desempenhou no espraiamento de gêneros da música negra transnacional, como o rap e o Miami bass, e sua rápida adaptação ao ecossistema comunicacional do YouTube, incluindo aí aspectos da ambientação digital, como polinização, contaminação e maceração de conteúdos culturais.

O modo com que essa ambientação foi incorporada às escutas conexas em canais de música do YouTube pode ser constatado pelo sucesso dos feats, abreviatura de *featuring* (apresentando ou estrelando), na produção de audiovisuais musicais. Esse fenômeno é apontado por Simone Pereira de Sá (2019b) como uma das práticas distintivas das músicas brasileiras em tempos de cultura digital. O feat, prática que se polinizou na música pop, acabou sendo incorporado como uma das principais estratégias poéticas das produções da KondZilla na atualidade.

A presença dos feats parece ser uma característica da microambientação audiovisual da música no YouTube. Olhando a listagem de músicas mais tocadas no Spotify em 2019, verifica-se que os feats estão ausentes,

o que sinaliza para estratégias comerciais e poéticas distintas em diferentes plataformas, mas que estão imbricadas através da conectividade. Além das diferenças ligadas ao consumo de música como audiovisual ou faixa musical, é possível inferir recortes de classe, pois o YouTube ficou conhecido pelo acesso gratuito, apesar de lançar recentemente um serviço de assinatura, o YouTube Music, enquanto o Spotify firmou-se no mercado através de assinaturas premium que permitem escutas com controle e ordenamento das músicas, sem anúncios.

Como é comum na ambientação digital, o conteúdo da KondZilla se espalha pela internet sem qualquer exclusividade ao YouTube. Pode-se acessar conteúdos da KondZilla através do site oficial, profiles e playlists no Spotify, Instagram, Twitter, Facebook, etc. Assim, é possível falar de um cenário em que elasticidade, pervasividade e interação das escutas conexas pressupõem modulações do ecossistema de mídias conectadas em suas microambientações.

De outro lado, a utilização de plataformas de disponibilização de conteúdos musicais em aplicativos para diferentes dispositivos significa não só um espraiamento das possibilidades de escuta, bem como a arquitetura de íntimas relações entre conectividade, presença ubíqua da música, categorização musical e “clusters” de dados dos usuários. A aglomeração de dados dos usuários em torno das rotas de escuta e associações musicais não está dissociada das curadorias e sistemas de recomendação. A contínua interrelação entre ecossistema de mídias conectadas em microssistemas pressupõe grandes transformações nas narrativizações das escutas conexas. Se antes costumava se pensar em cultura de massa e homogeneização da escuta, desde o advento da cultura pop está se observando uma crescente importância dos processos de customização das relações com a música, que, além das questões econômicas, envolvem acesso, distinção e exclusão nos cortes de classe, gênero, raça e territórios que atravessam as tessituras envolvidas no ato de escutar música.

Ao lado da sensação de liberdade de escolha de canais e plataformas, alinhavados ao acesso de um imenso cardápio musical, convive-se com a incômoda sensação de que essa liberdade é fruto de escolhas induzidas pelas curadorias e sistemas de recomendação. Estes fatos não obli-

teram as profundas transformações que a ambientação comunicacional operou nos modos como a música é produzida, circulada, consumida e apropriada na cultura digital, mas reforçam a necessidade de se observar com cuidado as associações entre culturas de nicho, sucesso, conteúdos gerados pelos usuários e produções profissionais de conteúdo musical. De outro lado, os sistemas de recomendação e curadorias já não são o “lado oculto” das escutas, uma vez que a própria nomenclatura algoritmo parece incorporada aos modos de se escutar música quando se diz que “desta vez o algoritmo de tal plataforma errou/acertou!”.

Assim o ecossistema de mídias conectadas acabou por sedimentar as curadorias humanas e não humanas como parte da escuta musical em ambientação digital. A subscrição em um sistema de disponibilização de conteúdos sonoros implica certo “conforto” através do pertencimento a clusters de assinantes agrupados pelas preferências por músicas, e trajetos, supostamente semelhantes. Os sistemas de recomendação acabaram incorporados como parte da poética das escutas conexas. Escutar música também é partilhar conexões e sentir-se agrupado através de sonorizações e categorizações musicais. Mais do que nunca, é preciso ter em conta os modos como as tessituras das escutas conexas pressupõem vínculos em conectividade e exclusões, calcadas em aspectos socioculturais, tecnológicos, estéticos e econômicos das escutas musicais.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Gabriel G. *KondZilla e Redes de Música Pop Periférica: estética, Mercado e sentidos políticos*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

AIROLDI, Massimo; BERALDO, David; GANIDINI, Alessandro. Follow the algorithm: An exploratory investigation of music on YouTube. *Poetics*, v. 57, p. 1-13. 2016.

JANOTTI JR, Jeder S. Cultura Pop: entre o popular e a distinção. In: CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogério; PEREIRA de SÁ, Simone (Org.). *Cultura Pop*. Salvador; Brasília: Edufba; Compós, 2015. p. 45-56.

JANOTTI JR, Jeder S. Além do rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n.3, p. 108-123, 2016.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A Cena Musical da Black Rio*. Salvador: Edufba, 2018.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. *Fronteiras*, São Leopoldo, v. 21, p. 21-32, 2019.

_____. Os feats de videoclipes como estratégia de consolidação da rede de música pop periférica. *XVIII Encontro Anual da Compós*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14. de junho de 2019b. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_S44PM0FJVB6NCVHP9AYW_28_7500_18_02_2019_09_05_01.pdf

PEREIRA DE SÁ, Simone; POLIVANOV, Beatriz. Auto-Reflexividade, Coerência Expressiva e Performance Como Categorias Para Análise dos Sites das Redes Sociais. *Contemporânea*, Salvador, v. 10, n. 3, p. 574-596, set./dez. 2012.

QUEIROZ, Tobias Arruda. *Valhalla, All Black e Metal Beer: repensando a cena musical a partir de bares do interior do nordeste*. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

RINCÓN, Omar. O Popular na Comunicação: culturas bastardas e cidadanias celebridades. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos. *We Do Rock Too: os percursos do gênero musical metal no movimento do rock angolano*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SOARES, Thiago. *Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim: a música brega em Pernambuco*. Recife: Ed. Outros Críticos, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

VAN DIJCK, José. *The Culture of Connectivity: a critical history of social media*. New York: Oxford Press, 2013.

Referências on-line

DAVE, Paresh. YouTube sharpens how it recommends videos despite fears of isolating users. *Reuteurs*, [on-line], 29 nov. 2017. Disponível em: <tinyurl.com/y6kf3ujj>. Acesso em: 30 jul. 2020.

TIKTOK: o que se sabe sobre empresa por trás do aplicativo e seu enigmático dono. *Folha de S. Paulo*, [on-line], 28 jul. 2020. F5. Disponível em: <tinyurl.com/y6ox9y53>. Acesso em: 30 jul. 2020.

CAPÍTULO 2

Apagamento digital como dinâmica de personas de artistas da música pop

ADRIANA AMARAL

TATYANE LARRUBIA

As artistas Taylor Swift, Avril Lavigne e o grupo brasileiro Rouge compartilham, além do pertencimento à cena musical da cultura pop¹, uma semelhança na estratégia de divulgação dos álbuns que lançaram entre 2017 e 2018: todas as cantoras citadas acima apagaram as informações e postagens de suas redes sociais dias ou semanas antes dos lançamentos. Em agosto de 2017, a popstar Taylor Swift² apagou as informações de suas redes sociais, incluindo o próprio website. Em 2018, a cantora Avril Lavigne³ apagou suas fotos do Instagram, deixando apenas poucas imagens que anunciavam a chegada de um novo projeto. Mais recentemente, durante a pandemia do Covid 19 em maio de 2020, o duo

1. Há um debate a respeito de a música pop ser uma cena musical ou não, por “n” questões como territorialidades e comunidades, entre outras características que seriam mais vinculadas a um determinado gênero musical, como o rock, rap, heavy metal e outros. Sobre o assunto, ver Pereira de Sá e Janotti Júnior (2013) e Amaral et al (2017). No presente capítulo, tomamos a noção de cena musical pop como uma categoria nativa, que aparece em falas de fãs, mas que merece ser problematizada em futuros artigos.

2. <https://www.instagram.com/taylorswift/>

3. <https://www.instagram.com/avrillavigne/>

Hurts⁴ utilizou a mesma estratégia, deixando algumas poucas imagens que sinalizavam o início de um novo projeto com uma estética bastante distinta dos trabalhos anteriores. A partir de tais práticas, percebemos uma recorrência na estratégia de reinvenção conceitual do trabalho desses artistas, pautada na construção de imagem a partir da experiência das mídias digitais.

Nesse capítulo, interessa-nos pensar de que forma a cultura digital proporciona ao sujeito moderno, mais especificamente aos artistas musicais da cultura pop, ferramentas para a atualização de sua imagem e, assim, analisar os “apagamentos digitais” como uma ruptura provocada para induzir a desvinculação de uma “velha” narrativa de si, bem como uma continuidade no trabalho realizado por ditas personas. Nesse empreendimento, pensamos tanto no aspecto relativo às suas materialidades digitais – desde uma mirada da arqueologia das mídias – como através do ângulo das perspectivas culturais, contextualizando as relações entre artistas, indústrias, fãs e plataformas. Para tanto, centramo-nos em três eixos: 1) o perecível e o efêmero na música pop; 2) *scanning*, escavação e controvérsias como metodologias de análise e 3) descrições sobre apagamentos de imagens realizadas por três artistas pop, Taylor Swift, Avril Lavigne e Hurts. A partir desses movimentos, entendemos que a dinâmica encontra-se centrada em reconfigurações de personas dos artistas, tendo sua materialidade e cultura na plataforma Instagram.

O perecível e a efemeridade na música pop através das “Eras” dos artistas

O efêmero e a busca pelo novo são duas grandes características da música pop, um gênero que se desdobra por caminhos que perpassam pelo social, mas também se relaciona com o mercadológico e com as lógicas de consumo. Castro (2015) aponta que a marca central da cultura pop (e que igualmente se reflete na música pop) “seria o seu caráter imediato e efêmero, sua pouca duração, sua momentaneidade e a sua quotidianidade” (CASTRO, 2015), uma vez que “a indústria pede por inovações e, ao mesmo tempo, o público consumidor carece

4. <https://www.instagram.com/theohurts/>

de conteúdos que refletem seu tempo e existência” (LARRUBIA, 2020). Dadas essas características, cada vez mais artistas pop buscam formas de se reinventar para acompanhar o ritmo acelerado da modernidade.

Nesse contexto, dentro da cultura pop, movimentos de transformações e até uma certa “divisão em fases” da carreira dos artistas são comuns. Importante lembrar que tais movimentos não são novidades dos artistas atuais. David Bowie, Beatles, Madonna, U2⁵, entre tantos outros, já trilharam o caminho de construir fases distintas em álbuns, videoclipes e todo um conjunto de imaginários relacionados a um determinado período específico de suas carreiras. A própria crítica e o jornalismo musical por vezes nomeia essas etapas/fases dos artistas para expressar determinados valores relacionados a elas. Amaral, Soares e Monteiro (2017) indicam que a crítica musical cria os próprios cânones através de narrativas em relação aos artistas, como, por exemplo, a “fase politizada” do cantor de soul Marvin Gaye no álbum *“What’s Going On”*.

Recentemente, sobretudo nos debates e comentários online de fãs, consumidores, críticos e dos próprios artistas da música pop, o termo “Era” passou a aparecer. Nesse capítulo, entendemos tal denominação como uma categoria nativa que advém da necessidade de categorizar um período pelo qual o artista está passando com uma proposta específica. O termo “Era” é citado em reportagens e entrevistas pela imprensa⁶, estando diretamente relacionado com mudanças em uma determinada estética, sonoridade, narrativa e corporeidade (LARRUBIA, 2020). Embora o emprego do termo possa soar estranho, uma vez que a palavra está conectada a estudos de outras áreas do conhecimento como a História, seu uso constante pelos fãs desperta o interesse pela investigação do termo quando utilizado nesse sentido. Larrubia (2020) compreende a conotação de “Era” como:

5. Amaral (2002) descreveu as transformações da imagem/imaginário da banda U2 através das trilologias de álbuns que pautavam as temáticas, sonoridades e estéticas na produção criativa dos distintos períodos da banda.

6. Um exemplo é a revista V Magazine, que baseou a reportagem sobre a nova fase de Miley Cyrus utilizando o termo. Reportagem disponível em: <https://vmagazine.com/article/miley-cyrus-announces-return-music/>. Último acesso: 12/08/2020

A primeira é a definição por uma temporalidade segmentada. Uma “Era”, tem, como princípio, definir um espaço de tempo significativo. (...) A segunda é que, essa temporalidade não se dá, essencialmente, de forma cronológica ou datada. O começo, meio e fim de uma “Era” é marcado por acontecimentos importantes, e não necessariamente o início ou fim de um ano, mês ou dia. (...) Essas Eras não estão, exatamente, ligadas a datas precisas, e sim ao seu conceito. (...) A terceira, que se volta por inteiro para o âmbito da música, é que, uma “Era” está relacionada a um conjunto de trabalhos de um artista que tenham alguma conexão entre si. E, geralmente, são músicas compiladas em um álbum ou uma seleção de alguns álbuns. Claro que, essa lógica está baseada na importância da compilação de músicas no formato “disco”, sendo que, na era de streams e download, novas formatações de distribuição musical competem com o álbum. Sendo assim, a delimitação do que é definido por “Era” se dá de acordo com o emissor da análise (do site que apresenta a reportagem, do fã que publica no perfil dedicado ao artista, ou, como nesse caso, na pesquisa acadêmica).” (LARRUBIA, 2020. p. 49-50)

As transformações dos artistas estão atreladas a um conjunto de dinâmicas comunicacionais que permitem a leitura de tal ação pelo público e requerem uma chave de leitura conceitual capaz de ultrapassar as críticas do senso comum, o qual considera apenas os aspectos de “marketing” ou “mercadológicos”. Larrubia (2020) propõe que a análise dessas mudanças seja pensada a partir de quatro aspectos⁷: 1) *Narrativa* - trata do enredo proposto pelo artista, qual a estória que ele deseja contar e a maneira como isso ocorre através de expressões discursivas, como as letras das músicas, entrevistas e apresentações, 2) *Estética* - compreende quais são os elementos visuais que mediam a construção dessas personas, como figurinos, fotografias, cores, cortes de cabelo, entre outros signos de visualidade, 3) *Sonoridade* - aqui entendemos as características sonoras que diferenciam os álbuns ou momentos musicais referentes a cada fase do artista e 4) *Corporeidade da obra e da*

7. Há uma longa tradição de debates teóricos sobre esses quatro conceitos: narrativa, estética, sonoridade e corporeidade advindos de múltiplas áreas como a teoria literária, a filosofia, a sociologia, a musicologia e os estudos de performance entre outras. No entanto, aqui operacionalizamos tais termos enquanto categorias analíticas emergentes de materiais empíricos encontrados em alguns artistas pop que se fizeram presente na dissertação de Larrubia (2020).

performance do artista - ao compreendermos o corpo como condutor da mensagem que a artista deseja passar em cada “era”, identificamos danças e gestos que caracterizam o perfil da fase performada.

O sujeito conectado às mídias sociais tem a possibilidade de construir e desenhar uma narrativa de si considerando o que deseja mostrar para a sua audiência. Polivanov (2014) entende que os atores sociais elaboram essa construção através de uma performance que será exibida nas redes sociais, por meio de imagens e discursos, assim como por meio da seleção (ou falta de seleção) de conteúdos submetidos a essas plataformas.

Nesse sentido, buscamos o conceito de “persona” para pensar a respeito dessa caracterização performática que os sujeitos fazem para o público ao construírem e desconstruírem a si mesmos. No teatro grego, (PAVIS,1999) a persona é a máscara, o papel assumido pelo ator. Na psicologia analítica de Jung (1992), persona “é um complexo sistema de relações entre o consciente individual a sociedade”. Jung descreve esse sistema como uma máscara, com a função tanto de ser, por um lado, a nossa face pública, como nos apresentamos ao mundo, e, por outro, de esconder o nosso verdadeiro eu. A persona constitui o papel que desempenhamos em diferentes âmbitos sociais, como um artifício para a adaptação na sociedade.

Se quem é anônimo já está imerso em tais práticas, quando falamos de figuras públicas - sobretudo, nesse caso, os que fazem parte das indústrias culturais/criativas⁸-, a construção das imagens atravessa estratégias e táticas conscientes e muito mais consistentes. Assim, propomos pensar em “personas” como uma das formas estratégicas de artistas da música pop⁹ para a renovação da própria imagem.

Ao pensarmos essas “personas” como uma dinâmica ampla e nas redes sociais como plataformas de promoção dessas personas, propomos

8. Nosso entendimento aqui está relacionado ao uso do termo proposto por Hesmondhalgh (2012).

9. A música pop traz inscrita, em suas produções, algumas práticas e engenharias de funcionamento que caracterizam sua existência. É importante indicar que, quando falamos sobre música pop, não estamos falando de uma “música folclórica” ou da “música popular brasileira”, e sim de uma “cultura popular midiática/massiva”. (JANOTTI JR, 2008; SOARES, 2013).

aqui identificar uma prática absorvida por algumas figuras públicas da música pop para promover e, ao mesmo tempo, afirmar uma ruptura e uma reconstrução de imagem em seus perfis online: o apagamento das próprias publicações para anunciar uma nova versão de si. Um “*blackout*” que, literalmente, deleta (ou, ao menos, oculta) postagens que se relacionam com obras, trabalhos e performances anteriores ou não atuais.

Propomos refletir sobre essas “novas versões de si” na condição de projetos artísticos inéditos do artista em questão, como o lançamento de um álbum ou a formação de outras parcerias, por exemplo. Sendo assim, quando um artista pop pretende oferecer ao público essa “versão atualizada” de si mesmo, é preciso gerenciar o conteúdo performático de forma consistente entre narrativa, estética, sonoridade e corporeidade, possibilitando que a audiência faça a leitura da nova persona através dos meios de comunicação entre artistas e fãs.

Interessa aqui observar, então, como potenciais “rupturas” provocadas pelas mídias sociais desses artistas provocam sensações de apagamento e de reconstrução para o público. Propomos observar e descrever essa prática a partir da Teoria Ator Rede (TAR), na qual Pereira de Sá, em concordância com Bruno Latour (2012), entende que “as redes são constituídas por materiais heterogêneos; e os atores (também chamados de actantes) definem-se como qualquer agente mediador que produza diferença – seja este um ator humano ou não-humano – na coletividade” (PEREIRA DE SÁ, 2014). Ou seja, os artefatos tecnológicos podem contribuir em conjunto com elementos humanos para agenciar as construções performáticas que originam novas personas. No caso deste artigo, entendemos a dinâmica de apagamento de memória das mídias sociais como um importante agente condutor da ruptura da narrativa de um sujeito, sendo que essas plataformas e redes agem como mediadoras na produção de informações, da mesma forma que os próprios artistas.

As efemeridades das plataformas de armazenamento temporário: o caso do Instagram

Um importante ator no fenômeno da construção da persona e das performances dos artistas são as plataformas e redes sociais digitais. No caso específico dos apagamentos dos artistas, o Instagram¹⁰ assume protagonismo por ser a rede que concentra a publicação e circulação de fotografias e materiais audiovisuais, seja no feed, nos stories, no IGTV, entre outros. “O Instagram tem no seu nome a palavra instantâneo. A presença e o uso do Stories são hoje uma comprovação de que as noções de instantaneidade no compartilhamento de imagens estão em constante movimento” (LEMOS & DE SENA, 2018).

O fato da escolha do apagamento e reconstrução das imagens acontecer no Instagram indica que suas materialidades estão integradas a “culturas de mídias sociais visuais, na qual sua rápida expansão é sinônimo de um *Zeitgeist* visual” (LEAVER, HIGHFIELD & ABIDIN, 2020). De acordo com esses autores, as mídias sociais visuais possuem características estéticas da ordem de uma plataformação ou de uma espécie de “modelabilidade”¹¹ (“*Templatability*”), o que permite que as ações e estéticas possam ser replicadas a partir de modelos (*templates*), tornando-as fáceis de serem memorizadas e identificadas.

A articulação com o efêmero ocorre sobretudo através da ferramenta *Stories*, cuja duração é de 24 horas – embora ela possa durar mais, caso seja salva nos destaques do perfil. De qualquer forma, o Instagram parece incorporar a qualidade que Lorena Ferreira (2019) chamou de “imagicidade efêmera digital”, que se dá entre um existir e um sumir.

De acordo com Leaver, Highfield e Abidin (2020), a modelabilidade do Instagram compreende os seguintes elementos: suas *affordances* e algoritmos; estéticas e afetos; atenção e audiências; agência e ativismos. Assim, as materialidades e as culturas do Instagram fazem com que ele

10. Criado em 2010, apenas para o sistema operacional da Apple, o Instagram passou por diversas mudanças, como a compra pelo Facebook Inc em 2012, quando também passou a funcionar no sistema Android até a chegada dos formatos Stories (em 2016), IGTV, lives e, mais recentemente, o Reels. Sobre essas transformações, ver a timeline de características e ferramentas construída por Leaver, Highfield & Abidin (2020).

11. Tradução nossa.

seja uma plataforma cujas qualidades podem ser relacionadas ao gerenciamento das aparições e sumiços dos artistas, levando em consideração que tais características também envolvem os apagamentos. Nos casos observados no presente artigo, o Facebook não foi uma plataforma explorada para a reconstrução das personas dos artistas, sendo muito mais utilizado o Instagram.

Como pensar o apagamento digital? Entre o scanning, as escavações e as controvérsias

Outro ponto importante em nossa exploração sobre “apagamentos” e publicações temporárias é a dificuldade de extração dessas informações online. Dessa forma, além de refletirmos sobre os apagamentos e sumiços, torna-se essencial também pensarmos sobre os processos metodológicos desse tipo de investigação. Optamos por uma observação mais experimental, que combina etapas de procedimentos derivados da arqueologia das mídias com as análises das controvérsias da TAR.

Nesse sentido, voltamos o nosso olhar para os objetos de análise a partir de três instâncias. A primeira delas é uma apropriação do método de *scanning* flusseriano com base na abordagem de Nehama Lewis (2017), proposta como exploratória por Henn, Amaral e Segabinazzi (2020) para a análise dos vídeos vazados da reunião ministerial do governo Bolsonaro durante a pandemia do Covid 19 em 22/04/2020. Entendemos o *scanning* inicial como um movimento que propõe a varredura das imagens e das informações, permitindo que o olhar do investigador ainda perambule e derive de forma mais livre. Lewis (2017, p. 06) compreende o *scanning* como uma técnica metodológica que prima pelos efeitos de busca de informações, ou quando um interesse pré-existente faz nosso olhar se deter e ser capturado por determinado tópico. Dessa forma, a nossa primeira observação localizou e pontuou casos de

repercussão midiática sobre artistas da música pop¹² que apagaram as próprias contas nas mídias sociais, sobretudo em publicações de sites de notícias e informações, ou mesmo a partir do acompanhamento imagético dos perfis dos artistas na plataforma Instagram.

A segunda instância foi composta pelo auxílio da metodologia da escavação. Embora a escavação seja a metodologia de arqueologia da mídia ideal para resgatar imagens engolidas com as transformações midiáticas, nesse caso, mesmo que tenhamos um apagamento proposital, torna-se essencial resgatar imagens e publicações deletadas para fazer uma análise comparativa e precisa com o objetivo de entender essa dinâmica de construção de personas. É necessário analisar quais elementos performáticos e estéticos o artista altera e quais permanecem quando ele propõe uma mudança e reinvenção em sua carreira.

Sendo assim, é preciso “escavar” para se obter pistas “sobre as direções que os produtos midiáticos contemporâneos estão tomando e tentar construir reflexões sobre os movimentos de afiliação e remediação que se sucedem”, porque isto pode trazer “uma compreensão mais clara dos movimentos de mudanças, desaparecimentos ou afirmações de tendências de linguagens, estéticas e formatos” (FISCHER, 2011). Ou seja, ao resgatar publicações deletadas e fazer um comparativo, será possível entender melhor os caminhos de uma prática que está se tornando cada vez mais utilizada por artistas da música pop.

Por fim, descrevemos algumas controvérsias em relação aos sumiços e reaparições dos artistas da música pop nas mídias sociais a partir de rastros imagéticos, discursivos e sonoros dos artistas anteriormente citados: Taylor Swift, Avril Lavigne e Hurts. Tais descrições nos

12. Em um recorte inicial, havíamos selecionado também a girlband brasileira Rouge, que utilizou essa dinâmica do apagamento com seu disco de retorno em 2017, após 12 anos sem lançar um álbum em conjunto. A banda, que foi formada pelas vencedoras do reality show “*Pop Star*” - licenciado e produzido pelo canal televisivo SBT -, ficou na ativa entre 2002 e 2005, retornando para um lançamento de álbum e turnê em 2017. Optamos por retirá-lo da amostra pois elas anunciaram o término em 2019 e porque a questão do revival através do apagamento iria nos levar a questões de nostalgia que não estavam presentes nos outros artistas ainda na ativa. No entanto, cabe pensar sobre essas relações com o tempo e com a memória para estudos futuros.

permitem um primeiro mapeamento sobre o tema, ainda pouco discutido nas pesquisas sobre comunicação e música pop, articulando questões relativas às performances e a construção de personas, assim como sobre os usos e as materialidades das plataformas digitais escolhidas para essa construção. Aqui retornamos às controvérsias midiáticas e de conteúdo biográfico dos artistas para compor nossas observações preliminares.

O jogo de esconde-esconde. Observações iniciais sobre os apagamentos de artistas

O acervo das mídias sociais do sujeito moderno corresponde a um arquivo que constrói e reconstrói suas peculiaridades. Os tipos de imagens, vídeos, discursos, legendas, paleta de cores, emojis, hashtags e até a organização do feed constitui a formação do sujeito perante seu público. A partir dos processos de *scanning*, escavação e controvérsias discutidas na seção anterior, escolhemos três exemplos que utilizaram do recurso do apagamento

Nosso primeiro exemplo é a cantora Taylor Swift. A artista norte-americana de 30 anos começou a carreira em 2009. No início, a sonoridade de suas músicas partia do gênero *Country* atravessado pelo Pop. No decorrer dos anos, Taylor afastou-se do *country* e estreitou laços com o pop, ampliando sua base de fãs e passando a ser considerada dentro do cenário das “divas pop”. Paralelamente, em sua vida pessoal, a artista apresentava algumas atitudes - como indiretas e críticas para outros artistas em suas redes sociais - que construíam uma imagem negativa de si mesma tanto para a imprensa quanto para o público que acompanha as notícias da cultura pop. Graças a essa imagem, era-lhe atribuído o termo “cobra”, pois consideravam-na “falsa e venenosa”, por exemplo (FIG 1).

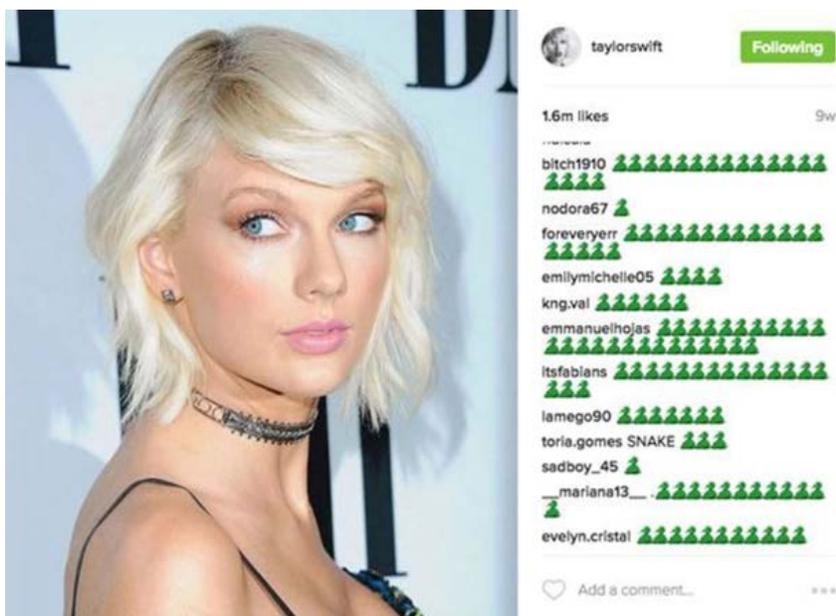


FIGURA 1: Comentários no Instagram de Taylor, chamando-a de cobra através de um emoji

FONTE: Captura de tela realizada pelas autoras no dia 20/07/2020.

No álbum *Reputation*, lançado em 2017, a artista buscou romper com a imagem construída sobre ela, atraindo para si o protagonismo do discurso dessa narrativa. Ela utiliza imagens do próprio réptil, por exemplo, para “assumir” de forma definitiva a alcunha. Contudo, antes desse lançamento e dessa proposta, Taylor deletou todas as informações das próprias redes sociais, causando especulações a respeito de seus próximos passos. Após essa ação, sua primeira postagem no Instagram foi justamente o vídeo de uma cobra. Em sua pesquisa sobre a construção de personas de Swift, Natalia Accioly (2019) relata esse momento de ruptura (FIG 2, FIG 3 e FIG 4):

Em agosto de 2017, Taylor Swift retornou às redes sociais para apagar todo seu conteúdo: ela deletou suas fotos no Instagram, suas postagens no Twitter e também no Facebook, além de apagar imagens de seu site oficial. Logo depois, a cantora postou em suas redes um vídeo de uma cobra. A mídia começou a especular que o pequeno vídeo faria uma referência à toda a situação midiaticizada envolvendo Kanye West e Kim Kardashian, já que, durante esse acontecimento, Taylor

foi atacada com emojis de cobra nas postagens em seus perfis no Instagram e Twitter. Dessa forma, Taylor fez com que seus fãs agissem como detetives, jogando dicas em seus canais e fazendo-os procurar pistas dos próximos passos de sua carreira por conta própria.” (ACCIOLY, 2019, p. 59).



FIGURA 2: Site de Taylor Swift

FONTE: Captura de tela realizada pelas autoras no dia 20/07/2020.



FIGURA 3: Twitter de Taylor Swift

FONTE: Captura de tela realizada pelas autoras no dia 20/07/2020.

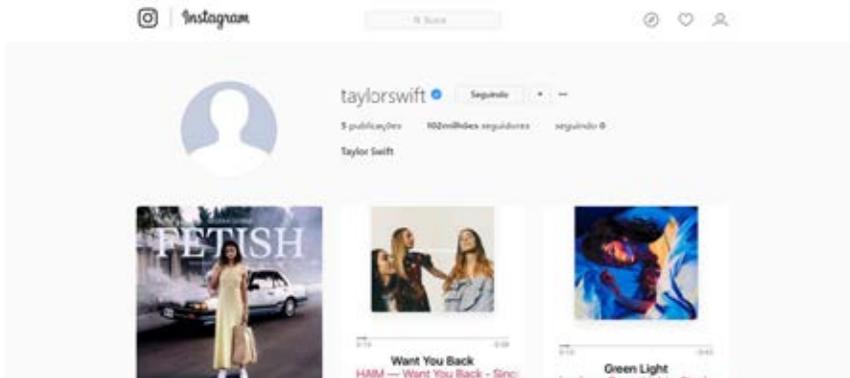


FIGURA 4: Instagram de Taylor Swift
 FONTE: Captura de tela realizada pelas autoras no dia 20/07/2020



FIGURA 5: Notícia sobre a “nova era” de Taylor
 FONTE: Captura de tela realizada pelas autoras no dia 20/07/2020.

A imprensa - tanto os veículos de referência quanto os veículos de nicho, especializados em cultura e/ou música pop - noticiou a ação e apontou que seria uma estratégia de divulgação de lançamento de uma nova produção da cantora, sem especular outras possibilidades, mostrando que o público da música pop já absorveu esse “rompimento digital” como uma prática comum na cena. No entanto, destacamos aqui a reportagem do site “Pop Line” (FIG 5), um dos veículos com

maior alcance sobre música pop na internet brasileira - com mais de um milhão de seguidores no Instagram e no Facebook -, que não só aponta essa prática como correta – construindo assim uma valoração positiva à ação - como também já utiliza o termo “Era” para definir a separação de ciclos da cantora.

O “apagamento” aconteceu no dia 18 de agosto de 2017. No dia 21 do mesmo mês, Taylor publicou vídeos enigmáticos de serpentes em seu Instagram. No dia 25 de agosto, Taylor lançou a música “*Look what you made me do*”, o primeiro single do álbum “*Reputation*”. Finalmente, no dia 27, liberou o videoclipe (FIG 6), que continha várias referências às suas antigas personas, mostrando que, a partir de agora, a “antiga Taylor não está disponível, pois está morta”, frase falada na introdução da canção.



FIGURA 6: Uma das personas de uma “Era ‘antiga de Taylor é “enterrada” no começo do videoclipe

FONTE Captura de tela realizada pelas autoras no dia 20/07/2020.

No caso de Taylor Swift, este “*blackout*” se encaixa perfeitamente com a narrativa e com o conceito proposto pela artista em seu novo álbum. A própria introdução da música, como anteriormente citada, já sugere um rompimento com o passado. No entanto, ainda que outros artistas não tenham o propósito de, a cada novo álbum, tratar das suas separações em relação aos outros “eus” do passado, essa dinâmica imagética, sonora

e audiovisual também foi adotada por artistas que buscam causar uma sensação de ruptura, tendo como objetivo enfatizar reconfigurações no seu estilo.

Em nosso segundo exemplo, vamos observar a cantora canadense Avril Lavigne. A artista de 35 anos tem seis álbuns lançados e é um exemplo bastante interessante quando se fala de reconfiguração da imagem e transição de “Eras”. Seu primeiro álbum foi lançado em 2003, com uma estética direcionada ao estilo “*punk-pop*” bastante popular naquele momento. Avril encarnava uma persona rebelde com imagens relacionadas à cultura urbana, como, por exemplo, a prática do skate. Seus álbuns seguintes atravessaram várias mudanças estéticas e sonoras, isto em uma época – o início dos anos 2000 – na qual os artistas ainda não estavam tão presentes nas redes sociais.

Em agosto de 2018, Avril apagou quase todas as suas publicações no Instagram, deixando apenas 9 postagens (FIG 7), onde a mais antiga datava de 08 de junho de 2018. Além disso, oito das postagens mantidas relacionavam-se à produção do novo disco e uma delas tratava da sua marca de roupas. A artista não lançava um álbum novo desde 2013: seu afastamento dos holofotes foi uma consequência da doença de Lyme, que a deixou em tratamento por quase dois anos. No dia 01 de setembro de 2018, a cantora publicou em suas redes sociais a capa do single “*Head Above Water*”. Já no dia 06, ela liberou o título da música em um conjunto de imagens no Instagram, informando na legenda que, em seu site, havia uma carta para os fãs contando sobre o processo de produção de seu novo single e álbum. Nos dias seguintes até o dia 19 de setembro, Avril postou pequenos trechos do *lyric video*¹³ da música e imagens com contagem regressiva. Tanto a música “*Head Above Water*” quanto o álbum homônimo trouxeram, em sua narrativa, questões ligadas ao período que Avril esteve doente. Dessa forma, toda a estética das publicações em seu Instagram (FIG 8) durante o tempo de divulgação do disco seguiram de acordo com essa proposta.

13. Segundo Trevisan e Jesus (2013, Online) “o Lyric video é um vídeo musical onde é exibida a letra da canção em sincronia com a música. A apresentação da letra da música nas imagens é a principal diferença da estética se comparado ao videoclipe tradicional. Além disso, é notável que a verba de produção não é tão elevada quanto muitos cliques oficiais, que mostram a banda ou o cantor em performances ou cenários elaborados”.



FIGURA 7 Reportagem sobre “blackout” de Avril
 FONTE Captura de tela realizada pelas autoras no dia 20/07/2020.

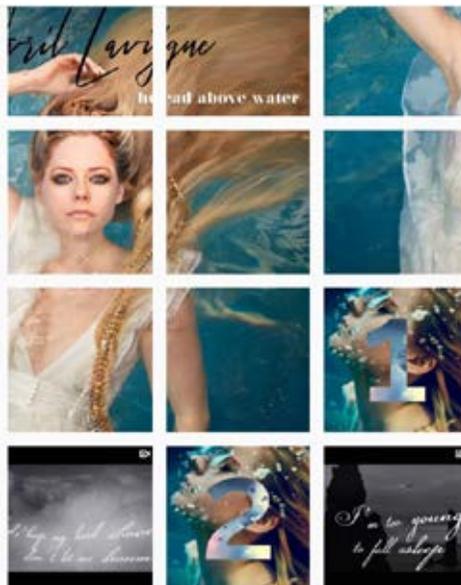


FIGURA 8: Instagram de Avril preparando-se para o lançamento do single
 FONTE: Captura de tela realizada pelas autoras no dia 20/07/2020.

Nosso último exemplo é a banda de synthpop Hurts. Em 2009, o duo foi formado em Manchester, na Inglaterra, pelo cantor Theo Hutchcraft e pelo multi-instrumentista Adam Anderson. A dupla possui seis álbuns lançados. Os dois álbuns iniciais possuem uma sonoridade calcada no *synthpop* e em timbres de música eletrônica mais alternativa, inclusive no visual da dupla, muito comentado pela imprensa por lembrar a banda Depeche Mode. Nos álbuns recentes, eles se aproximaram de uma música mais pop. O último álbum – *Desire*, lançado em 2017 – apresentou temáticas de cunho social e políticas, além da inspiração declarada no artista pop Prince. Algumas canções falavam diretamente sobre sexualidade e diversidade de gênero. O vermelho foi a cor predominante na estética do álbum (FIG 9) e dos vídeos, assim como do material de divulgação e do conteúdo publicado no Instagram.



FIGURA 9: Capa do álbum *Desire* do duo Hurts (2017)

FONTE: Divulgação.

Em maio de 2020, durante a pandemia do Covid 19, a banda apagou todas as suas fotos nos perfis de mídias sociais, sobretudo no Instagram (@theohurts), e postou alguns links para um perfil do *Telegram*¹⁴ onde

14. Serviço de mensagens instantâneas baseado na nuvem, disponibilizado para smartphones ou tablets, computadores e aplicação web. Através dele, é possível enviar mensagens e trocar fotos, vídeos, *stickers* e arquivos. Ele foi desenvolvido em GNU – General Public License, designação de software livre, tendo sido lançado em 2013.

disponibilizaram perguntas e enigmas que levavam ao *lyric* vídeo de “Voices” (o vídeo foi lançado mundialmente através do IGTV da banda e só depois foi publicado em seu canal do YouTube), o primeiro single do novo álbum. Uma utilização recente dessa plataforma tem sido “*listening parties*” coletivas dos álbuns, com comentários dos integrantes em horários pré-determinados.

Em uma *live* realizada no próprio Instagram, o vocalista comentou que a inspiração do álbum é o “isolamento social”, assim como questões relacionadas à depressão e aos transtornos de humor. No dia 24 de junho desse ano, foi divulgado o título do álbum, “Faith”, e o segundo single, “Suffer”. Apesar de não existirem menções explícitas a uma nova persona, a estética e as cores das fotos do *feed* incorporam questões sombrias e subjetivas, em uma paleta de cores mais escura e fotos minimalistas em preto e branco (FIG 10 e 11), incorporando sentimentos densos. A sonoridade também trouxe elementos do soul e do gospel junto com o pop, e o vocalista Theo Hutchcraft apareceu com cabelos longos, remetendo à fase “*Songs of faith and devotion*” (1993) da banda Depeche Mode, por quem se dizem inspirados.

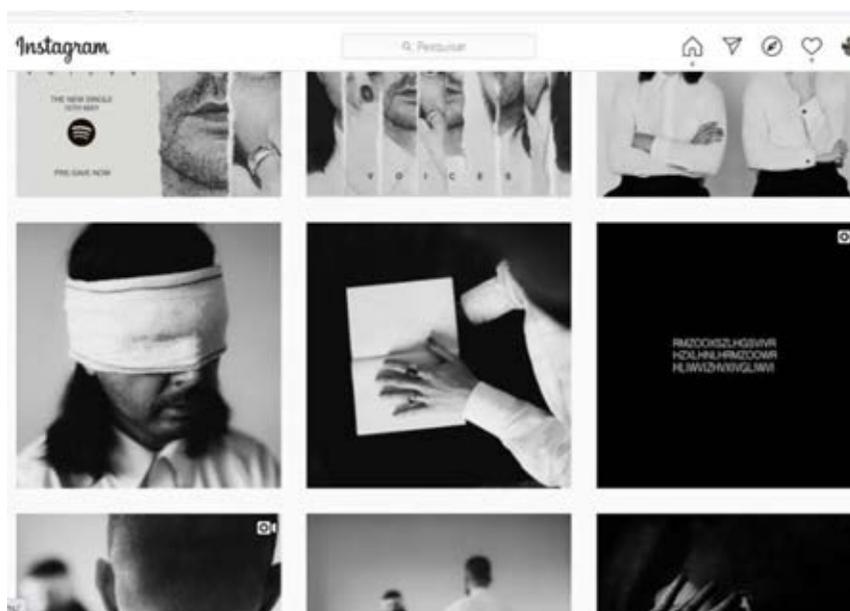


FIGURA 10: Feed atual do perfil oficial do Hurts (agosto de 2020)

FONTE: Captura de tela realizada pelas autoras no dia 20/08/2020.

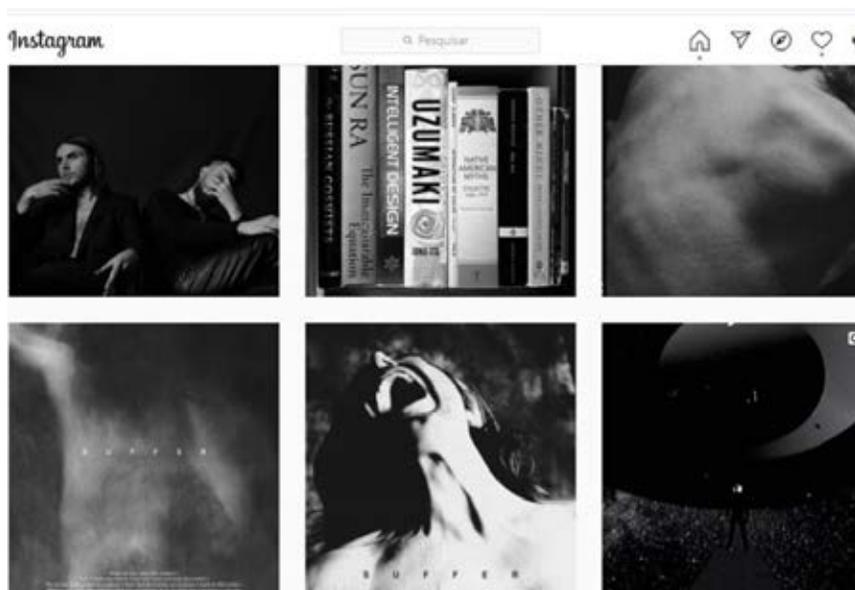


FIGURA 11: Feed atual do perfil oficial do Hurts (agosto de 2020).
 FONTE: Captura de tela realizada pelas autoras no dia 20/08/2020.

Em entrevistas recentes, a banda falou sobre o processo de uso das mídias sociais. Segundo eles, essa dinâmica era bastante distinta quando iniciaram a carreira em 2009, tratando ainda do impacto do *lockdown* e do isolamento na produção e estética do novo álbum¹⁵, além de dizerem que esse lugar sombrio de onde falam agora (lido pelo discurso jornalístico como menos pop) é um “retorno à essência de quem eles eram”¹⁶.

Considerações finais

É interessante observar como o sujeito moderno pode relacionar seu cotidiano e considerar as redes sociais como um elo importante na construção da própria identidade. Pelo fato da cultura pop ser um reflexo das práticas sociais, observamos que artistas de diferentes espaços, nichos e

15. Entrevista concedida à Wonderland Magazine em 30/06/20. Disponível em: <<https://www.wonderlandmagazine.com/2020/06/30/hurts-faith-album-interview/>>

16. Entrevista concedida ao New Musical Express em 15/05/20. Disponível em: <<https://www.wonderlandmagazine.com/2020/06/30/hurts-faith-album-interview/>>

gêneros têm utilizado cada vez mais as redes sociais para “brincar” de construir, reconstruir e performar sua persona.

A partir dessas pistas iniciais e primeiros exemplos, observamos que as dinâmicas de apagamento das mídias sociais pelos artistas pop podem ser pensadas com base na reconfiguração de suas personas. Assim, as quatro categorias propostas por Larrubia (2020), narrativa, estética, sonoridade e corporeidade da obra e da performance do artista, fazem-se presentes também nos apagões e blackouts dos artistas nas mídias sociais, que, ao retornarem ao “spotlight” das plataformas digitais, expressam suas identidades de forma coordenada com novas propostas e performances.

As materialidades da produção de conteúdo desses artistas – assim como da imprensa e dos fãs – pode ser pensada a partir de uma chave de leitura na qual o Instagram é um importante ator. A instantaneidade e a efemeridade a ele atribuídas também fazem parte desse jogo de cena. A chamada “Templatability” – ou, como traduzimos aqui, Modelabilidade –, indicada por Leaver, Highfield e Abidin (2020), demonstra que a “instagramização” da cultura e as culturas visuais do Instagram são um fenômeno material e transcultural decorrente da plataformização. As características desse “modo template” apontadas pelos autores também aparecem na relação indissociável entre cultura e materialidades quando observamos as dinâmicas de apagamento dos artistas aqui apontados.

Ainda há muito a ser explorado sobre o tema, como, por exemplo, questões relativas à memória e à nostalgia, bem como o sumiço das imagens na cultura digital e o devir dos artistas em suas personas e em suas narrativas identitárias online, sendo que aqui abrimos apenas alguns apontamentos iniciais para futuros estudos mais aprofundados.

Referências bibliográficas

ACCIOLY, Natália G. P. “A antiga Taylor está morta”: uma análise da construção e ruptura de personas da artista Taylor Swift por meio de seus videoclipes. *Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Jornalismo*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. 2019.

AMARAL, Adriana. Tão longe, tão perto. Uma análise da imagem do U2 e dos laços de socialidade dos seus fãs gaúchos via Internet. *Dissertação de Mestrado*. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS, 2002. Disponível em: https://palavrasecoisas.files.wordpress.com/2010/07/d_amaral1.pdf

AMARAL, Adriana; BOMFIM, Ivan; CONTER, Marcelo B; FISCHER, Gustavo; GODDARD, Michael; SILVEIRA, Fabricio. *Mapeando cenas da música pop: Cidades, Mediações e Arquivos Vol 1*. João Pessoa: Ed. Marca de Fantasia/ UFPB, 2017.

AMARAL, Adriana., SOARES, Thiago., MONTEIRO, Camila. “What ‘s going on é o Sgt. Peppers da soul music”. Autonomia, cânone e valor uma lista de melhores álbuns da Rolling Stone. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, dez 2017. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/1272>

CASTRO, Fábio Fonseca de. Temporalidade e quotidianidade do pop. SÁ, SP de; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (Org.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA, p. 35-44, 2015.

FISCHER, Gustavo D.; GREBIN, Bárbara B. Interfaces culturais e agir arqueológico: reflexões teórico-metodológicas para dissecar websites e softwares que operam pela Internet. In: *I Colóquio Semiótica das Mídias*, 2012, João Pessoa. CISECO: Centro Internacional de semiótica e Comunicação, 2012. Disponível em: http://ciseco.org.br/anaisdocoloquio/images/csm1/CSM1_GustavoFischerBarbaraGrebin.pdf. Acesso: 1 de dezembro de 2018.

FISCHER, Gustavo D. Arqueologia e genealogia das mídias, uma articulação necessária. Entrevista para *Revista do Instituto de Humanas da Unisinos*. Edição 375. 2011. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4109-gustavo-fischer>. Acesso: 1 de dezembro de 2018.

HENN, Ronaldo; AMARAL, Adriana; SEGABINAZZI, Tiago. *Imagens (in)atuais: o vídeo da reunião ministerial percorrido a partir do scanning de Vilém Flusser*. NO PRELO, 2020.

HESMONDHALGH, David. *The Cultural Industries*, 3rd edition. NY: Sage Publications, 2012.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Revista Galáxia*, n. 15, jun. 2008 Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1497> Último acesso em 12/08/2020

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. Autenticidade e gêneros musicais: valor e distinção como formas de compreensão das culturas auditivas dos universos juvenis. *Ponto-e-Vírgula: Revista de Ciências Sociais*, [S.l.], n. 4, mar. 2013. ISSN 1982-4807. Disponível em: <<https://ken.pucsp.br/pontoevirgula/article/view/14196>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

JUNG, Carl Gustav, *Two Essays on Analytical Psychology*, Psychology Press. 1992

LARRUBIA, Tatyane. “NO ONE STAYS THE SAME”: Construção de personas como estratégia de reinvenção artística na música pop. *Dissertação (Mestrado em Comunicação)* – Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2020.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador-Bauru: ED UFBA EDUSC; 2012

LEAVER, Tama., HIGHFIELD, Tim., ABIDIN, Crystal. *Instagram. Visual Social Media Cultures*. Polity Press: Cambridge, 2020.

LEMOS, André., DE SENA, Catarina. Mais livre para publicar: Efemeridade da imagem nos modos “Galeria” e “Stories” do Instagram. *Revista Mídia e Cotidiano*, V.12, N.2, agosto de 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/10035>. Acesso em: 05/08/2020.

LEWIS, Nehama. Information Seeking and Scanning. In: RÖSSLER, Patrick Rössler, HOFFNER, Cynthia A., VAN ZOONEN, Liesbet (Ed). *The International Encyclopedia of Media Effects*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2017.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva. 1999

PEREIRA DE SÁ, Simone.; CARREIRO, Rodrigo, FERRARAZ, Rogério. (Orgs.). *Cultura Pop*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2015. v. 1. 296p

PEREIRA DE SÁ, Simone, JANOTTI JR, Jeder (Orgs). *Cenas Musicais*. SP: Editora Estação das Letras, 2013.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Contribuições da Teoria Ator Rede para a ecologia midiática da música. *Revista Contemporânea* (UFBA. Online), v. 12, p. 537-555, 2014.

POLIVANOV, Beatriz. *Dinâmicas identitárias em sites de redes sociais: estudo com participantes de cenas de música eletrônica no Facebook*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

FERREIRA, Lorena R. A efemeridade na tecnocultura: escavações em aplicativos de imagens feitas para sumir. *Tese* (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2019.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: PEREIRA DE SÁ, Simone.; CARREIRO, Rodrigo., FERRARAZ, Rogério. (Orgs.). *Cultura Pop*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2015. v. 1.

SOARES, Thiago. *A Estética do Videoclipe*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. *Logos: Comunicação e Universidade*, v. 2, n. 24. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14155/10727>. Último acesso em: 12/08/2020

TREVISAN, Michele K., JESUS, Rafael. Lyric video: uma nova estética de divulgação da música pop. *Revista Universitária do Audiovisual*, UFSCAR, 15/07/2013. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/lyric-video-uma-nova-estetica-de-divulgacao-da-musica-pop>. Acesso em: 05/08/2020.

CAPÍTULO 3

O álbum visual *Kisses* e a construção da *star persona* de Anitta

SIMONE PEREIRA DE SÁ

LEONAM DALLA VECCHIA

Introdução

O álbum visual *Kisses* da cantora e compositora Anitta foi lançado no dia 5 de abril de 2019. Constituído por dez faixas audiovisuais que transitam por gêneros como *pop*, *funk*, *trap*, *reggaeton* e MPB, gravadas em três idiomas – português, inglês e espanhol –, *Kisses* conta com um elenco estrelado de convidados, que vai desde o DJ sueco Alesso até o artista brasileiro Caetano Veloso, passando por Snoop Dogg, Ludmilla, Becky G, DJ Luian, Mambo Kingz, Swae Lee e Chris Marsh.

Segundo a artista, o conceito do álbum foi construído ao redor das várias facetas de sua personalidade, com o propósito principal de apresentar ao público internacional sua persona midiática. Cada música de *Kisses* representa “um tipo diferente de Anitta que existe dentro de

mim”.¹ Essa temática é reforçada pelo diretor criativo Giovanni Bianco², que diz ter se inspirado nas várias mulheres que existem dentro da artista, explicando: “Anitta é igual a um beijo bom. Você quer mais, mas cada beijo nunca será igual ao outro”³.

No YouTube, onde as faixas audiovisuais do projeto estão disponíveis para acesso no momento, as visualizações dos videoclipes exibem números díspares, que vão de (quase) 6 milhões de visualizações da canção *Você Mentiu*⁴, com Caetano Veloso, até mais de 100 milhões da parceria com Becky G em *Banana*⁵ e 96 milhões de *Onda Diferente*⁶, com Snoop Dogg e Ludmilla. Apesar de serem números expressivos para qualquer artista, são inferiores aos de videoclipes anteriores da cantora, tais como *Vai Malandra*⁷ e *Bang*⁸, que exibem, cada um deles, cerca de 400 milhões de *views*, ou *Sua Cara*⁹, parceria com Pablo Vittar e Major Lazer, com quase 500 milhões. Além disto, os próprios fãs demonstraram uma certa frustração pelos videoclipes não terem atingido marcas mais expressivas de visualizações nos meses posteriores do

1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/03/25/anitta-revela-nomes-e-conceitos-de-musicas-do-album-kisses.ghtml>>.

2. Giovanni Bianco é um diretor criativo ítalo-brasileiro que reside em Nova York. O artista já trabalhou com ícones consagrados da moda, tais como Gisele Bündchen, Steven Klein e com a famosa revista Vogue. Na indústria fonográfica, o diretor trabalhou com Madonna, Ivete Sangalo e com a própria Anitta em seu álbum anterior. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/08/giovanni-bianco-o-brasileiro-mais-influente-na-moda-depois-de-gisele-bundchen.html>> Acesso em 01/08/2020.

3. <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2019/03/anitta-ousa-em-novo-clique-e-deixa-seios-e-bumbum-mostra.html>

4. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u9yuGj1ZZzM>>. Acesso em: 01/08/2020.

5. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0OmRrFD8zJk>>. Acesso em: 02/08/2020.

6. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=syL7R25GOWk>>. Acesso em: 02/08/2020.

7. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI>. Acesso em: 02/08/2020.

8. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UGov-KH7hkM>>. Acesso em: 02/08/2020.

9. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omzk3kIly0E>>. Acesso em: 02/08/2020.

lançamento de *Kisses*.¹⁰ Junte-se a tal decepção o fato de que ele foi indicado para o Grammy Latino 2019 na categoria de melhor álbum urbano, mas não ganhou. As críticas sugerem que o trabalho não é a melhor obra de Anitta e que enfileira um conjunto de clichês.¹¹

Assim, entendendo que o álbum visual ainda é um formato relativamente novo e pouco discutido no ambiente dos estudos sobre música e audiovisual (DALLA VECCHIA, 2020), nosso objetivo no presente artigo é analisar este modelo de construção estética com o objetivo de compreender qual o lugar do álbum visual *Kisses* dentro da carreira de Anitta. Nossa premissa central reside na observação de que o referido álbum, ainda que não tenha sido o mais “bem sucedido” da artista em termos de mercado ou crítica especializada, ocupa um lugar importante em sua trajetória musical, desempenhando os seguintes papéis complementares: 1) reforçar a performance de Anitta como marca de sucesso dentro da indústria da música, sobretudo no mercado internacional; 2) consolidar a narrativa biográfica em torno da sua *star persona*, inscrevendo-a em uma linhagem de *divas pop* transnacionais, entre elas Beyoncé (que foi a precursora no lançamento deste tipo de formato audiovisual no circuito da indústria musical); 3) construir reputação e legitimidade artística e autoral, na medida em que trata-se de um produto que busca dar “organicidade” e coerência a um conjunto de canções.

Neste sentido, argumentamos que o álbum em análise complementa outras estratégias de Anitta para a conquista do mercado internacional, tais como as parcerias internacionais anteriores do projeto *Check Matte*¹², de 2017, e o EP *Solo*¹³, de 2018. Percebe-se, assim, que

10. Encontramos, junto aos clipes no YouTube, comentários recorrentes sobre estes números, onde fãs lamentam o fato de que os videoclipes tenham sido lançados todos juntos, o que teria dificultado o trabalho de divulgação de cada um.

11. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Kisses_\(%C3%A1lbum_de_Anitta\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Kisses_(%C3%A1lbum_de_Anitta))>. Acesso em: 02/08/2020

12. Os videoclipes das quatro músicas que integram o projeto *Check Matte* podem ser encontrados em uma playlist no canal do YouTube de Anitta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLKCzvkHKpYzF3iXlSfF5NpMliGFRtG4n0>>. Acesso em: 01/08/2020.

13. Os videoclipes para as três músicas que integram o EP *Solo* podem ser encontrados em uma playlist no canal do YouTube de Anitta: Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLKCzvkHKpYzHsj_3YJ81Tywj03_jz9uOW> Acesso em: 01/08/2020.

este álbum visual encontra-se dentro de um roteiro performático constituído por uma constelação de produtos audiovisuais produzidos pela artista para a consolidação da própria carreira, sobretudo para expandir a sua visibilidade artística para além do mercado brasileiro.

1. O Álbum Visual como formato cultural

O álbum visual ganhou visibilidade na esfera *mainstream* da indústria fonográfica a partir do lançamento de *Beyoncé* (2013)¹⁴, da artista estadunidense Beyoncé Knowles. Descrito por ela mesma como um *visual album*, a artista lançou mão de um discurso com forte teor nostálgico para justificar a escolha deste formato na materialização artística de seu quinto álbum de estúdio. Lamentando o fato de que a fruição musical contemporânea esteja ligada à escuta de músicas isoladas, em comparação a um momento anterior da indústria fonográfica pautado pela materialidade do álbum fonográfico, Beyoncé discorre sobre como os lançamentos de álbuns físicos eram experiências imersivas “profundas” e eventos ansiosamente aguardados pelo público. Ao defender o álbum visual como uma possibilidade de retorno a esta experiência de consumo, a artista articula específicas literacias midiáticas na criação de um universo “autoral” para a sua *star persona*.

Beyoncé não foi a primeira artista a produzir um álbum visual¹⁵, mas foi com o seu lançamento que tal formato tornou-se conhecido no *mainstream* da indústria fonográfica. Ademais, ela foi uma das primeiras artistas a usar o termo *visual album* para definir esta forma de organização audiovisual, reforçando aspectos atrelados à visualidade da experiência musical. Nesse sentido, *Beyoncé* (2013) passou a ser uma refe-

14. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLHFeMk_LSwG6V10reR3-nWTC0izNtliW1> Acesso em: 05/05/19.

15. Entre alguns álbuns visuais lançados antes de 2013, podemos citar: *Hi Custodian* (Dirty Projectors, 2012); *Runaway* (Kanye West, 2010); *ODDSAC* (Animal Collective, 2010); *Electra Heart* (Marina and the Diamonds, 2012).

rência para a indústria musical e um modelo a ser seguido por outras artistas do pop.¹⁶

Para os fins de nossa discussão, entendemos que o álbum visual aponta para uma convergência entre o álbum de músicas e o videoclipe no ambiente digital, caracterizando-se como uma das estratégias possíveis para a produção artística contemporânea. Como tal, ele aponta para um conjunto de questões estéticas e mercadológicas que nos desafiam em termos conceituais. Mathias Korsgaard (2017), ao discorrer sobre as características do videoclipe na cultura digital, lembra-nos que este produto cultural transcendeu seus próprios limites, desdobrando-se em um amplo espectro de produtos audiovisuais musicais que circulam no ambiente digital e, dentre eles, destaca o *album length music video*, no qual o videoclipe ganha a duração audiovisual análoga à de um álbum fonográfico (idem, p. 177).

Ao discutir especificamente esta categoria, o autor distingue duas diferentes formas de apresentação do conteúdo audiovisual, a saber: 1) o álbum de videoclipes, constituído por um ou mais vídeos para cada música. Esse é o caso de *Beyoncé*, lançado nas plataformas digitais ao mesmo tempo em que uma coleção de vídeos musicais vinha “junto com o pacote” de faixas sonoras do álbum, e 2) o videoclipe do álbum, ou seja, um álbum inteiro em um mesmo videoclipe - caso, por exemplo, do álbum visual da artista estadunidense Janelle Monáe, *Dirty Computer*, que tem cerca de 48 minutos de duração e foi lançado diretamente no canal oficial da artista no YouTube¹⁷, em abril de 2018.

Ao analisar o formato, Cara Harrison (2014) traz contribuições para pensarmos nas convenções estéticas e de linguagem materializadas

16. Como exemplo deste modelo de construção estética podemos citar: *Black is King* (Beyoncé, 2020), *Lemonade* (Beyoncé, 2016); *Dirty Computer* (Janelle Monáe, 2018); *Forbidden* (Todrick Hall, 2018); *The Odyssey* (Florence + The Machine, 2016); *Double Dutchess* (Fergie, 2017); *Blue* (iamamiwhoami, 2014), *K-12* (Melanie Martinez, 2019); *Fire Dust/Fire Fade* (ToveLo, 2017); *Mis Planes son Amarte* (Juanes, 2017), *Reconstrução* (Tiago Iorc, 2019), entre outros.

17. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jdH2Sy-BlNE&t=424s>>. Acesso em: 02/08/2020. Neste caso, é interessante observarmos como a artista intitulou o trabalho: ao lado do seu nome e do título do vídeo, podemos ler, entre parênteses, a expressão “emotion picture”, fazendo uma alusão ao fato de que a obra seria o “filme” do álbum fonográfico.

pelo álbum visual. Uma das características apontadas pela autora é a “relação direta” entre o álbum visual e o álbum fonográfico lançado pelo mesmo artista/banda, seja em termos de conteúdo, seja em termos dos artistas que performam a canção visualmente (p. 10). Esta característica é importante porque estabelece um vínculo entre os dois produtos, articulando uma unidade temática entre o álbum de músicas e o seu equivalente audiovisual.

Harrison também vai chamar a atenção para a existência de duas principais formas de álbuns visuais, ecoando a sistematização proposta por Mathias Korsgaard. Na discussão da autora, a primeira forma caracteriza-se por um único vídeo em longo formato que englobaria todas (ou a maioria) das faixas sonoras de um determinado álbum, havendo “fortes conexões visuais e líricas ao longo de todo o projeto audiovisual” (HARRISON, 2014, p. 16). Tal forma de apresentação permitiria ao espectador experimentar mais facilmente a obra como um bloco indivisível, linear e que narra uma história, tal como podemos perceber em “Dirty Computer”, exemplo mencionado acima. Deste modo, o álbum visual seguiria a ideia de um produto audiovisual fechado e que pressupõe uma espectadorialidade específica, resgatando a “experiência completa do álbum fonográfico” enquanto tal.

A segunda forma de apresentação constitui-se por uma faixa audiovisual para cada faixa sonora, funcionando como uma “coleção de videoclipes” organizados em uma sequência pré-determinada. Apesar de parecer apenas uma coleção de vídeos musicais desconexos, Harrison salienta que o aspecto que caracteriza esta coleção como um álbum visual é justamente a conexão direta, seja entre as músicas e os seus visuais, seja entre uma canção e outra do mesmo álbum (HARRISON, 2014, p. 15).

A segunda forma sugere a ideia de produção audiovisual seriada, em que cada videoclipe funciona enquanto um capítulo ou ato de uma suposta narrativa mais abrangente e coesa. Neste caso, diferentemente do vídeo contínuo, existem interrupções entre um videoclipe e outro, permitindo que as diferentes “partes” do álbum visual possam ser descoladas mais facilmente do todo sem que a inteligibilidade seja prejudicada. Este é o caso de *Kisses* (conforme veremos na próxima seção),

possibilitando a sua circulação como ferramenta de promoção do disco e do artista. Desta maneira, podemos perceber que, ao contrário da “experiência imersiva linear e em totalidade” do álbum almejada por Beyoncé, o conteúdo audiovisual do álbum visual é flexível, podendo ser arranjado e explorado a partir de variados percursos.

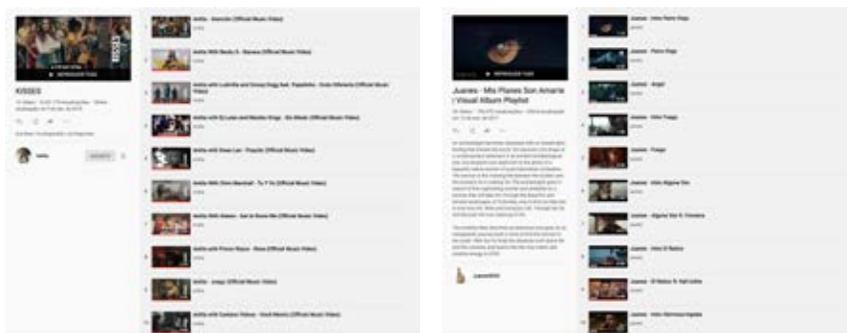


FIGURA 1: Exemplo da forma de apresentação caracterizada por uma faixa audiovisual para cada faixa sonora, funcionando como uma “coleção de vídeos” organizados em uma sequência pré-determinada.

FONTE: Captura dos autores.

Uma das categorias trazidas à tona por Cara Harrison em sua análise é aquela que a autora chama de motivos condutores apresentados de maneira visual. O motivo condutor, ou *leitmotif*, mais popularmente associado às óperas de Richard Wagner, é “um tema (...) cujo propósito seria representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado de espírito, força sobrenatural ou qualquer outro elemento em um trabalho dramático”¹⁸ (WHITTALL apud HARRISON, 2014, p. 42). Um *visual leitmotif*, na concepção trabalhada por Harrison, caracteriza-se por ser qualquer elemento visual que se apresenta de maneira reiterada no decorrer de um mesmo álbum, criando uma ligação entre as faixas e fazendo com que a obra se torne tematicamente coesa.

Acreditamos que esta categoria torna-se útil na análise do álbum visual em questão, uma vez que nos ajuda a compreender como a narra-

18. “a theme [...] whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work”.

tiva se constrói atrelada ao fluxo ritmado da música popular massiva. Além disso, ajuda-nos a pensar sobre a performance de um mesmo corpo que atravessa o todo compreendido pelo álbum visual, sendo a performance da *star persona* um dos motivos condutores mais proeminentes do formato. Nesse sentido, tal categoria funciona como uma ferramenta de análise, permitindo que percebamos como diferentes faixas audiovisuais convergem ao redor de uma mesma temática, além de destacar a construção de uma constelação de referências em torno do corpo e da performance midiática dos artistas.

Utilizando esta noção, podemos propor uma metodologia de análise pautada na relação e nas continuidades visuais e musicais que se desvelam durante a carreira dos artistas inseridos na indústria do entretenimento contemporânea. Percebe-se, assim, a maneira através da qual os elementos visuais presentes em *Kisses* articulam-se a outros trabalhos audiovisuais da artista e, ao mesmo tempo, vinculam-se aos trabalhos de outras *divas pop* transnacionais, tais como Beyoncé e Madonna.

Por fim, compreendemos o álbum visual enquanto um produto que traz inscrito em si aspectos provenientes tanto do álbum de músicas quanto do videoclipe (DALLA VECCHIA, 2020). A respeito do álbum, destacamos que o surgimento deste formato no pós-guerra enseja a consolidação de uma “estética do álbum” (DE MARCHI, 2005), constituída pela possibilidade de criação de trabalhos conceitualmente coesos que ganham o *status* de obra de arte colecionável, caracterizando um consumo menos efêmero e possibilitando uma maior autonomia artística por parte dos músicos (DE MARCHI, 2005; WALTENBERG, 2016).

O álbum visual vai se apropriar destes valores de reputação artística e autoral ligados à noção de álbum. Contudo, uma de suas remediações passa pela articulação dos aspectos sonoros aos aspectos visuais da música. Assim, o modo como o formato apropria-se das convenções estéticas do videoclipe é também emblemático para o entendimento das especificidades imagéticas do álbum visual.

Surgido nos anos de 1980 no contexto da televisão segmentada, o videoclipe articulou tecnologias de produção de imagens em movimento advindas do cinema e do vídeo, bem como se utilizou da hegemonia cultural da televisão para a expansão e consolidação de uma nova

forma de consumo musical. Entre as suas convenções de estilo audiovisual, é importante destacar as performances vocais e corporais em cena, a conexão do artista e do público por meio do *direct address*¹⁹ e os *versos-gancho*²⁰ da canção, que são materializados visualmente pelo videoclipe (FRITH, 1996; VERNALLIS, 2004; GOODWIN, 1992; SOARES, 2013; HOLZBACH, 2016; KORSGAARD, 2017). Nesse sentido, é necessário compreender que as características elencadas acima - dentre outras que organizam a linguagem audiovisual do videoclipe - ditam determinadas escolhas estéticas destes produtos, os quais funcionam como “performances ideais” dos artistas.

Desdobrando este argumento, cabe ainda evocar um outro aspecto da discussão para o entendimento da produção de sentido no videoclipe, que diz respeito à noção de performance. Parece-nos importante ressaltar aqui, de forma breve, que os vídeos musicais irão se desenvolver a partir de uma necessidade econômica e social referente à gravação das performances musicais para serem exibidas na televisão, uma mídia essencialmente “ao vivo” (AUSLANDER, 1999; WILLIAMS, 2016; SOARES, 2013). Tais aparições tinham o intuito de alavancar a vendagem dos artistas (seus álbuns, *singles* e ingressos para concertos musicais), sendo utilizadas como uma estratégia de *marketing*, na qual, além das músicas, os artistas também vendiam a sua *persona* midiática. Quando os artistas e bandas não podiam estar presentes na transmissão

19. O *direct address* apresenta o intérprete da canção dirigindo-se diretamente à câmera, quebrando a “quarta parede fílmica” e se tornando, desse modo, tanto o narrador da peça audiovisual quanto o personagem central da mesma. Tal recurso, se fosse lido pela ótica das teorias fílmicas, seria taxado como antirrealista por romper com uma suposta ilusão cinematográfica construída pela diegese do filme. No âmbito do videoclipe, no entanto, tal ferramenta expressiva não causa estranhamento no espectador por ser um código intrínseco a qualquer performance realizada por artistas inseridos na indústria fonográfica, dialogando fortemente com uma convenção já estabelecida na indústria musical, a qual seria a apresentação dos artistas e músicos ao vivo ou em programas de televisão (GOODWIN, 1992, p. 77).

20. Carol Vernallis (2004) destaca os versos-gancho como elementos centrais para refletirmos sobre a construção imagética do videoclipe. Nesse sentido, o verso-gancho estaria prioritariamente presente no refrão da música, consistindo no “trecho que mais evidentemente se projeta como imagem ou que cristaliza um ponto de vista sobre a letra, e que, na maioria das vezes, está relacionada ao título da canção” (VERNALLIS, 2004, p. 145).

ao vivo de um programa televisivo, eles “gravavam” a sua performance para ser transmitida em um momento posterior, e este parece ser o marco inicial para o desenvolvimento do videoclipe.

Nesse sentido, consideramos a performance da *star persona* – noção que se refere à representação midiática realizada por um determinado artista inserido na indústria cultural ao tornar o seu corpo público²¹ – como um importante articulador da produção de sentido materializada pelos vídeos musicais. Ou seja, o videoclipe teria a capacidade de nos “fazer ver” (SOARES, 2013; DANTAS, 2005) a canção a partir dos mecanismos corporais, tácteis, gestuais e coreográficos produzidos pelo artista. Assim, a performance musical presente no videoclipe torna-se uma convenção específica desta forma audiovisual, algo que se perpetua até os dias atuais (inclusive no álbum visual), ao mesmo tempo em que serve a propósitos afetivos (relação do artista e fã) e mercadológicos (promoção de um álbum, de um *single* e da imagem midiática do artista).

1.1 Roteiros Performáticos das Divas Pop

No caso de álbuns visuais atrelados ao universo da música pop, como ocorre com *Kisses*, a discussão em torno das *divas pop* transnacionais enquanto epicentros estéticos é também central para a nossa análise. Assim, cabe lembrar que o termo demarca uma linhagem de cantoras/artistas transnacionais - entre elas, Diana Ross, Madonna, Britney Spears, Rihanna, Lady Gaga, Beyoncé e outras - que enfatizam o espetáculo visual, a presença cênica, a coreografia e o desenvolvimento de personagens dramáticos (PEREIRA DE SÁ, DE PAULO, 2019).

Neste sentido, a diva pop não só faz referência ao universo da música pop transnacional e a outras divas, mas também uma autorreferência a outros momentos da sua carreira, dando continuidade à narrativa

21. A noção de *star persona* sintetiza tantos os aspectos relacionados à performance musical quanto os aspectos relacionados à cultura da celebridade que torna este corpo um “modelo a ser seguido”. Em nosso entendimento, a noção aponta para o fato de que o artista não está necessariamente interpretando um personagem no sentido estrito do termo, mas também não é inteiramente “real”. Trata-se, assim, de sua fachada pública; a personalidade do artista é lapidada para ser consumida de forma midiática (AHONEN, 2007; SHAPER, 2015; MARSHALL, 2010; HARRISON, 2014; GOODWIN, 1992; VERNALLIS, 2004).

biográfica da *star persona* que está sempre “em processo” através de uma *encenação dramática da própria biografia*. Narrativa entendida como um roteiro performático (TAYLOR, 2013) construído sobre os alicerces de um longo percurso midiático da artista em seus videoclipes, músicas e álbuns.

A ideia de roteiro, tal como teorizada por Diana Taylor, parece-nos produtiva ao evocar a noção de “um sumário ou esboço de uma peça, que dá informações sobre as cenas, situações, etc.”, o qual está em constante transformação ou atualização (2013, p. 61). Nesse sentido, a narrativa biográfica da *star persona* é um roteiro performático inacabado, sujeito a rupturas, e que, a cada projeto (seja ele musical, audiovisual, em entrevistas, nas redes sociais), adiciona novas camadas performáticas ao corpo analisado. Por isso, argumentamos sobre a especificidade desta narrativa que, através de uma pletera de fios condutores, materializa a continuidade aparente entre um projeto e outro, permitindo que conectemos as obras em torno de uma mesma linha que perpassa, circunscreve e narrativiza a sua história através de um universo musical-audiovisual específico, atrelado aos endereçamentos mercadológicos e estéticos da indústria fonográfica transnacional.

2. *Kisses*: O Álbum Visual de Anitta

Nas semanas anteriores ao lançamento de *Kisses*, Anitta utilizou a sua página oficial no Instagram²² para iniciar uma estratégia de lançamento do álbum calcada na própria “biografia”. No dia 18 de março de 2019, ela postou um curto vídeo²³ em que fazia referência aos rumores que circularam na mídia²⁴ sobre os beijos que teria dado no jogador de futebol Neymar durante o desfile das Escolas de Samba cariocas, em um

22. A página oficial de Anitta no Instagram conta com quase 48 milhões de seguidores, sendo uma das redes sociais mais utilizadas pela artista. Disponível em: <<https://www.instagram.com/anitta/>> Acesso em: 12/05/2020.

23. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BvKHdjWA59d/>>. Acesso em: 12/05/2020.

24. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/celebridades/carnaval-2019-faz-anitta-virar-a-celebridade-mais-comentada-do-momento>> Acesso em: 12/05/2020.

camarote da Marquês da Sapucaí. Sem confirmar o fato, Anitta disse à imprensa na época que o que mais havia feito no carnaval daquele ano foi beijar muito na boca.²⁵ No vídeo seguinte, postado no dia 19 de março, ela conecta as várias facetas de sua personalidade presentes em *Kisses* com diversos tipos possíveis de beijo, perguntando aos seus seguidores qual o preferido deles.²⁶ No dia 20 de março, a artista finalmente faz o anúncio oficial da obra aos seguidores, e também informou que seria um álbum visual contendo 10 faixas sonoras e 10 videoclipes, todos lançados simultaneamente no dia 5 de abril²⁷.

Indo ao encontro do conceito trabalhado no projeto, Anitta criou dez postagens na sua página oficial do Instagram, colocadas no ar entre os dias 22 a 26 de março. Tais postagens eram acompanhadas de uma ou mais imagens que caracterizam a personalidade da cantora retratada na faixa em questão e, nas legendas das publicações, podemos encontrar uma descrição detalhada de cada uma de suas “facetas”, produzindo uma narrativa de autoapresentação da artista, sobretudo para os novos públicos que ainda não conhecem o seu trabalho.

Importante sublinhar que as imagens postadas no Instagram não eram simples réplicas de imagens utilizadas nos videoclipes, tendo sido criadas pelo diretor criativo Giovanni Bianco exclusivamente para a plataforma. Nesse sentido, a rede social foi um espaço utilizado na expansão do conceito do álbum para além dos videoclipes e das músicas em si, colaborando na construção de um universo transmidiático em torno da *star persona* de Anitta.

25. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/09/o-que-mais-fiz-nesso-carnaval-foi-beijar-na-boca-diz-anitta-antes-do-bloco-das-poderosas.ghml>> Acesso em: 12/05/2020.

26. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BvMuEuHg-7t/>>. Acesso em: 12/05/2020.

27. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BvPZtPJASWd/>>. Acesso em: 12/05/2020.



FIGURA 2: Uma das postagens do Instagram e videoclipe da faixa “Sin Miedo”.
 FONTE: Capturas feitas pelos autores.

Por fim, no dia 27 de março, a cantora postou em seu Instagram a capa e a contracapa do disco *Kisses*. A imagem, que mostra a artista beijando a si mesma na boca, consagra o conceito descrito por Anitta em suas postagens anteriores. É um visual bastante emblemático da narrativa biográfica que sustenta o álbum, calcada na construção de Anitta como artista-marca através de uma performance que tem por epicentro estético a linhagem de divas pop transnacionais, tais como Beyoncé, Madonna e outras. De acordo com o apontado na seção anterior, o roteiro performático da *diva pop* é edificado em torno de aspectos da biografia pessoal da artista, constituindo um “núcleo duro” que sustenta a performance midiática e o conceito das obras musicais lançadas por estas intérpretes.



FIGURA 3: Postagem no Instagram em que Anitta apresenta a capa de seu álbum visual *Kisses*.
 FONTE: Captura feita pelos autores.

A fim de melhor qualificar nossos argumentos, propomos a seguir a análise do álbum a partir de um conjunto de fios condutores que concretizam esta performance, reforçando a narrativa biográfica da *star persona* de Anitta no álbum visual *Kisses*.

2.1. Performances de Empoderamento

O primeiro fio condutor do álbum visual é costurado em torno da faceta de Anitta que dialoga com uma narrativa biográfica atrelada ao seu empoderamento feminino, conquistado durante os anos em que foi exposta pela mídia desde que começou a sua carreira nos bailes *funk* da Zona Norte do Rio de Janeiro, bem como através de sua experiência de vida enquanto mulher vinda da periferia. Podemos encontrar este fio narrativo conduzindo algumas das faixas do álbum, tais como *Atención*²⁸, que faz uma clara referência audiovisual ao videoclipe de *Show das Poderosas*, música responsável por alavancar a carreira de Anitta no cenário nacional. Tal fio condutor interliga-se também a um cenário mais amplo, ao pensarmos em outras *divas pop* que trabalham com a mesma ideia, materializando audiovisualmente uma certa noção de empoderamento feminino em seus videoclipes.²⁹ Podemos citar, como exemplo, o videoclipe de *Formation*³⁰, de Beyoncé, que utiliza as mesmas temáticas de *Atención*, trazendo à tona ideias de força e reafirmação do poder feminino. Em certo momento da faixa *Atención*, ouve-se ainda o áudio em que Anitta profere “sou de Honório Gurgel, meu amor” - frase que ficou famosa após uma conversa de áudio da artista ser vazada, gerando inúmeras controvérsias em rede³¹ -, o que reforça a narrativa biográfica da artista ligada à periferia da capital carioca.

28. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xcMnvLzCeWM>>. Acesso em: 02/08/2020.

29. Entendemos que o videoclipe é produzido por uma equipe de pessoas e, portanto, não é de autoria única e exclusivamente da *star persona*. No entanto, desejamos chamar a atenção para o modo como o corpo de quem performa é colocado em evidência nos videoclipes de música pop.

30. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV__bQ>. Acesso em: 02/08/2020.

31. Disponível em: <<https://rd1.com.br/vaza-audio-de-anitta-detonando-pablo-vittar-fas-falam-em-estrategia-de-marketing/>> Acesso em: 02/08/2020

Essa imagem da artista como uma figura que “comanda” o show relaciona-se também ao fato de que Anitta tornou-se empresária da própria carreira artística³² em 2014, após romper com a ex-empresária Kamila Fialho. Assim, entre 2014 e 2019³³, ela gerenciou os seus caminhos artísticos, conquistando feitos notáveis, tais como a consolidação da carreira no mercado nacional com o álbum *Bang* (2015), o posterior trabalho de lançamento de sua carreira internacional com o projeto *Check Matte* (2017) e *featurings* com artistas do cenário pop global, entre elas a participação no último álbum de Madonna, na faixa *Faz Gostoso*. Apesar de a cantora não ser mais empresária de si mesma desde 2019, em entrevistas ela costuma destacar a forma como se consolidou como uma artista autônoma, que dispõe de liberdade nas escolhas estéticas e mercadológicas ligadas à sua trajetória musical.³⁴ É um roteiro performático que vai aproximá-la de outras *divas pop*, em especial Beyoncé³⁵, que, segundo Anitta, é a sua fonte de inspiração na gestão da carreira³⁶, a qual, por sua vez, espelhou-se em Madonna como modelo de negócios para o sucesso.

*Juego*³⁷ é outro videoclipe que também explora a noção de empoderamento feminino, vinculando-o, neste caso, ao poder que Anitta exerce em seus relacionamentos amorosos, podendo ser pensada como a figura

32. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2017/11/epoca-negocios-anitta-fala-sobre-carreira-internacional-parcerias-e-atuacao-como-empresaria.html>>. Acesso em: 06/08/2020.

33. Em agosto de 2019, Anitta anunciou, através de uma postagem no Instagram, que deixaria de ser sua própria empresária, passando a função para Brando Silverstein, o novo responsável por cuidar de sua carreira internacional. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/anitta-deixa-de-ser-sua-propria-empresaria-apos-cinco-anos/>> Acesso em: 23/06/2020.

34. Disponível em: <<https://palcopop.com/2020/06/18/anitta-anuncia-lancamento-de-tocame-seu-primeiro-single-com-gravadora-internacional/>> Acesso em: 06/08/2020.

35. Em 2008 – após romper com seu pai e ex-empresário Mathew Knowles - Beyoncé Knowles fundou a Parkwood Entertainment, uma companhia estadunidense de entretenimento e gestão de carreiras localizada na cidade de Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.billboard.com/biz/articles/news/legal-and-management/5847820/beyonce-on-selfmanagement-following-madonnas>> Acesso em: 23/06/2020.

36. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/videos/2019/10/02/anitta-a-executiva-por-tras-da-popstar.html>> Acesso em: 23/06/2020.

37. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kiZ4c_hElf4>. Acesso em: 02/08/2020.

dominante da relação, capaz de “controlar o jogo”. Inclusive, neste videoclipe e em trabalhos anteriores como *Downtown*³⁸, as facetas do empoderamento feminino e do hedonismo sexual se sobrepõem, fazendo confluír, em um mesmo videoclipe, dois fios condutores da narrativa biográfica de Anitta.

O conceito de *cinematic staging*³⁹ (BORDWELL, 2005) parece-nos oportuno para compreender os modos através dos quais a linguagem

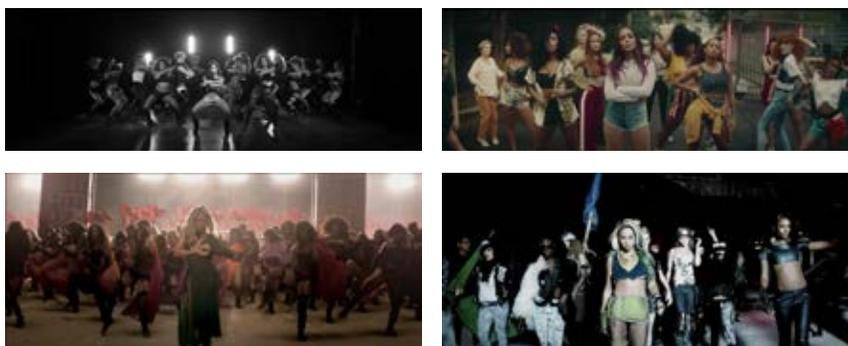


FIGURA 4: Imagens dos videoclipes de “Show das Poderosas”, “Atención”, “Who Run the World (Girls)” e “Superpower”.

FONTE: Capturas feitas pelos autores.

audiovisual do videoclipe materializa tais aspectos do empoderamento. Este conceito sublinha a importância do enquadramento para o estilo visual fílmico, salientando a sua potencialidade expressiva no âmbito do plano audiovisual. Ao direcionar a noção para o estudo do videoclipe, esta ideia nos permite refletir sobre a composição do plano e de que forma o corpo da performance musical será inserido e colocado em movimento

38. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wLS6Ix7mA0w>>. Acesso em: 02/08/2020.

39. *Cinematic staging* diz respeito à “encenação cinematográfica”, ou seja, ao movimento dos atores circunscrito ao plano audiovisual. Muitos diretores do cinema contemporâneo abrem mão do processo de montagem para concentrar-se na encenação e na movimentação dos atores no interior de um único plano, no qual ocorre toda uma sequência fílmica sem cortes. Desse modo, tais diretores propõem-se a trabalhar com a espacialidade dos corpos em cena, da mesma forma como os diretores de teatro trabalham com o espaço do palco.

no interior do quadro. Ao compreendermos o videoclipe enquanto uma performance musical “ideal” do artista, e se considerarmos que muitas convenções estéticas reiteradas por estes produtos são decorrentes da remediação das apresentações ao vivo, podemos entender que a organização espacial e pictórica do plano no videoclipe seguirá, via de regra, as formas de organização da performance musical localizada no palco. Nesse sentido, é como se o artista estivesse performando para a câmera (que aqui encarna a presença do público), o ponto focal de sua performance, a qual será construída espacialmente (e através de luz, movimentos coreográficos e figurinos) de maneira semelhante a um palco.

Nesse sentido, podemos perceber a materialização audiovisual do empoderamento feminino através de uma organização pictórica específica, a qual irá evidenciar a performance da *star persona* em primeiro plano. Tal como vemos na figura inserida acima (fig. 3), em diversos videoclipes de Anitta - bem como em videoclipes de outras artistas da música pop -, a força feminina será representada por uma forma triangular, construindo um *ponto de fuga* que culmina na presença da *star persona* no topo da pirâmide. Esta forma de organização dos planos parece ser criada para que a *diva pop* esteja no centro da imagem, comandando um exército às suas costas e, assim, tornando visível o próprio lugar de destaque na indústria musical.

2.2. Performances de Festa, Prazer e Erotismo

O segundo fio condutor de *Kisses* traz uma Anitta baladeira, enfatizando aspectos da sua personalidade festiva, tais como a alegria, a sensualidade e a liberdade sexual. Estas características estão presentes nos videoclipes de *Banana* - na qual Anitta surge com uma peruca loura, cantando em parceria com Becky G uma letra repleta de duplos sentidos e de erotismo - e *Onda Diferente*, onde Anitta, em parceria com Ludmilla, apresenta-se com perucas e figurinos futuristas em um cenário noturno e festivo, com alusão às drogas (mote do refrão e verso-

-gancho para o videoclipe) que dão uma “onda diferente”. Já em *Rosa*⁴⁰, podemos ver um terceiro exemplo audiovisual que também explora elementos de sexualidade, com referências a cenas conhecidas do filme estadunidense *Beleza Americana*, conectando o videoclipe à cultura pop transnacional e a uma estética cosmopolita.

Os elementos acima citados também reforçam a coerência biográfica de Anitta com o ambiente do *funk* – gênero musical que tem como uma das suas marcas as letras falando explicitamente de sexo – e com as animadas festas na sua casa, registradas em fotos e vídeos no Instagram da cantora. Em termos da materialidade dos videoclipes, percebe-se uma grande carga sexual nos planos audiovisuais que costumam este fio condutor. Nesse sentido, as manifestações eróticas em torno de e para com o corpo altamente sexualizado da artista são os elementos centrais das composições audiovisuais analisadas, nas quais ela performatiza a liberdade sexual, sublinhando um dos traços mais característicos de sua *persona* pública.

Além disso, Anitta parece não só explorar a sensualidade como forma de empoderamento, mas também como maneira de reafirmar o seu lugar na comunidade LGBTQ+, o que pode ser exemplificado na cena de *Sin Miedo*⁴¹ em que ela se coloca na mesma posição dos “homens” que estão em um momento íntimo/sexual com mulheres no videoclipe, ecoando as várias controvérsias em torno de sua bissexualidade.⁴² Torna-se interessante perceber que este videoclipe simula de muitas maneiras o *layout* do Instagram, como se a artista tecesse um paralelo entre a música e os *posts* dessa rede social, os quais estão associados à ideia de

40. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l32SNhuauIQ>>. Acesso em: 02/08/2020.

41. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qu3Fw4FKJUs>>. Acesso em: 02/08/2020.

42. Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/veja.abril.com.br/entretenimento/anitta-cancelada-evidencia-o-risco-de-abracar-causas/amp/>>. Acesso em 02/08/2020. <https://catracalivre.com.br/entretenimento/anitta-e-criticada-apos-fazer-post-sobre-a-parada-lgbt-de-sao-paulo/> - <https://youtu.be/sVltVbEVUVQ>. Acesso em: 02/08/2020.

“mostrar a felicidade” por meio de fotos e vídeos pós-produzidos com filtros diversos.

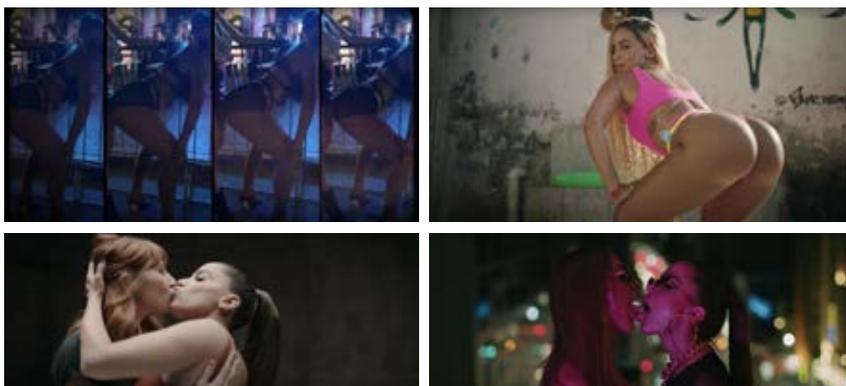


FIGURA 5: Imagens dos videoclipes de “Sin Miedo”, “Bola Rebola” e “Não Perco o Meu Tempo”.

FONTE Capturas feitas pelos autores.

Por fim, este fio condutor também nos remete aos rumores que circulam de maneira recorrente pelas redes sociais sobre os vários *affairs* da artista, entre eles o tumultuado caso que Anitta viveu com Pedro Scooby, ex-marido de Luana Piovani.⁴³Tais assuntos são costumeiramente tornado públicos por ela mesma⁴⁴, em suas postagens ou em outros videoclipes de sua carreira, a exemplo do beijo que a artista dá no ex-marido no videoclipe da canção *Indecente*⁴⁵ (2018), entrelaçando sua vida pública e privada como estratégia performática.

43. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/gente/purepeople/tentou-terminar-por-3-dias-diz-jojo-sobre-anitta-e-scooby,6601610f9ba18da1c4bd5058696c81a69md4iw12.html>>, <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/09/12/interna_diversao_arte,782054/pedro-scooby-conta-detalhes-do-termino-com-anitta-em-entrevista.shtml>. Acesso em: 02/08/2020.

44. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sVltVbEVUVQ>>. Acesso em: 02/08/2020.

45. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AbN7IbjOUho>>. Acesso em: 02/08/2020.

2.3. Performances de Romantismo e Autenticidade

Neste eixo de análise incluem-se os videoclipes de *Tu y Yo*⁴⁶, *Poquito*⁴⁷, *Get to Know Me*⁴⁸ e *Você Mentiu*, que possuem em comum os planos em branco e preto (ou em tons pastéis) e cuja plasticidade estética materializa uma certo “despojamento” dos cenários ao flertar com uma noção de representação audiovisual romântica e “sincera” do desejo amoroso.

Evidentemente, o recurso ao preto e branco não se limita à evocação de uma atmosfera romântica, tal como podemos ver no exemplo do *Show das Poderosas*, mencionado acima. Porém, argumentamos que os planos em preto e branco, em espaços vazios, em conjunção com uma sonoridade que se aproxima das baladas pop-românticas, com arranjos minimalistas e um peso maior da voz, além de figurino simples e monocromático (ou em tons pastéis ou sépia), somados ao fato de que o clipe abdica de elementos do pop, tais como a edição acelerada, os intensos movimentos de câmera e os números de dança coreografados com dançarinos, são aspectos importantes para a construção audiovisual de uma ideia de amor romântico, em que o lado “verdadeiro” e “autêntico” da *star persona* é trazido à frente da narrativa. É uma construção audiovisual minimalista que, paradoxalmente, também tornou-se um clichê da estética pop, a partir de inúmeros videoclipes, tais como nos vídeos

46. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g4RrA-oriwU>>. Acesso em: 02/08/2020.

47. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8pYWFLnv6TI>>. Acesso em: 02/08/2020.

48. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1j5RECO8PM>>. Acesso em: 02/08/2020.

de *Crave*⁴⁹, de Madonna, *Halo*⁵⁰, de Beyoncé, *Kiss It Better*⁵¹, de Rihanna, e *My All*⁵², de Mariah Carey, entre outros.



FIGURA 6: Imagens dos videoclipes de “Poquito” (Anitta), “Crave” (Madonna), “Halo” (Beyoncé) e “MyAll” (Mariah Carey).

FONTE: Capturas feitas pelos autores.

Um segundo aspecto da ideia de autenticidade aqui também presente é a de uma artista “autenticamente brasileira”, sobretudo no mercado internacional. Não é à toa, portanto, que Anitta vai se utilizar da sonoridade MPB, em parceria com um ícone como Caetano Veloso, da mesma forma que ela fez outras vezes em sua carreira. Tal é o caso de *Will I See You*⁵³, música em inglês com sonoridade MPB que fazia parte do projeto *Check Mate*, lançado em setembro de 2017; ou quando surgiu vestida

49. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KpBEtsrwng4>>. Acesso em: 02/08/2020.

50. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bnVUHWcynig>>. Acesso em: 02/08/2020.

51. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=49lY0HqqUVc>>. Acesso em: 02/08/2020.

52. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mlhI23gBBPQ>>. Acesso em: 02/08/2020.

53. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eYF8tR1Zzu4>>. Acesso em: 02/08/2020.

de Carmen Miranda no Rock in Rio Lisboa (PEREIRA DE SÁ, 2020). Em todas estas performances, Anitta recorre aos clichês do imaginário brasileiro no exterior, utilizando-se de alguns símbolos de um Brasil processado através da música pop transnacional.

Por fim, cabe ainda mencionar dois aspectos gerais do projeto. O primeiro é a capa do álbum visual, na qual Anitta surge beijando a si mesma, mais uma vez reforçando aspectos biográficos de sua *star persona*. No que diz respeito aos cenários, por sua vez, percebe-se a construção de uma estética pop transnacional, tornando impossível a identificação territorial dos cenários utilizados. Ao contrário de outros videoclipes da cantora, nos quais se sobressaem as marcas de territórios locais, como as favelas cariocas de *Vai Malandra* ou o cenário tropical da Amazônia de *Is That For Me*⁵⁴, as locações dos videoclipes que compõem o álbum *Kisses* - ainda que realizadas na Califórnia, em Miami, São Paulo e até mesmo em Búzios - não guardam nenhuma marca reconhecível destes espaços, descortinando-se como não-lugares que reforçam a estética global de outras estrelas pop transnacionais. Até mesmo no caso da gravação com Caetano Veloso - a única canção presente no álbum cantada inteiramente em português -, o cenário é o de um estúdio de gravação, sem qualquer alusão a uma cidade específica.

Considerações finais

A partir dos fios condutores visuais levantados acima, primeiramente buscamos demonstrar como esse álbum contribui para a coerência expressiva almejada por Anitta em seus trabalhos audiovisuais, entrelaçando as diferentes esferas de sua personalidade em uma narrativa híbrida que é, tanto simultânea quanto paradoxalmente, ficcional e biográfica. Nesse sentido, os fios condutores desempenham o papel de manter a *persona* da artista visualmente contínua e coerente, fazendo convergir, em um mesmo universo audiovisual, as esferas performáticas que correspondem à sua vida pessoal e à sua *persona* pública.

54. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5ggZ9jIHnr8>>. Acesso em: 02/08/2020.

Além disto, percebe-se, através dos fios condutores, que a artista procura construir uma continuidade não só entre os videoclipes de seu álbum visual, mas também entre este álbum visual e os seus demais trabalhos. Assim, o lugar do álbum visual *Kisses* deve ser pensado sempre *em relação* aos outros audiovisuais produzidos pela artista e *em relação* à sua própria carreira artística. É uma estratégia que dá continuidade ao projeto de ampliação de sua visibilidade na direção do mercado internacional, o que o jornalista Mauro Ferreira chamou de o “beijo narcisista de Anitta no mercado gringo (...)” (FERREIRA, 2019, p. 01).⁵⁵

Concordamos com o crítico de que o álbum é parte das estratégias de Anitta para inserção no mercado internacional. Entendemos que a forma como ela busca esta inserção é através de uma performance que tem por epicentro estético a linhagem de *divas pop* transnacionais em que se destaca, por exemplo, Beyoncé, e na qual os *feats* - as participações dos convidados internacionais - são elementos importantes para a ampliação de sua visibilidade. Desta maneira, ainda que o álbum não tenha sido tão bem sucedido em termos mercadológicos, ele contribui para a reputação, para a legitimidade artística e para a maturidade musical-audiovisual de Anitta, inserindo-se dentro de uma constelação de produtos audiovisuais desenvolvidos pela artista para a consolidação da própria carreira, sobretudo para expandir sua visibilidade artística para além do mercado brasileiro.

55. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/04/05/album-kisses-e-o-beijo-narcisista-de-anitta-no-mercado-gringo.ghml>>. Acesso em: 02/08/2020.

Referências Bibliográficas

AHONEN, Laura. *Mediated music makers. Constructing author images in popular music*. Dissertação. Faculty of Arts at the University of Helsinki. Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 16, 2007.

AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2008.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. MIT Press PaperbackEdition, 2000.

BORDWELL, David. *Figures traced in light: on cinematic staging*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GOODWIN, Andrew. *Dancing in the Distraction Factory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

HARISSON, Cara. *The Visual Album as a HybridArt-Form: A Case Study of Tradicional, Personal and Allusive Narratives in Beyoncé*. 2014. 82 f. Dissertação de Mestrado em Cultura Visual – Lund University, Lund - Suécia, 2014.

HOLZBACH, Ariane Diniz. *A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual*. Editora Appris, 2016. 292 págs.

DALLA VECCHIA, Leonam. *O Álbum Visual e a Reconfiguração de Formatos Audiovisuais na Cultura Digital*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

DANTAS, Danilo Fraga. MP3, a morte do álbum e o sonho de liberdade da canção? *Anais do V ENLEPICC*. Salvador, BA. Novembro de 2005.

DANTAS, Danilo Fraga. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. Trabalho apresentado ao NP 21 – Comunicação e Cultura Urbana do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005.

DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato. Uma história dos formatos fonográficos. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, n.2, julho de 2004.

KORSGAARD, Mathias. *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Routledge Press, 2017.

MARSHALL, Philip D. The promotion and presentation of the self: celebrity as marker of presentational media. *Celebrity Studies*. Vol. 1, No. 1, March 2010, 35–48.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Anitta no Rock in Rio: Negociações de corpos e territórios em performances de divas pop-periféricas In: SOARES, T.; LINS, M., MANGABEIRA, A. (orgs) *Divas pop: O corpo-som das cantoras na cultura midiática*. Belo Horizonte, UFMG, 2020 (prelo)

PEREIRA DE SÁ, Simone; DE PAULA, Rodolfo. Strike a Pose! A mediação do videoclipe Vogue em performances do carnaval carioca. SP, *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, vol.16, n.46, 2019

SHAPERO, Dean. The Impact of Technology on Music Star's Cultural Influence. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, Vol. 6, No. 1, Spring 2015.

SOARES, Thiago. *A Estética do Videoclipe*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

VERNALLIS, Carol. *Experiencing Music Video: Aesthetic and Cultural Context*. Columbia: Columbia University Press, 2004.

WALTENBERG, Lucas. *De Partituras a Aplicativos Móveis: Novas Convenções do Formato "Álbum de Música" na Cultura Digital*. 2016. 201 f. Tese de Doutorado em Comunicação - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2016.

CAPÍTULO 4

O amor nas redes de música pop lusófonas

THIAGO SOARES

E a solidão tomando conta do que já foi seu/ E você nem se dá conta que já me perdeu/ E esse amor é semelhante ao Titanic
(da canção “Amor de Titanic”)

Na rádio comunitária do Morro da Conceição, localizado na periferia de Recife, a voz do cantor Rico Mell emerge, na narrativa da canção “Primeira Vez”: “É, essa história começa mais ou menos assim... Eu estava com ela no carro/ A gente já *tava* namorando há um tempão/ Então eu pensei: ‘É hora de botar aquela parte do namoro em prática’/ Aí eu coloquei aquela música romântica/ Pra dar aquele clima, sabe como é que é.../ Então eu a agarrei e dei aquele beijo/ Os vidros começaram a ficar embaçados/ Mas de repente ela diz, ‘pára, pára’”.

A narrativa na música segue com a pressão masculina para que a mulher “ceda” à tentação, encenando o controle dela diante da situação excitante. Até que a cantora Adrielle Matias, co-vocalista junto a Rico Mell da banda Boa Toda, no refrão recusa o convite sexual: “a nossa primeira vez não vai ser no carro/ não pode ser em qualquer esquina, qualquer beco/ tem que ser algo especial, fora do normal/ algo sem igual”.

A fabulação sobre os jogos de convite, recusa e insinuações sexuais fizeram da faixa “Primeira Vez” um sucesso na música brega em

Pernambuco, responsável por catapultar a carreira da banda Boa Toda. A canção apresenta dois pontos de vista conflitantes (de um homem e de uma mulher) sobre o momento certo para a iniciação sexual de um casal, tendo sido lançada em outubro de 2010 pela RME Produções e ganhando um videoclipe dirigido por Jozart Souza também naquele ano¹.

O que grande parte do público pernambucano não sabia, por ocasião do lançamento, era que “Primeira Vez”, na verdade, tratava-se de uma canção composta por Anselmo Ralph², cantor nascido em Angola, que passou a infância nos Estados Unidos, migrou para a Espanha na década de 1990 e fez enorme sucesso em Portugal na década de 2000, quando passou a ser um dos maiores expoentes da kizomba³, gênero musical também chamado de “merengue angolano”, com canções em grande maioria românticas para dançar a dois. A presença da kizomba na Europa cristalizou, de acordo com Sedano (2020), a narrativa da origem do gênero musical em Angola e sua comodificação em Portugal, evidenciando uma ampla circulação do cancionário nos países lusófonos e o seu potencial mercadológico transoceânico.

Dois anos depois do enorme sucesso de “Primeira Vez” em Pernambuco, a cantora de brega Michelle Melo fez parceria com o cantor MC Sheldon na faixa “Se me Trair vou Trair também”⁴, que narrava uma disputa amorosa em tom de revanche para soluções afetivas. Assim como em “Primeira Vez”, a canção tem início com a fala do cantor, que, de maneira lânguida e ressentida, apela: “Michelle, como você teve coragem de me trair sabendo que eu te amo?”. Em seguida, Michelle Melo replica: “Só assim, Sheldon, você vai descobrir a dor de uma

1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YiP9EwI992I>>.

2. A canção está presente no álbum “Últimas Histórias de Amor”, lançado em 14 de fevereiro de 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=teropbm5mUA>>.

3. A principal referência da kizomba nos países lusófonos é a dança com movimentos originados do semba, principalmente a união pela cintura entre o homem e a mulher dançarinos e os movimentos sensuais que se seguem. À medida que o semba aos poucos tornou-se mais lento, promovendo a intimidade entre os jovens, a kizomba surgiu como uma dança à parte, mais livre. A palavra kizomba significa “festa” na língua angolana kimbudu. (SEDANO, 2020, p. 99)

4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aL25_eMChAU>

traição”. A faixa impulsionou a carreira de MC Sheldon – que se destacava, na ocasião, no bregafunk⁵ – em direção ao brega romântico, do qual Michelle Melo era uma das principais expoentes. “Se me Trair Vou Trair Também” ganhou videoclipe em 2011, gravado por Ítalo Monteiro da produtora Pro Rec, uma das mais atuantes na produção de vídeos na música brega de Pernambuco.

Dois anos antes da gravação de Michelle Melo e MC Sheldon, era lançada em Angola e espreada para os países africanos de língua portuguesa a canção “Como Me Sinto Eu”⁶, composta pelos angolanos Walter Ananaz e Jorge Semedo, dupla que liderava o grupo Heavy C, que se destacava também no gênero musical kizomba. “Se Me Trair Vou Trair também”, com Michelle Melo e MC Sheldon, era uma versão de “Como Me Sinto Eu”. Ao contrário de “Primeira Vez”, cujo título da versão brega para a canção de Anselmo Ralph foi mantido, em “Se Me Trair Vou Trair Também” houve mudança do título da canção. Com pequenas adaptações para o português do Brasil (substituição de palavras como “sítio” por “lugar” e as inflexões verbais do “tu” do português de Angola para o “você” brasileiro⁷), a canção foi lançada em Pernambuco com ampla circulação e nenhuma menção à faixa original – assim como ocorrido com “Primeira Vez”, que não fazia qualquer referência à canção do cantor angolano.

Em 2019, o fenômeno se repete. “Tu e Eu”⁸, música que o cantor caboverdiano Johnny Ramos lançara em 2016, ganhou interpretação da cantora de brega Eduarda Alves. Também com pequenas adaptações linguísticas para o português do Brasil, a canção manteve o título “Tu e Eu”, além de apresentar uma diferença em relação às demais. Em *live* no YouTube realizada no dia 2 de maio de 2020, Eduarda Alves, antes de cantar “Tu e Eu”, explica como chegou à canção: “Eu estava procurando na internet músicas para fazer versões. Achemos esta música linda

5. Para detalhamento sobre as clivagens na música brega em Pernambuco e as diferenças entre bregafunk e brega romântico, Ver: SOARES, 2017.

6. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nu2OYaRAzec>>.

7. Para um debate mais aprofundado sobre as relações linguísticas estabelecidas entre o português praticado em países africanos e o brasileiro, Ver: SÁ, 2019.

8. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IDP5ij6N1t0>>.

do nosso amigo Johnny Ramos e entramos em contato com ele para fazer uma parceria. Mas, ele estava em Angola e não pôde cantar junto comigo. Mando aqui um beijo para Johnny Ramos por ele ter liberado esta canção para que a gente fizesse um brega – que é o que o povo daqui gosta”⁹.

A partir destes três exemplos de canções de kizomba que ficaram famosas no brega romântico, o presente artigo propõe evidenciar aproximações e distanciamentos nestes intercâmbios musicais, os quais desvelam intensas trocas simbólicas em redes sociotécnicas que envolvem produtores musicais, “olheiros”, empresários e artistas da música brega conectados através de plataformas digitais e de seus sistemas de recomendação, evidenciando um conjunto de práticas transculturais Sul-Sul (entre Brasil e Angola, sobretudo) que mostra a importância da língua portuguesa como um fator de agregação e de interesse mútuo. A partir dos usos metodológicos da noção de rede de música pop periférica (PEREIRA DE SÁ, 2014, 2016 e 2017), especula-se sobre as tramas de amor nas canções românticas que transitam pelo Atlântico Negro (GILROY, 2012) em redes digitais e as suas relações com preceitos de classe social, raça, gênero e nação. Argumenta-se a respeito do quanto a observação de como se desenham as relações amorosas nas canções de brega adaptadas da kizomba revela-se um lugar privilegiado para pensar as relações raciais nos contextos do Sul Global, assim como para evidenciar procedimentos de bastardização (RINCÓN, 2016) do cancionero em contextos de trocas simbólicas na cultura digital.

O artigo divide-se em três partes. Na primeira, a partir de um resgate das contribuições de Paul Gilroy para pensar as trocas simbólicas, musicais e diaspóricas no Atlântico Negro, propõe-se reconhecer a continuidade das “culturas viajantes” nas redes digitais, corroborando com os argumentos de Simone Pereira de Sá no sentido de que plataformas digitais, entre elas o YouTube, são centrais para a visualização de enlances entre culturas no momento em que promovem ranhuras nos diversos atores e produtos que emergem destes encontros. Na segunda parte, apresentam-se os impasses político-raciais presentes na história

9. A explicação está no minuto 35’00” da live de Eduarda Alves. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9DhzkBU5V48&t=3240s>>.

da música popular no Brasil e os deslocamentos das canções “Primeira Vez” e “Se Me Trair Vou Trair Também” para o contexto da música brega, evidenciando a continuidade das marcações de classe, raça e gênero no processo ambivalente sobre a presença velada de marcas da branquitude na música popular brasileira, o que reforça algumas postulações já reveladas por Liv Sovik (2009).

Na terceira parte, a partir dos diferentes modos nos quais ocorrem essas versões de canções de kizomba em brega (algumas sem qualquer vínculo formal, de registro ou de direitos autorais), propõe-se o reconhecimento de dinâmicas de “bastardização” da música pop periférica, ou seja, ilegitimidade, impureza e “degeneração da origem” (RINCÓN, 2016), evidenciando relações de trabalho e de produção artísticas em países do Sul Global, bem como as suas condições de vulnerabilidade econômica, mas também de solidariedade entre artistas.

“Culturas viajantes” nas redes digitais

Pensar sobre canções que transitam entre os continentes africano e americano em redes digitais em 2020 implica em retomar a ideia de “culturas viajantes” (GILROY, 2012, p. 22) como um “instrumento valioso para desagregar as suposições complacentes e irrefletidas a respeito de uma história cultural sedentária”. O argumento de Paul Gilroy pressupõe reconhecer que os deslocamentos e mobilidades culturais apresentam implicações políticas, sobretudo no tocante ao debate sobre raça. O autor atesta que as culturas do Atlântico Negro criaram vínculos oriundos do processo de colonização e da escravidão, gerando um conjunto de “culturas de consolação” através da mediação do sofrimento, especificando “formas estéticas e contraestéticas e uma distinta dramaturgia que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer”. (GILROY, 2012, p. 13)

Para Gilroy, a “contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento”, dirigindo a atenção às experiências de cruzamento, histórias translocais capazes de aprofundar a compreensão sobre o poder comercial e estatal e a sua relação com o território e o espaço, mas também lançar luzes em problemas conceituais que possam ocasional-

mente aprisionar ou enrijecer a própria ideia de cultura. Trabalhar com a metáfora do Atlântico Negro apresenta, para Gilroy, ganhos potenciais que “podem ser vislumbrados através de um contraste entre nações e os padrões de fluxo e mobilidade que caracterizam a aventura extranacional e a criatividade intercultural” (GILROY, 2012, p. 15).

O autor chama atenção, entretanto, para que o olhar sobre as trocas simbólicas e culturais que tomam o Atlântico Negro como metáfora não resvalem em análises utilitaristas nas quais a noção de diáspora possa produzir “ortodoxias elegantes porém superficiais, vazias de qualquer sentido de conflito ou de violência” (GILROY, 2012, p.22). Ou seja, trata-se de não tomar o deslocamento, a viagem, a diáspora e as trocas materiais como percursos “lisos”, sem ranhuras ou rasuras, mas mostrar que eles são significativos para o reconhecimento de como as tessituras raciais engendraram formas particulares de pertencimento e territorialização nos diversos contextos do globo.

Esta ressalva apresentada por Gilroy é também endossada por Glissant (2005) em sua crítica às análises dos processos de globalização, os quais precisariam retirar a transparência dos fenômenos e ressaltar as opacidades presentes em “rastros-resíduos” que seguem deixando reen-trâncias, ranhuras e assimetrias à vista. Os deslocamentos de vidas, de objetos e, portanto, de culturas pelo Atlântico Negro continuam realçando relações de poder entre novos agentes coloniais, suas sombras e fantasmagorias entre os povos.

A tomada de posição deste artigo, no sentido de abordar o amor e as tramas afetivas de canções românticas que viajam no Atlântico Negro através das redes digitais, não implica em despolitizar o debate sobre as marcas de sofrimento e dor que integraram as lógicas do sistema econômico e colonial responsáveis por consagrar a escravidão. Propõe-se acionar o entendimento de que observar o amor e as relações afetivas também implica em politizá-los, sobretudo a partir de uma virada que parece lançar luz à marcação de gênero como um fator central para novas miradas sobre o Atlântico Negro. A pouca ênfase que Gilroy concede às mulheres no Atlântico Negro convida-nos a uma clivagem feminina para os deslocamentos e acionamentos afetivos no contexto diaspórico. Se pensarmos nas “culturas da consolação”, da melancolia e da solidão

da mulher na história do Atlântico Negro, ouviremos que, significativas em si mesmas, tais narrativas também estão “carregadas e contrapostas a sombras”.

Neste sentido, o enquadramento da canção romântica – formato largamente consagrado nos gêneros musicais da América Latina, conforme atestam Martha Ulhôa e Simone Luci Pereira (2016) – nas dinâmicas do Atlântico Negro propõe não só examinar o lugar da música em um contexto de continuidade das narrativas diaspóricas, mas também observar a “autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva”. (GILROY, 2012, p. 161)

Em sua defesa da música como lugar de observação dos compartilhamentos das formas culturais negras pós-escravidão, Paul Gilroy pretende convergir a análise da música e das relações sociais que a sustentam. Um procedimento particularmente valioso, sugere o autor, é fornecido pelos padrões distintivos do uso da língua, que caracterizam as populações contrastantes da diáspora africana moderna e ocidental.

É no movimento da canção romântica deslocando-se pelo Atlântico Negro que aparecem as marcações raciais. Se pensarmos nos movimentos internos das “viagens” das sonoridades e dos cancioneiros da cumbia, do bolero, da salsa e do merengue pela América Latina, bem como as suas relações com fronteiras, os dribles territoriais, passagens ora pelo Caribe, ora pelos Andes, entradas no território brasileiro, formação de estéticas híbridas que se amalgamam em itinerários porosos, o gesto de olhar para a canção romântica no Atlântico Negro implica em perceber menos “os atributos formais das culturas expressivas sincréticas” e mais “os problemas de como podem ser formulados os julgamentos críticos, avaliativos, axiológicos e (anti)estéticos a seu respeito e com o lugar da etnia e da autenticidade no interior desses julgamentos” é formado. (GILROY, 2012, p. 163)

Observar canções de kizomba e de brega que se amalgamam em meio às disputas e trocas simbólicas na cultura digital implica reconhecer um duplo movimento: de um lado, o que os gêneros musicais significam neste processo, o que dizem sobre a interseccionalidade e sobre

as poéticas das canções, assim como a natureza de funcionamento das engrenagens dos gêneros musicais na cultura algorítmica e nos sistemas de recomendação (JANOTTI, 2020), uma vez que os contatos entre os gêneros musicais (kizomba e brega) ocorrem, em grande parte, a partir de zonas especulativas promovidas por sistemas de recomendações de plataformas de vídeo e música como o YouTube¹⁰. Por outro lado, ao reconhecimento dos gêneros musicais como chaves interpretativas potentes de entendimento das dinâmicas das canções cabe atrelar outro alerta proposto por Gilroy no tocante a refletir sobre:

que contradições surgem na transmissão e na adaptação de expressões culturais por outras populações da diáspora, e como são resolvidas? Como o deslocamento hemisférico e a disseminação mundial da música negra se refletiram em tradições localizadas? Que valor é atribuído às suas origens? (GILROY, 2012, p. 163)

Entende-se que as canções românticas em deslocamento auxiliam na compreensão dos gêneros musicais e seus circuitos simbólicos, tratando das relações de poder que agem sobre os processos de territorialização, bem como sobre o apagamento ou não de suas origens, ao revelar tramas em que a música, “uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos da subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético”. (GILROY, 2012, p. 163)

A imagem das tramas diaspóricas a que Gilroy se refere em sua proposta ganha novos contornos e atores sociais diante da cultura digital. A intensificação das trocas simbólicas nas redes sociais digitais implica em lançar luz sobre a dimensão material destas redes ao propor, como exercício metodológico, o mapeamento de rastros que atuam na formação das redes sociotécnicas, deslocando a interpretação do fenômeno dos objetos em si para a forma como tais objetos “atuam”. Este debate aproxima-se de uma abordagem a partir da pragmática sociológica, como já empregada por Antoine Hennion (2005) e engendrada por Simone Pereira de Sá (2014, 2016 e 2017) na abordagem de fenômenos musicais.

10. Conforme relatado em entrevista com o produtor Raphael Formiga, da banda Boa Toda, e sua busca pela canção “Primeira Vez”.

Propõe-se a adoção da ideia de rede sociotécnica como pensada por Pereira de Sá aos fluxos do Atlântico Negro, tentando visualizar dimensões materiais, empíricas, contraditórias e controversas destes deslocamentos materiais e simbólicos. Para a autora, “as redes são constituídas por materiais heterogêneos; e os atores (também chamados de actantes) definem-se como qualquer agente mediador que produza diferença – seja este um ator humano ou não-humano – na coletividade” (PEREIRA DE SÁ, 2014, p. 4). Os fenômenos comunicacionais, segundo Pereira de Sá, são compostos por uma ampla gama de interações que incluem humanos e, de forma não menos importante, elementos não humanos, fazendo com que seja necessária uma cartografia dos rastros dos atores como mediadores na constituição destas redes sociotécnicas.

Como procedimento metodológico, propõe a autora, o próprio pesquisador “se torna, ele mesmo, mais um mediador ao identificar e fazer falar, através de seus textos, os diversos atores de uma rede, multiplicando os pontos de vista e as controvérsias” (PEREIRA DE SÁ, 2014, p. 36). Portanto, ao buscar os rastros de atores em fenômenos midiáticos no Atlântico Negro, sejam eles humanos ou não-humanos, é possível analisar de que maneira se constituem coletivos performáticos, como são formadas alianças e quais mediadores atuam nas controvérsias, o que implica em realçar políticas interseccionais no contemporâneo.

É sobre esta perspectiva metodológica que a presente investigação se debruça, com o objetivo de enfatizar a importância de visualizar os fenômenos em sua articulação dentro das redes sociotécnicas. A proposta é encarar buscas, co-criações, lançamentos e arquivamento das canções de brega originadas a partir da kizomba como formas de deslocar as caixas-pretas, abrindo assim novas possibilidades de discussão sobre a cultura musical contemporânea no Atlântico Negro.

Brega como música negra

Trazer à tona reflexões com base na metáfora do Atlântico Negro implica em ressignificar a história das músicas populares a partir de suas marcações raciais. Neste sentido, cabe observar o apagamento dos acionamentos de raça na música brega, principalmente nos registros historiográficos deste gênero musical. A história da música brega no Brasil

sempre esteve conectada a um forte marcador de classe social, como evidencia Araújo (2010), que relaciona este cancionero aos contingentes de migrantes no Sudeste brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. O autor ressalta a marcação de classe social tanto no consumo quanto na dinâmica produtiva das canções, ao mesmo tempo em que reconhece a potência poética e política da música brega (cafona) no tocante à censura no período da Ditadura Militar. Araújo ressalta a existência de uma “linguagem de frestas” no cancionero brega, linguagem esta que despista a censura e impõe a sagacidade e criatividade em um contexto restritivo de liberdade de expressão no Brasil.

Concomitante à aparição dos cantores cafonas no Sudeste do Brasil (grande parte deles migrantes vindos das regiões Centro-Oeste – caso de Odair José e Amado Batista, de Goiás – e Nordeste – Waldick Soriano, saído do interior da Bahia), a música brega emerge em diferentes contextos brasileiros na década de 1970 com texturas e acentos particulares. No Pará, ganha sonoridades, timbres e poéticas de um conjunto de práticas musicais caribenhas, a partir do calipso (AZEVEDO, JÁCOME e PRADO, 2019) e das sonoridades latinas (AMARAL, 2009 e MELO e CASTRO, 2011). Em Pernambuco, e mais amplamente no interior dos Estados do Nordeste, conecta-se às matrizes estéticas do forró, valendo-se também dos fluxos migratórios entre as regiões Norte e Nordeste do Brasil (SOARES, 2017) para a criação de matrizes híbridas. A despeito do reconhecimento da emergência destes itinerários sobre a música brega no Brasil, tais abordagens ressaltam a perspectiva de classe social como marcadora do consumo, ora a partir do mito de origem destes fenômenos nas periferias das grandes cidades, ora reconhecendo as assimetrias de gênero e a poética das letras que ressaltam enquadramentos sobre o papel da mulher e do homem nas encenações melodramáticas das canções, ora a partir das ambiências e circulações do consumo musical.

Como “música de pobre” conectada ao mercado de entretenimento musical, emulando também modismos e incorporando acentos da música pop global, o cancionero da música brega em Pernambuco ficou

anos longe da tutela do Estado. Foi preciso que se promulgasse uma lei¹¹, em 2017, para que a música brega fosse considerada “expressão cultural de Pernambuco”, evidenciando as tensões de sua conexão com manifestações da cultura pop global e as questões em torno do pertencimento e da marcação territorial como “música pernambucana”. Esses impasses de ordem territorial, político e estético sobre a música brega, embora importantes e pertinentes, revelam uma ausência das abordagens raciais sobre este cancionário.

O destaque dado à classe social como central no entendimento da produção e do consumo da música brega no Brasil abre vácuos acerca da presença de artistas negros e negras na música brega, bem como sobre o reconhecimento das marcas do racismo nas classes populares brasileiras. O preconceito à música brega – sobretudo no argumento empreendido por Araújo (2010) – esteve fortemente atrelado à condição financeira dos artistas e do público presentes nos shows e festas, e não ao racismo e às formas interseccionais de poder existentes nas observações sobre consumo e política.

Importante voltar um pouco mais no tempo e observar como o apagamento da negritude na música brega e romântica brasileira também pode estar atrelado à reiteração das dinâmicas de miscigenação e mestiçagem no contexto do Brasil e suas formas apaziguadas de dizer o corpo negro. Ao mostrar a maneira com que a cantora Ângela Maria era vista mais como uma “representante do povo”, uma operária que tinha “vencido na vida” e virado artista na década de 1950 ao invés de uma mulher negra cantando música romântica, Liv Sovik (2009) desvela como a atenuação sobre os aspectos raciais da cantora revela sobre os impasses de se colocar como negro no mercado musical brasileiro. Apelidada de “Sapoti” pelo presidente Getúlio Vargas em função da cantora ter uma “voz aveludada e pele da cor de sapoti”, Sovik atesta que “Ângela Maria e sua música existiam no limiar entre ser negro ou ‘sapoti’ e a suspensão desta identidade – indicando ao mesmo tempo negritude e ausência

11. A Lei número 16.044/2017, proposta pelo deputado Edilson Silva (PSOL), altera a Lei nº 14.679/2012 e inclui o brega na lista de manifestações artísticas com espaço garantido na programação de eventos custeados pelo Estado. Para mais informações: <http://www.alepe.pe.gov.br/2017/08/18/brega-e-reconhecido-como-expressao-cultural-pernambucana/>.

de cor, identidade e piada” (SOVIK, 2009, p. 121). Segundo a autora, somente em 1956, quando a cantora fez cirurgia plástica, afinou o nariz, clareou a pele e tingiu o cabelo para aparecer fantasiada de baiana na capa do disco “Isto é Ângela Maria” é que o aspecto racial foi debatido na imprensa. Ou seja, Ângela Maria foi identificada como negra por subtração. Assegura Sovik: “mais discutido do que sua cor, na cobertura da imprensa no auge de sua carreira, era seu estatuto de mulher na promoção da imagem da esposa e mãe” (SOVIK, 2009, p. 122).

Outro recuo no tempo permite observar a emergência da questão racial no consumo musical no Brasil. A partir do aumento da capacidade de consumo na década de 1970, negras e negros brasileiros passaram a ser localizados no radar mercadológico das indústrias fonográficas, ocupando espaços de lazer e diversão musical nos bailes black do Sudeste brasileiro, conforme afirma Luciana Xavier (2018), não sem antes evidenciar tensões neste fenômeno: os diálogos com o universo da música black estadunidense promovem rasuras sobre as marcas da negritude brasileira e a sua relação com o samba; os constantes ataques às expressões da cultura black carioca, consideradas como “alienadas” ou “de direita” no contexto da ditadura militar, e a presença destas festas, em grande medida, nas narrativas das páginas policiais da imprensa da época.

Se observarmos os não-ditos presentes na observação de Sovik sobre a negritude de Ângela Maria, assim como o conjunto de postulações que resultam no estudo de Xavier sobre consumo, lazer e diversão das populações negras nas periferias brasileiras, observa-se a ausência de um debate de raça interseccionado, ou seja, como um fator de acentuação das diferenças tanto nas dimensões de enquadramento performático de artistas quanto nas formas de consumir música urbana.

Neste sentido, ao propormos a observação dos percursos das versões de canções a partir do kizomba para o brega, sob o prisma das trocas simbólicas do Atlântico Negro, o que se ressalta são as formas de perceber os não-ditos da música brega como um cancionário repleto de marcações de raça. Colocar em perspectiva os intercâmbios e as trocas simbólicas entre canções de artistas de Angola e do Brasil aciona o entendimento do aspecto relacional, ou seja, as histórias, poéticas e

narrativas que dizem ou ocultam os corpos negros e são apresentadas nestas manifestações expressivas.

Na comparação dos videoclipes das faixas “Primeira Vez” (Anselmo Ralph), “Como Me Sinto Eu” (Heavy C) e “Tu e Eu” (Johnny Ramos), produzidas no contexto das indústrias do audiovisual angolano, possuindo artistas negros tanto como protagonistas quanto como coadjuvantes, é possível enxergar as matrizes da miscigenação e da mestiçagem como um traço significativo da cultura brasileira: afinal, os videoclipes das versões “Primeira Vez” (Banda Boa Toda), “Se Me Trair Vou Te Trair Também” (Michelle Melo e MC Sheldon) e “Tu e Eu” (Eduarda Alves) permite-nos perceber as tessituras do colorismo das peles e dos fenótipos miscigenados, assim como suas negociações e apagamentos, em histórias que falam de amor, sofrimento, dor, traição, mas inscritas nas marcas da cor da pele daqueles a quem é permitido a prazer do reconhecimento da beleza, da escolha e da altivez nas relações afetivas.

Formação das redes sociotécnicas lusófonas

Os intercâmbios entre Brasil e Angola remontam ao período da escravidão, cabendo ao país da costa africana a marca de maior exportador de escravos entre os séculos XV e XIX¹². Navios negreiros – chamados de “tumbeiros” (devido ao alto número de mortes durante o trajeto) – aportavam nas cidades litorâneas brasileiras, trazendo contingentes de escravos que subsidiaram a economia agrícola brasileira entre os séculos XVI e XVIII como parte de acordos do tráfico de seres humanos para as colônias portuguesas. A presença de Portugal como mediadora das relações econômicas entre o pólo emissor (Angola) e o receptor (Brasil) de escravos ocorre a partir da instauração de pactos culturais entre metrópole e colônias, pactos estes fortemente centrados na lusofonia. O princípio de formação das nações lusófonas constitui na centralidade

12. “Calcula-se que tenham saído de Angola, entre 1501 e 1866, quase 5,7 milhões de escravos (segundo a base de dados americana Atlantic Slave Trade). O país foi uma das grandes fontes emissoras de comércio de escravos desde o século XV até meados do século XIX. E a Igreja Católica desempenhou um papel importante não só na ladinização de escravos, mas no seu comércio”. Para mais informações: <https://acervo.publico.pt/mundo/noticia/-angola-o-grande-produtor-de-escravos-1729882>. Acesso em 13 de julho de 2020.

da língua nas formações econômicas, culturais e políticas durante o período colonial. Se pensarmos neste princípio como um dispositivo colonial de poder, as rotas de escravos entre Angola e Brasil se configurariam como primeiras redes sociotécnicas lusófonas, em que atores humanos (senhores de escravos, negociadores, mediadores, capitães, escravos, escravas, entre outros) e não-humanos (embarcações, dispositivos de localização, mapas, entre outros) formavam itinerários movidos pela economia característica daquele período histórico.

O chamado “Ciclo de Angola”, que durou praticamente todo o século XVII, seria revelador da formação de uma rede institucionalizada de tráfico de escravos, quando homens e mulheres das etnias congo, ambundo, benguela e ovambo foram transportados para o Brasil (BUENO, 2003), criando rotas fixas de comércio a partir de leis e diretrizes da metrópole portuguesa. Esta relação entre as colônias Brasil e Angola, com a mediação da metrópole Portugal, instaura aquilo que Boaventura de Souza Santos (2018) vai classificar como os diálogos Sul-Sul a partir de uma “hermenêutica da suspeita”. Na concepção do autor, os diálogos Sul-Sul, ou seja, entre países e continentes do Hemisfério Sul (América do Sul, África e Sudeste Asiático), não podem ser pensados de forma autônoma, pois, em grande parte dos fenômenos (a escravidão sendo o mais relevante deles), era preciso esgarçar imposições coercitivas pelas metrópoles. Neste sentido, a formação de redes sociotécnicas lusófonas entre Brasil e Angola não existiria sem o poder mandatário de Portugal.

É sob a sombra do colonialismo e também da escravidão que Brasil e Angola seguem as suas relações diplomáticas no decorrer do século XX. Curiosamente, o governo brasileiro foi o primeiro a reconhecer a independência de Angola – até então colônia portuguesa – em novembro de 1975. A posição do presidente brasileiro na ocasião, Ernesto Geisel, estava articulada à tentativa de atenuar as feridas da diplomacia brasileira, a qual adotara uma posição pró-Portugal durante os quinze anos de luta armada contra o colonialismo português no país africano. “O Brasil precisava mandar uma mensagem clara para a África de que havia mudado. As relações antes estavam prejudicadas porque o país, ou tinha

apoiado o colonialismo português ou se omitido em relação à descolonização” (PENNA FILHO e LESSA, 2007, p. 6).

No campo cultural, as relações bilaterais Brasil-Angola instauraram novas relações de poder. Os produtos culturais brasileiros sempre foram mais conhecidos em Angola do que o contrário e, desde a década de 1970, telenovelas, filmes e música brasileira circulam amplamente no país africano. No campo diplomático, Brasil e Angola mantinham, até 2017, 46 acordos de cooperação em vigor, dos quais 13 tratavam de temas da área cultural¹³ (redução de impostos para produtos culturais brasileiros em território angolano), só perdendo para acordos na área da tecnologia (30) e à frente de acordos no campo da agricultura (10). Esta forte presença de produtos culturais brasileiros em Angola é constatada pela pesquisa etnográfica de Melina Silva (2018):

Em meados da década de 1970, programas culturais veiculados pela Televisão Pública de Angola (TPA) passavam peças audiovisuais de bandas internacionais consagradas como as britânicas Dire Straits e Beatles, e os reis da Jovem Guarda, os brasileiros Roberto e Erasmo Carlos. O rock também circulava na rádio Programa C, a qual anos depois se tornou a RFM 96.5, e na Rádio Nacional de Angola (SILVA, 2018, p. 7).

São através dos dispositivos tecnológicos comunicacionais que se formam novas redes sociotécnicas lusófonas entre Brasil e Angola, não sem gerarem controvérsias. Se a escravidão era uma rasura política e humanitária nos deslocamentos e trajetos do Atlântico Negro, a diáspora angolana, sobretudo para Portugal, instaura tanto a circulação de pessoas quanto de produtos culturais que apresentavam modos de ser angolano e cosmopolita, conectando-se a ideais presentes em artefatos comunicacionais, como também constata Melina Silva (2018). Este argumento permite enxergar assimetrias em redes sociotécnicas lusófonas envolvendo atores humanos e não-humanos em diferentes fluxos: entre Angola e Portugal, principalmente ancorada na migração de angolanos para a Europa, e entre Brasil e Angola, com a ampla circulação e

13. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-05/brasil-mantem-46-acordos-com-angola-e-intercambio-tende-aumentar>>. Acesso em 14 de julho de 2020.

consumo de produtos midiáticos brasileiros, consagrando a Rede Globo e o seu conglomerado comunicacional como um importante actante na presença de telenovelas e de produtos musicais brasileiros em território angolano.

A formação de redes sociotécnicas lusófonas atinge a formalização em 1996, diante dos rearranjos políticos decorrentes da globalização, com a criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), congregando Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor Leste, para a formação de comunidades de aproximação transnacional e transcontinental com alusão à “língua”, inscrevendo-se em interesses de cooperação técnica, econômica e política em meio às crescentes formações de blocos regionais e rearranjos hegemônicos. De acordo com Marcon (2005, 2012, 2014), a formação do bloco da CPLP coincide com a disseminação nos países lusófonos do kuduro, estilo de dança e música surgida em Luanda, capital de Angola, nos anos noventa, que chegou a Portugal logo em seguida através das relações entre os imigrantes, espreado também até o Brasil, além de se tornar conhecida em várias outras regiões do mundo.

O que torna o estilo um referencial interessante para pensarmos o contexto triangular das implicações culturais e políticas destas dinâmicas transnacionalizadas (entre Angola, Brasil e Portugal), que podem tanto estar reproduzindo velhas referências de identidade quanto criando novas formas políticas de entender o mundo e pensar o estado nacional. (MARCON, 2014, p.11)

Em sua análise sobre o kuduro em Angola e sua circulação pelo mundo, Marcon atesta que diferentes acepções do gênero musical disputavam a noção de “música de Angola”, reiterando narrativas sobre a Nação em suas configurações musicais. Tão popular quanto o kuduro, mas menos “global”, era o semba que, segundo Moormann (2008), durante a primeira década da independência, passou a ser utilizado reiteradamente como símbolo da Nação. Só no final da década de 1980 e início de 1990 surgiu a kizomba, gênero musical dançante, influenciado pelo zouk caribenho e também pelo próprio semba, configurando-se em

uma música “para dançar a dois” com perspectiva romântica e a instauração de narrativas afetivas nas canções.

“Primeira Vez”: economia moral e controvérsias no arquivamento

O fluxo comunicacional de produtos culturais do Brasil em direção à Angola, que se estendeu fortemente nas décadas de 1980 e 1990, só passa a operar de maneira mais enfática na direção Angola-Brasil na década de 2000, quando o segmento musical, representado por gravadoras como Sony Music e Universal, reconheceu o potencial mercadológico de artistas angolanos no contexto brasileiro. Antes mesmo do enorme sucesso que a versão da canção “Vem Dançar Kuduro”, de Robson Moura e Lino Krizz – que, no Brasil, virou “Vem Dançar Com Tudo”, servindo de tema de abertura da novela “Avenida Brasil”, em 2012¹⁴ –, já existia um fluxo de artistas de Angola no Brasil. O cantor Anselmo Ralph, autor da canção “Primeira Vez”¹⁵, é um desses artistas que, via Sony Music, passaram a ocupar espaços nos sistemas midiáticos brasileiros, tendo feito participações especiais em DVDs de Alexandre Pires e Cláudia Leitte.

Anselmo Ralph configura-se como o principal ator (actante) na formação da rede sociotécnica lusófona que conecta a kizomba com a música brega. A partir de sua presença no Brasil, em 2007, tendo sido apresentado como “cantor romântico” pela Sony Music por ocasião do lançamento do álbum “Histórias de Amor”, o conjunto de canções de Anselmo Ralph passa a gerar interesse de produtores e “olheiros” da música brega. O empresário Raphael Formiga, da banda de brega Boa Toda, narra que, quando buscava canções de kizomba no programa de

14. Disponível em: <<https://reverb.com.br/artigo/avenida-brasil-relembre-as-10-musicas-mais-marcantes-da-novela>>.

15. A primeira canção de kizomba adaptada para o brega foi a faixa “Primeira Vez”, composta por Anselmo Ralph e lançada em 14 de fevereiro de 2007 no álbum “As Últimas Histórias de Amor”, levando a carreira do artista angolano para o mercado internacional. Além de espetáculos em Portugal e Angola, Ralph realizou, em 2008, uma turnê por Moçambique, África do Sul, Namíbia e São Tomé e Príncipe.

computador eMule¹⁶ como uma forma de “ter ideias para novas canções de brega”¹⁷, viu Anselmo Ralph fazendo divulgação de suas músicas no Brasil. Neste sentido, dois atores parecem ser fundamentais na consagração desta rede que conecta a kizomba ao brega: a gravadora Sony (responsável pela divulgação do cantor angolano em território nacional) e o programa de computador eMule (no qual, em dispositivo de busca, o produtor “baixa” um pacote de canções de kizomba e, entre elas, encontra-se a faixa “Primeira Vez”, de Anselmo Ralph, que mais tarde seria gravada pela banda de brega Boa Toda).

A semelhança entre os arranjos, o ritmo e o andamento das canções de kizomba em comparação com as de brega foram centrais para a escolha de Formiga, evidenciando a importância das marcações dos gêneros musicais como um operador na aderência das ações em rede. Através da mediação do compositor Elvis Pires, um dos mais atuantes da música brega em Pernambuco, “Primeira Vez” se territorializa ao ganhar termos do “português do Brasil”, entre eles a substituição de expressões, como “É altura de meter aquela” para “É hora de colocar”¹⁸, e a troca de palavras, como “sítio” (lugar) para “esquina”. O compositor Elvis Pires é autor de uma série de versões de músicas estrangeiras para o brega, sendo uma das mais famosas “*Obsessão (Cinco da Manhã)*”, uma versão em português da música “*Obsesión*”, da banda dominicana Aventura. Este horizonte de escolha das palavras, que remetem ao cotidiano e à linguagem informal das dinâmicas afetivas, tomando por base a mediação de produtores e compositores, é parte da engrenagem de funcionamento da rede lusófona. Na verdade, é a partir deste conjunto

16. O eMule é um software livre lançado em 2002 pela GNU Public License com versões para Microsoft Windows. Tornou-se bastante popular no Brasil em função da possibilidade de compartilhamentos de arquivos (vídeo, áudio, entre outros) e, mais especificamente no contexto da cena de música brega em Pernambuco, por servir de fonte de busca e download de material musical para ser “estudado” pelos produtores e artistas locais.

17. Em entrevista pelo WhatsApp para a pesquisa.

18. A letra de “Primeira Vez”, de Anselmo Ralph, traz a seguinte formação linguística: “É altura de meter aquela/ Parte do namoro em prática/ Ai, eu pus a minha coleção/ De músicas românticas/ Para criar aquele clima, sabem como é que é”. Já a versão de Elvis Pires apresenta: “Então eu pensei “É hora de botar aquela parte do namoro em prática”/ Ai eu coloquei aquela música romântica/ Pra dar aquele clima, sabe como é que é”.

de mediações (diferenças linguísticas, gírias, expressões) que se atam as zonas de interesse entre kizomba e brega no contexto brasileiro.

“Primeira Vez” é uma canção que encorpa a rede sociotécnica a partir da “economia moral” melodramática (MARTÍN-BARBERO, 2008). A mulher que não cede aos apelos masculinos por uma noite de amor e a montagem de “cenários ideais” para o coito integram jogos que constroem disputas entre as personagens na canção. A personagem feminina está volúvel: “Não faz assim, não me toca assim, pois a carne é fraca/ Sei que namoramos há um tempo, mas amor, espera/ Tira a mão do meu pescoço/ Sabe que desse jeito vamos pegar fogo aqui no carro”. O personagem masculino insiste: “Então botei minha mão por baixo da sua blusa/ Disse baixinho “Hoje te quero inteira”/ Ela disse “tudo bem”/ Quando eu penso que ela está caindo/ Ela diz “pára, meu amor, pára”. A iminência do ato sexual constrói um cenário de acinte, desejo e limite moral.

Na versão kizomba, “Primeira Vez” é cantada por Anselmo Ralph, que remete, na narrativa, à mulher que provoca e incorpora a fala dela em seu discurso. A certa altura, diferentemente da versão brega, menciona de maneira textual a espera vinculada ao casamento: “Ela continuava a dizer/ Anselmo tu vais ter que esperar/ Eu dizia “mas nós já estamos a tanto tempo”/ Ela dizia: “nem que tiveres/ De esperar pelo casamento/ Se tu me amas vais ter que esperar”. A economia moral que vincula recato à espera pelo casamento estabelece uma linha contínua entre o cancionero romântico latino-americano (ULHÔA e LUCI PEREIRA, 2016), o brega e a kizomba, evidenciando zonas narrativas e afetivas que colocam tomadas de decisões e vínculos amorosos em espectros contratuais e familiares. Desta maneira, permite enxergar homologias sobre amor, provincianismo, melodrama e ideais românticos em gêneros musicais que transitam entre América Latina e África ou através de alguns ideais sobre “amefricanidade” (GONZÁLEZ, 1988).

A canção “Primeira Vez” passa a circular e a fazer enorme sucesso no contexto de Pernambuco sem que a faixa seja creditada a Anselmo Ralph. Inclusive, em sites de letras de música, a faixa aparece como

composta por Elvis Pires¹⁹. Emergem, portanto, controvérsias da rede lusófona: em que medida atores sociais reconhecem autoria de materiais textuais a partir do momento em que inserem expressões brasileiras em material previamente disposto?

Entra em cena um importante ator não-humano nesta rede: o YouTube. Embora não tenha sido identificada, na ocasião do lançamento, em 2012, como “versão” de uma música de Anselmo Ralph, no momento em que “Primeira Vez”, cantada pela banda de brega Boa Toda, é disposta na plataforma de vídeos YouTube, passa a ser “atacada” como uma canção “roubada”, trazendo à tona uma controvérsia em função de seu arquivamento. “Esta música é do cantor angolano Anselmo Ralph, dêem o crédito”, diz o perfil Aline Ferreira. “Já não sei mais qual música brega que não foi copiada de alguma música estrangeira”, reclama o perfil Thomas Ravelli. “Vocês estão pagando os direitos autorais ao autor da música que é Anselmo Ralph. Puro plágio”, brada o perfil Albano João. Estas controvérsias em rede colocam em perspectiva noções contratuais de trabalho e da formalização das atividades da cadeia da música em contextos de vulnerabilidade social. A “apropriação” de canções, assim como o “roubo” de versos, de ideias e de expressões, passam a ser práticas comuns na criação de músicas pop periféricas. A dimensão moral largamente encenada nas relações afetivas nas poéticas das canções, quando migra para as relações de trabalho e de criação artística, passa a ser relativizada e redimensionada. Trata-se de um fenômeno que ganha texturas ainda mais intensificadas com a versão de uma canção de brega que mantém a letra e a melodia da original (kizomba), mas muda o título da faixa – como detalharemos a seguir.

“Se Me Trair Vou Te Trair Também”: apagamentos, bastardização e amores interraciais

No caso da canção “Se Me Trair Vou Te Trair Também”, cantada por Michelle Melo e MC Sheldon e lançada em 2011, há uma série de

19. Em entrevista para esta pesquisa realizada pelo jornalista GG Albuquerque, Elvis Pires informou que a versão não foi composta por ele – como constam em vários sites e também na plataforma Spotify.

inconsistências de informações que a situam fora dos radares formais da produção musical. A canção é uma versão para “português do Brasil” da faixa “Como Me Sinto Eu”, do grupo angolano Heavy C, tendo sido composta por Walter Ananaz e Jorge Semedo em 2009 – dois anos antes do sucesso da canção no contexto da música brega de Pernambuco. Ao buscar a canção “Se Me Trair Vou Te Trair Também” nas plataformas digitais (Spotify, Deezer e YouTube), ela consta apenas no YouTube e sem a creditação dos compositores. Também aparece em variados canais com títulos diferentes. No canal DJ Lipe Boladão, “Se Me Trair Vou Te Trair Também” aparece com o título “A Dor De Uma Traição”²⁰, sendo creditada como uma faixa de MC Sheldon, e o mesmo acontece nos sites dedicados a letras de músicas, como Vagalume e Cifras Brasil.

A ocultação sobre a autoria da canção gera controvérsias nos canais do YouTube em que a faixa é postada, intensificando a temperatura das redes. O perfil Nilton Martins alerta, na postagem do videoclipe de “Se Me Trair vou Te Trair Também”: “Procure por “Heavy C – Como Me Sinto Eu” (tema original)”, indicando que se trataria de uma “cópia”. O perfil José Ricardo também comenta na postagem da canção no YouTube: “Please Brasil sejam (sic) mais criativos e parem de copiar as músicas angolanas”. Um perfil intitulado Papparazzo de Angola brada: “Plágioooooo”. O curioso é que os comentários alertando para a possibilidade de plágio da canção “Se Me Trair Vou Te Trair Também” não recebem nenhuma curtida e se perdem em meio aos elogios e críticas à voz, ao carisma e à “química” da cantora Michelle Melo e do cantor MC Sheldon.

Dois aspectos destacam-se na intensificação das controvérsias sobre canções criadas em português “angolano” e regravadas em outros contextos em português “brasileiro”: o primeiro é que a creditação da música, uma possibilidade de plágio e acusações sobre “roubo” de canções não causam mobilizações em rede, reiterando a narrativa da dificuldade de demarcação de autoria no contexto da cultura e das práticas de consumo digitais; o segundo é a corroboração do argumento de Frédéric Martel (2015) no sentido de que o consumo da internet é

20. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aL25_eMChAU>. Acesso em 16 de julho de 2020.

marcadamente territorializado, existindo grandes possibilidades de que as “bolhas” de consumo não se toquem ou não corroborem valores capazes de gerar adesão ou mobilização. No caso da canção “Se Me Trair Vou Te Trair Também”, evidencia-se que a territorialização do consumo digital da música brega está marcada tanto no contexto brasileiro quanto por migrantes nordestinos em contextos globais. Para Martel, seria falaciosa a argumentação de que a internet evocaria uma homogeneização das redes, principalmente se pensarmos nas enormes desigualdades e diferenças geográficas, históricas e tecnológicas que permitem acesso, compartilhamento e consumo de produtos culturais também de forma diferenciada nas diversas partes do mundo.

No caso da rede sociotécnica lusófona de música pop, este argumento abre questionamentos em torno das lógicas das culturas populares do Sul Global. Argumenta-se, juntamente com Omar Rincón (2016), que fenômenos como as canções “Primeira Vez” e “Se Me Trair Vou Te Trair Também” estariam situados além da noção de “culturas híbridas”, como pensou García Canclini a partir das contradições de como “entrar e sair da modernidade” e de “mestiçagem” (mescla de raças), “sincretismo” (mescla de religiões) e “crioulização” (mescla de línguas) (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 17). Seriam da ordem das “culturas bastardas”, ou seja, daquilo que “degenera de sua origem ou natureza”, é ilegítima, não-reconhecida, indesejável, impura, que tem má intenção, espúria e que engana (RINCÓN, 2016, p. 31). Estes dois exemplos de canções são sintomáticos da bastardização da kizomba pela música brega, sendo possível observar relações de controvérsias, apagamentos e territorialização de canções que não obedecem a relações formais, contratuais ou dentro das normas da indústria fonográfica. Se pensarmos nas metáforas da pirataria – também uma prática do Atlântico Negro –, visualiza-se um conjunto de ações em rede nas quais a música passa a ser um dispositivo capaz de enxergar como estas redes se comportam, o que valoriza as suas bases políticas e estéticas.

Do ponto de vista audiovisual, olhar para os videoclipes de “Como Me Sinto Eu”, de Heavy C, e “Se Me Trair Vou Te Trair Também”, de Michelle Melo e MC Sheldon, pressupõe enxergar diferenças da ordem da representatividade de pessoas negras em peças audiovisuais, as quais

ajudam a compreender o fato de a música brega de Pernambuco ser vista mais como uma música “feita e consumida por pessoas pobres e periféricas” do que por pessoas negras. A cantora Michelle Melo, branca e loira, encena uma relação interracial com o cantor MC Sheldon, cujo apelido na música brega é “Diamante Negro”, a partir de uma retórica de traição e de revanche. Em comparação com o videoclipe dos angolanos do Heavy C, “Como Me Sinto Eu”, em que todos os protagonistas são negros, é possível perceber dinâmicas afetivas na música brega que consagram as relações entre pessoas brancas ou em romances interraciais como um valor e um padrão do amor romântico largamente compartilhado por fãs e ouvintes de música brega.

Considerações finais

Olhar para o amor nas redes de música pop lusófonas implica reconhecer dimensões morais que ancoram as políticas dos afetos. No caso das músicas de kizomba adaptadas para o brega, além da ideia de que haveria modos análogos de experimentar o amor nos países lusófonos do Sul Global, ressalta-se aqui um conjunto de economias morais melodramáticas nas canções que ressaltam os ideais de classe (possibilidade de mobilidade social através do consumo, da ostentação e também a capacidade de mobilização de capital erótico) e de gênero (diferenças de perspectivas de homens e mulheres em torno do amor, sexo e traição), assim como um silenciamento da dimensão racial ao mesmo tempo em que surge uma valorização de relações interraciais ou entre casais brancos – mesmo quando os artistas que cantam as canções são negros.

Postula-se, portanto, que a lógica de vínculos, contratos e casamentos – valorizada nas canções românticas tanto do brega quanto da kizomba – opera em dinâmica oposta ao princípio de formalização das práticas produtivas do mercado musical. As músicas de kizomba adaptadas pelo brega não trazem formalizações sobre autorias ou dinâmicas de registro e ignoram princípios regulatórios, funcionando através de uma lógica de informalidade, desregulação e mediação guiada pelo mercado de música ao vivo. Aliás, em decorrência do fato de serem gêneros musicais cujo princípio de rentabilidade está menos atrelado ao mercado formal de música e registro de canções e mais centrado no sistema de espetáculos,

é possível visualizar um afrouxamento dos dispositivos regulatórios e uma despreocupação com a formalização de propriedade, operando em lógicas casuísticas nas quais laços de amizade, de recomendação e de interesses mútuos formam redes de solidariedade.

Ao mobilizar os debates sobre as redes sociotécnicas lusófonas de música pop no Atlântico Negro, não se pode deixar de ressaltar um caráter de solidariedade entre sujeitos em condição de vulnerabilidade em suas produções artísticas e musicais. A solidariedade aparece sob a forma de cessão das músicas para que artistas de música brega cantem – com autorização e ciência dos músicos, como é o caso da faixa “Tu e Eu”, cedida pelo caboverdiano Johnny Ramos para a brasileira Eduarda Alves com o interesse de popularização da música no mercado do Brasil e ampliação de atuação mercadológica. Ao conhecer e ouvir os relatos de amor que emergem das trocas entre Brasil e Angola, os fluxos digitais do Atlântico Negro seguem reiterando narrativas e apresentando novas, com clichês, sim, mas também imprevisibilidades, roteiros mais ou menos esperados e alguns finais infelizes que mobilizam melancolias, desejos e fantasmas transatlânticos.

Referências bibliográficas

AMARAL, Paulo Murilo. *Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana da Periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

AZEVEDO, Rafael; JÁCOME, Phellipy e PRADO, Denise. *Descarga acústico-visual e temporalidades em cena: a fundação de uma tradição pela Banda Calypso*. Galáxia (São Paulo). Especial 1 - Comunicação e Historicidades, maio-agosto de 2019. p. 47-60.

BUENO, Eduardo. *Brasil: uma história*. 2ª edição revista. São Paulo. Ática. 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34: Rio de Janeiro, 2012.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

JANOTTI JR, Jeder. *Gêneros musicais em ambientações digitais*. Belo Horizonte: Editora PPGCOM/UFMG, 2020.

HENNION, Antoine. Pragmatics of taste. In: JACOBS, M., HANRAHAN, N. *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Blackwell: 2005. p.131-144.

LESSA, Antonio Carlos Moraes e PENNA, Pio Filho. *O Itamaraty e a África: As Origens da Política Africana no Brasil*. Estudos Históricos. São Paulo. n. 39, v.1, CPDOC-FGV. 2007.

SEDANO, Livia Jiménez. *Kizomba Beyond Angolan-ness and Lusofonia: The transnational dance floor*. *Atlantic Studies*, n.17, v. 1, p. 91-109. 2020.

MARCON, Frank. *Diálogos transatlânticos: identidade e nação entre Brasil e Angola*. Letras Contemporâneas: Florianópolis, 2005.

_____. *Identidade e estilo em Lisboa: Kuduro, juventude e imigração africana*. *Cadernos de Estudos Africanos*, n. 24, v. 1, Lisboa, 2012. p. 95-116.

_____. *O Kuduro, práticas e resignificações da Música: Cultura e Política entre Angola, Brasil e Portugal*. *História Revista*, v. 18, n. 2, maio, 2014.

MARTEL, Frédéric. *Smart*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

MELO, Olívia Bandeira de; CASTRO, Oona. *Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da Região Norte*. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical*. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 185-208.

MOORMANN, Marissa. *Intonations: a Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio: Ohio University Press, 2008.

PEREIRA DE SÁ, Simone. *Contribuições da Teoria Ator-Rede para a Ecologia Midiática da Música*. *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*. v. 32, n. 2, Salvador, 2014.

_____. *Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais*. *Revista Eco Pós*, v. 9, n.3, Rio de Janeiro, 2016.

_____. *Cultura Digital, Videoclipes e a Consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica*. São Paulo: *XXVI Encontro Anual da Compós*, 2017.

RINCÓN, Omar. O Popular na Comunicação: Culturas Bastardas + Cidadanias Celebrities. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

SÁ, Edmilson José de. O Lado Bento do Povo Pernambucano: Recortes de um Falar Característico. In: CHAGAS, Sylvania Núbia (org). *África e Brasil: Culturas híbridas, identidades plurais*. Salvador: EdUFBA, 2019. p. 55-68.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Na Oficina do Sociólogo Artesão*. São Paulo: Cortez, 2018.

SILVA, Melina Aparecida Santos. Filhos desta Luta: Posicionando a Produção do Rock e do Metal Angolano no Cenário Global-Local. *Logos*, v. 25, n. 1. Rio de Janeiro, 2018.

SOARES, Thiago. *Ninguém É Perfeito e a Vida É Assim: A Música Brega em Pernambuco*. Recife: Outros Críticos, 2017

SOVIK, Liv. *Aqui Ninguém é Branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

ULHÔA, Martha e PEREIRA, Simone Luci. *Canção Romântica – Intimidade, Mediação e Identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

XAVIER, Luciana. *A Cena Musical da Black Rio: Estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EdUFBA, 2018.

CAPÍTULO 5

Mulheres na indústria da música: do *techno* ao metal, do “norte ao sul”

BEATRIZ POLIVANOV

BEATRIZ MEDEIROS

1. Contextualização: desigualdade de gênero no rock e na música eletrônica

Começamos este texto¹ com uma constatação: há poucas mulheres ocupando uma série de funções profissionais na indústria da música. Quantas mulheres guitarristas ou bateristas vemos, por exemplo, em bandas de rock? Quantas mulheres DJs² são chamadas para tocar em festivais de música eletrônica e nos clubes noturnos? Pensando além das posições que se encontram na “linha de frente”, de artistas que performam diretamente para o público, funções outras como as de produtoras musicais de álbuns ou de direção artística

1. Uma versão deste texto foi aprovada para apresentação no GT de Estudos de Som e Música no XXIX Encontro da Compós, em 2020.

2. Os/As DJs (disc-jóqueis) são responsáveis por selecionar e tocar músicas em festas, mixando-as, enquanto os/as produtores/as musicais criam suas próprias faixas (comumente referidas como “tracks”). Uma atuação é independente da outra, existindo muitas pessoas que atuam como DJs, mas não produzem suas composições.

em gravadoras ou ainda de *roadies*³, para citar apenas algumas, são também, em sua enorme maioria, exercidas por homens.

A delimitação de funções na música por gênero sexual é um problema generalizado no mercado musical. Isso é observado em pesquisas realizadas tanto no Brasil (DATA SIM, 2019) quanto nos Estados Unidos (PRIOR, BARRA, KRAMER, 2018), as quais mostram, por exemplo, que o número de mulheres em cargos de produção e chefia no mercado musical ainda é ínfimo se comparado com os homens. Essa situação se agrava quando o gênero musical entra na equação. No rock, é observado um número pequeno de integrantes femininas em bandas. Em levantamento realizado pelo coletivo espanhol “*Mujeres y Música*” em 2019, concluiu-se que a média de musicistas mulheres apresentando-se em festivais de rock na Espanha é de apenas 19,17%⁴. Na pesquisa do coletivo de música alemão *Rockcity Hamburg* (2015), constata-se um aumento no número de mulheres produtoras de rock no país. Ainda assim, a diferença entre gêneros é muito grande: em 1994, eram cerca de 1.906 homens e 111 mulheres. Já em 2014, os números mudaram: 4.190 homens e 473 mulheres. Apesar do aumento na participação feminina, é possível observar uma quantidade muito inferior de mulheres profissionais na área.

No cenário nacional, o relatório feito por Machado e Salinet (2018) mostra que, entre 2012 e 2018, no Lollapalooza, um dos maiores festivais de rock que acontecem no Brasil, em média para cada 21 bandas de formação completamente masculina, apenas quatro tinham ao menos uma integrante feminina. Além disso, Medeiros (2014) aponta como a presença feminina nas cenas de metal de Fortaleza e do Rio de Janeiro ainda é pequena. Apesar do número crescente de mulheres atuando como promotoras de eventos, jornalistas, críticas musicais ou trabalhando na bilheteria de casas de show, dentre outras funções, a pesqui-

3. De forma sintética, pode-se dizer que a função do/a roadie é dar suporte técnico aos artistas que se apresentam em um evento ao vivo, envolvendo desde carregar e transportar fisicamente instrumentos até programá-los, instalá-los, testá-los e substituí-los em eventos. O termo deriva da palavra “road” (estrada, em inglês), uma vez que está relacionado comumente a ter de acompanhar bandas / artistas em suas turnês que envolvem o deslocamento por diferentes cidades através de transporte rodoviário.

4. Disponível em: <<http://mujeresymusica.com/presencia-de-las-mujeres-en-los-festivales-en-2019/>>. Último acesso em: 31/07/2020.

sadora afirma que continua existindo poucas mulheres em cima dos palcos⁵.

Até quando se encontram mulheres como artistas em cenas de rock, isso ocorre com mais frequência em certas funções, como compositoras ou vocalistas (GROCE E COOPER, 1990; MARCUS, 2010). Mesmo assim, nestas ou em outras funções, elas passam por situações constrangedoras, que vão desde pedidos para que se soltem mais no palco, ou para que se portem de maneira mais sexy, até mesmo sendo avaliadas de maneira muito mais crítica do que os homens (SCHAAP E BERKERS, 2014).

Em cenas de música eletrônica, o cenário infelizmente é o mesmo, tanto no que tange à menor inserção profissional das mulheres - como DJs e produtoras musicais - quanto à sexualização de seus corpos e maior aceitação na função de vocalistas⁶, assim como mais cobranças e críticas por parte dos homens (ABTAN, 2016).

Até os anos 1990, as mulheres praticamente só participavam da cena enquanto público, sendo raras aquelas que exerciam a função de disc-jóquei (DJ). Rebekah Farrugia (2012), professora e pesquisadora estadunidense, mostra que, em especial a partir dos anos 2000, elas começaram a ocupar, aos poucos, as cabines de DJ, indo além de frequentar as pistas de dança (expressão que intitula seu livro, *Beyond the Dancefloor*). Mesmo assim, conforme aponta, “infelizmente um elemento que mudou muito pouco ao longo dos anos é a falta de mulheres DJs e produtoras musicais convidadas para performar [em festivais]”⁷ (FARRUGIA, 2012, p. 5).

5. Mesmo como público Riches, Lashua e Spracklen (2014) apontam que mulheres precisam se esforçar muito mais para se integrarem à cena de Metal de Leeds, Inglaterra. Uma das maneiras de se legitimar nesses espaços é assegurar seus lugares em moshs ou então criar moshs inteiramente femininos. A prática demonstra como o espaço dos shows de metal são generificados, com marcadores delimitantes entre homens e mulheres, próprios da sociedade sexista como um todo e que vem sendo amplamente reproduzido pelo sexismo no metal.

6. Isso estaria relacionado, dentre outros elementos, ao fato de que artefatos técnicos e tecnologias de modo mais amplo foram historicamente construídos como parte do campo do masculino, gerando uma “masculinização da tecnologia” que impactou diretamente “a relação das mulheres com tecnologias musicais” (FARRUGIA, 2012, p. 13).

7. Original: “Unfortunately, one element that has changed little over the years is the lack of female DJs and producers invited to perform”.

De acordo com informações do *International Music Summit Business Report*, que traz pesquisas anuais sobre a indústria da música eletrônica, em 2018, dentre os 20 maiores festivais ocorridos nos Estados Unidos que possuem espaço para este gênero musical, os homens ocuparam, como artistas, 70% dos *line-ups*⁸, enquanto 19% eram mulheres e 11% mistos (casos em que mais de um DJ se apresenta junto, como em um grupo). Em estudo publicado no site *femalepressure*⁹ - considerado frequentemente como a primeira iniciativa para buscar mudanças na desigualdade de gênero em cenas de música eletrônica -, aponta-se que, em 2019, nos três clubes noturnos mais conhecidos de Paris, homens DJs ocuparam 86% das contratações para tocar em eventos, enquanto as mulheres ficaram com somente 13% e grupos mistos 1%, demonstrando um discreto aumento em relação aos números de 2017: 90% homens, 9,7% mulheres e 0,3% grupos mistos. O número de artistas declarados como de gênero não-binário ficou próximo a zero nos três anos da pesquisa (de 2017 a 2019)¹⁰. Segundo o relatório, se esta proporção de aumento da contratação de mulheres fosse mantida, demoraria em torno de 22 anos para os clubes atingirem um equilíbrio próximo a 50% de contratações de homens e mulheres.

No Brasil, a situação é muito semelhante à europeia e norte-americana. Segundo matéria publicada em março de 2019 pela revista *DjaneMag*¹¹, “a proporção média de DJs mulheres para homens nas formações [*line-ups*] de clubs [clubes noturnos] e festivais é de 1 para 12”¹². Isto é, a cada 12 DJs homens que são contratados para os eventos, temos somente uma DJ mulher.

8. Termo que designa os nomes dos/as artistas que irão se apresentar em uma festa / festival, organizados nos dias e horários de suas apresentações.

9. Disponível em: <<http://www.femalepressure.net/>>. Último acesso em: 30/07/2020.

10. Disponível em: <<https://femalepressure.files.wordpress.com/2019/10/a8m-datareview-finale-version-v3.pdf>>. Último acesso em: 30/07/2010.

11. A palavra “djane” é um neologismo criado para se referir a DJs do sexo feminino. “A *djanemag.com* é uma revista inglesa on-line, que existe desde março de 2014 e dedicada a DJs mulheres”.

12. Disponível em: <<https://djanemagbrasil.com.br/27/03/2019/uma-triste-estatistica-sobre-a-igualdade-de-genero-em-line-ups-de-clubs-e-festivais/>>. Último acesso em 30/07/2020.

Tais dados apontam para problemáticas em comum e interligadas, envolvendo cenas de rock e música eletrônica: 1) o número de mulheres atuando de forma profissional enquanto produtoras de música é muito inferior ao de homens e 2) inversamente proporcional são a cobrança, as críticas e o escrutínio sobre suas performances, muito maior do que os conferidos aos homens. Há, portanto, uma dimensão quantitativa – menos mulheres na indústria da música – e qualitativa – mais cobranças – no fenômeno social aqui observado.

Além disso, há ainda uma questão de ordem epistemológica em jogo: por muito tempo, a literatura sobre o rock promoveu o apagamento da presença de mulheres como figuras relevantes para a constituição e desenvolvimento do gênero (CASADEI, 2013; O'BRIEN, 2012). O mesmo ocorreu em cenas de música eletrônica. Segundo Blázquez e Rodríguez (2019):

Como en otros mundos musicales, las mujeres eran invisibilizadas en los relatos, libros y documentales que narraban la historia de la música electrónica, donde la capacidad innovadora aparecía siempre en manos y oídos de varones. La participación de las mujeres en la creación de la música electrónica también aparece silenciada en la importante obra de Reynolds (2014) sobre el origen y el devenir de las sonoridades electrónicas (BLÁZQUEZ E RODRÍGUEZ, 2019, p. 95).

Contudo, nos últimos dez anos, começou a surgir uma série de iniciativas com o objetivo de diminuir a desigualdade de gênero nessas cenas, tais como a criação de coletivos, premiações musicais, workshops e oficinas, dentre outras. Na cena de rock, o Girl's Rock Camp é uma iniciativa que se destaca por realizar mais de 60 acampamentos em diversos países, visando o “empoderamento”¹³ a partir do ensino musical para meninas. Em parceria com o projeto, duas educadoras e musicistas de cenas de música eletrônica nos Estados Unidos lançaram, em 2010, o Techne, uma organização que pretende “criar inclusão e fechar a lacuna entre campos da tecnologia criativa”, gerando “ambientes para explo-

13. O termo “empoderamento” tem sido debatido na esfera acadêmica enquanto conceito que teria perdido sua potência pelo amplo uso no senso comum e em discursos mercadológicos. Não entraremos nessa discussão, apontando aqui que ele é utilizado com frequência para se referir à ideia de minorias sociais ganharem força e autonomia.

ração, tomada de riscos e expressão criativa”¹⁴. No Brasil, foi criado em 2017 o Women’s Music Event (WME) Awards¹⁵, prêmio anual dedicado somente a mulheres musicistas (sem delimitação de gênero musical), idealizado e coordenado por duas DJs de cenas de música eletrônica paulistana. Além de prêmio, o WME compreende também uma conferência e rede online para profissionais brasileiras do mercado musical.

Enquanto isso, no Canadá, existem organizações como o centro Never Apart, que promove debates e festas com DJs mulheres, além de nomes como Misstress Barbara, que figura como uma das pioneiras e mais renomadas DJs e produtoras musicais no mundo, atuando desde o final da década de 1990. Em paralelo a movimentos de organizações e coletivos, musicistas e DJs mulheres têm também, individualmente, buscado refletir sobre a sua condição para assim criar modos de maior inserção e visibilidade para elas em suas cenas.

Dessa forma, apontamos aqui para uma proximidade entre os modos como as cenas do rock e da música eletrônica têm procurado diminuir a desigualdade de gênero, problema que se dá tanto em contextos do “Norte” quanto do “Sul Global”¹⁶. Não afirmamos com isso que tais cenas não possuam suas especificidades – ao contrário –, mas percebemos a existência de demandas em comum entre elas, sobre as quais iremos nos debruçar.

14. Disponível em: <<https://bit.ly/39b4dsU>>. Último acesso em: 18/02/2020.

15. Disponível em: <<https://bit.ly/380cgHU>>. Último acesso em: 03/02/2020.

16. Conforme argumenta Resende, o termo “Sul Global” é uma construção discursiva que vai além da localização geográfica dos países, sendo ainda frequentemente acionada como se estivesse em oposição binária a um Norte: “Besides being materialities – geographical locations inscribed in world maps (...) – they are fabricated categories, names that portray various senses and interests, along with imaginaries and power relations”. Nosso intuito neste texto é justamente mostrar como tais categorias de Norte e Sul são muito porosas no que tange à participação profissional feminina nas cenas de rock e eletrônico, consistindo em um problema comum vinculado a relações de poder desiguais entre homens e mulheres (e outras possibilidades de construção de gênero) ao redor do globo.

2. Proposta deste texto

Este capítulo tem por objetivo contribuir para o preenchimento de uma lacuna nos estudos sobre a participação de mulheres como artistas em cenas do rock e da música eletrônica. Intentamos trazer reflexões para a seguinte questão: Quais *estratégias* – de ordem comunicacional, social e mercadológica – têm sido utilizadas por mulheres na busca por maior participação profissional em suas cenas? Interessa-nos investigar quais modos elas utilizam para se inserir e buscar reconhecimento, em especial no que seriam espaços *incomuns* da música, isto é, lugares de atuação que não são frequentemente ocupados por mulheres, tais como os de produtoras musicais, DJs, musicistas de estúdio, *roadies* e instrumentistas.

A partir de pesquisas de campo realizadas pelas autoras durante o ano de 2019 em cenas de Metal e Techno, no Brasil e no Canadá respectivamente, atenta-se aqui para as funções que as mulheres desempenham como profissionais dentro delas. Aventa-se, a título de hipótese inicial, que a articulação em rede, junto a outras mulheres, é fundamental para a conquista de espaços de visibilidade, utilizando-se de estratégias que poderiam ser entendidas como da ordem da *sororidade*¹⁷ diante de práticas correntes, mais ou menos perceptíveis, de *brodagem*, que privilegiavam os pares do sexo masculino.

Foram realizadas entrevistas com três mulheres musicistas vinculadas a cenas de metal no Rio de Janeiro e três DJs canadenses, de cenas de Techno em Montreal. Foi feita ainda a observação participante de festas, shows e outros eventos ocorridos nas duas cidades. Dessa forma, almeja-se discutir as semelhanças e diferenças da vivência e das experiências dessas mulheres que possuem relatos convergentes, independentemente da cena musical em que são atuantes ou do país em que residem, ainda que também possuam as suas próprias especificidades. Entende-se que, mesmo em culturas distintas, mulheres ainda vivem

17. O conceito de sororidade é complexo e multifacetado. Conforme explica Leal (2019, p. 88): “Se a emergência da burguesia urbana configurou a delimitação entre os espaços público e privado e uma divisão de gênero desses lugares, a “esfera feminina”, descrita na literatura e realizada na vida cotidiana, é vista como a fundação de uma cultura de sociabilidade entre elas”.

situações de misoginia e sexismo que fazem com que elas se aproximem a partir das experiências divididas (FOX-GENOVESE, 1992).

Inicialmente, apresentamos uma contextualização de ambas as cenas a partir de um olhar que inclui a participação feminina, buscando entender como elas emergiram. Em um segundo momento, discutimos os dados produzidos a partir das entrevistas realizadas e com base também na observação participante. As participantes apontam maneiras que encontraram para ganhar visibilidade e relevância enquanto profissionais, ao mesmo tempo em que destacam formas de engajar outras mulheres em suas cenas. É com fundamento em seus discursos, aliados à bibliografia sobre rock, sobre música eletrônica de pista (MEP) e, mais especificamente, sobre a participação feminina nessas cenas, que buscamos responder à questão da pesquisa.

3. Mulheres e o metal no Rio de Janeiro

O rock é um gênero musical que se fortaleceu no final do século XX, no contexto de pós-guerra, quando a própria noção de juventude se constrói como forma de engajar o consumo daquelas pessoas que não eram mais crianças, mas ainda não haviam atingido a idade adulta. O gênero rock começou a ganhar a atenção desta nova parcela populacional que comprava discos e frequentava shows e, a partir disso, passou a criar as próprias subculturas, espaços onde eles poderiam construir suas identidades, distantes – até certo ponto – da influência de adultos. Esses grupos eram integrados tanto por garotas quanto por garotos; no entanto, a disparidade de gêneros mostrou-se como uma problemática, reproduzindo os sexismos normalmente encontrados em sociedades ocidentais. Isso fez com que ideias relacionadas à hipermasculinidade, ou o discurso da masculinidade hegemônica, acabassem por ser vinculadas ao rock, entre outros gêneros (GRANT, 1996). Como apontam Frith e McRobbie (2005), o rock centrado no estereótipo da masculinidade hegemônica, superior em importância à sexualidade feminina, pode ser lido como “*cock rock*”, isto é, um tipo de performance categorizada pela construção da brutalidade e pela agressividade tipicamente ligadas à sexualidade masculina. Isso faz com que seja afastada a ideia

de que a participação feminina nas cenas de rock é válida, ou mesmo significativa.

De acordo com McRobbie e Garber (2006), por muito tempo a importância da atuação feminina em subculturas foi diminuída pelos estudos acadêmicos relacionados à juventude. Por causa da própria construção do gênero rock (entendido, de forma ampla, na condição de um gênero “guarda-chuva”), esses espaços eram compreendidos como de atuação majoritariamente masculina, dispensando a participação feminina. Conforme apontam as autoras, nos anos 1950, de acordo com o desenvolvimento capitalista e a partir da identificação da juventude como massa consumidora, as meninas passavam por um processo diferenciado daqueles dos meninos. Em termos culturais, garotas eram padronizadas como jovens mulheres que deveriam ser preparadas para os tratos da casa, do marido e dos filhos. Dessa forma, as garotas que integravam parte da subcultura *teddy-boy*, por exemplo, dificilmente iriam possuir o mesmo tipo de frequência ou participação nesse espaço, pois precisavam tomar cuidado com a forma através da qual seriam lidas pela sociedade – incluindo outros garotos da cena – para manter as suas reputações (MCROBBIE; GARBER, 2006).

O'Brien (2012) observa que subculturas como o punk possuíam, inicialmente, uma importância maior para garotas do que para garotos. Afinal, eram espaços fora do núcleo familiar em que elas podiam expressar as próprias individualidades, além de encontrar outras(os) jovens que compartilhavam os mesmos anseios e questões. Ainda assim, e apesar da evidente presença em muitos espaços, mulheres em subculturas musicais continuam a passar por uma invisibilização resultante de anos de negação ao espaço público, gerando uma dificuldade maior na formação de sociedades próprias femininas, uma vez que o domínio do patriarcado trabalha constantemente para a divisão do gênero feminino (DE BEAUVOIR, 2006).

Apesar disso, meninas e mulheres não pararam de atuar em prol da construção de espaços próprios, em parte porque, de acordo com Fox-Genovese (1992), elas estão sempre em busca da formação de grupos que funcionam como irmandades, noção que “contribuiu para a construção de toda uma rede de apoio mútuo – uma espécie de fundo de força

coletiva e afeto” (FOX-GENOVESE, 1992, p. 35). Mulheres também irão realizar essas conexões mútuas como uma forma de desenvolverem as próprias identidades e, para tanto, buscam lugares mais seguros onde podem compartilhar essas construções de si com outras pessoas que as encorajem ou que se identifiquem com elas, e vice-versa (KELLER, 2012). Mesmo assim, a própria ideia dessas irmandades, vinculada a uma noção de sororidade entre todas e quaisquer mulheres, é problemática, sendo atravessada também por questões de raça e classe (LEAL, 2019). Apesar de a criação de um movimento como o *RiotGrrrl*¹⁸ ser considerado um dos grandes marcos da sororidade feminina na música, muitas garotas e mulheres ainda se sentiam excluídas por não se identificarem com aquelas que estavam à frente do movimento.

No Brasil, o movimento chegou oficialmente em 1995, tendo como representantes iniciais as bandas Dominatrix, de São Paulo, e Bulimia, de Brasília. As garotas da cena brasileira “não apenas utilizam a música como elemento identitário e de sociabilidade central, como também constituem, através de publicações próprias, uma esfera pública alternativa” (CASADEI, 2013, p. 199). No Rio de Janeiro, o movimento *Riot-Grrrl* não teve tanta repercussão quanto em outras regiões do país. No entanto, o aumento da participação feminina na cena de rock na cidade foi significativo. De acordo com Abda Medeiros (2016), a participação de mulheres na cena carioca foi estimulada pela sonoridade do *rock metal*, ao invés de ser por uma questão de união feminina – ou seja, o fazer musical é um fator que chama mais atenção do que a identificação de gênero ou a necessidade de um espaço feminino. Ainda assim, as disparidades sexuais são notadas e se intensificam na medida em que as mulheres se inserem em bandas, frequentam shows, festivais e estúdios,

18. O *Riot Grrrl* foi criado no início dos anos 1990 por jovens universitárias da cidade de Olympia, nos Estados Unidos, tendo como inspiração seu apreço pela música extrema, principalmente o punk rock (CASADEI, 2013). O movimento, que ficou conhecido mundialmente pela *irreverência* juvenil de meninas que *ousavam* tocar músicas com guitarras estouradas e desafinadas, utilizou-se da estética caótica da moda e gritos a plenos pulmões no microfone, ao invés de se conformar com um estilo mais melódico e socialmente *aceitável* de fazer música (MELTZER, 2010). Ele também teve uma espalhabilidade considerável em outros países para além daqueles presentes no eixo anglo-saxão.

ou tomam a frente de produções artísticas. Conforme o crescimento da participação feminina a partir dos anos 1990 no rock, “as identidades de gênero adquiriram novas significações mediante os posicionamentos no que concerne à desconstrução de perspectivas que têm nas explicações biológicas as justificativas para as desigualdades e violências contra a mulher” (MEDEIROS, 2016, p. 11). Apesar de essas mulheres não serem instigadas a dominar tal espaço para *combater* práticas machistas reproduzidas socialmente, a inserção delas funciona, de certa forma, como um contraponto a essas práticas.

A cena de rock – especialmente de metal – carioca contemporânea é bastante mista, mesmo que ainda apresente um número inferior de mulheres. Shows de bandas – femininas, masculinas e mistas – costumam acontecer em espaços pequenos de organização independente, como o coletivo Motim que, após mais de dois anos de inatividade, reabriu suas portas recentemente. Além da atuação nesses pequenos espaços culturais, bandas de metal cariocas também participam de festivais como o Akasha Rock Fest¹⁹ e o Garage Sounds²⁰, dois eventos com pouquíssimas mulheres em seus *line-ups* e organização. O Festival Suburbia²¹ aparece como um diferencial, eis que – de acordo com a organização – mais de 80% das pessoas atuando no evento eram mulheres (de *roadies* a performers). O festival aconteceu ao longo do dia 26 de agosto de 2019, no bairro Penha Circular, no subúrbio do Rio de Janeiro. Ao longo do dia, várias atividades foram ofertadas, incluindo a oficina de bateria Hi-Hat, oficina de edição de som, rodas de conversa sobre o lugar da mulher na música, *sarau* e *pocket shows* com mais de 10 artistas e bandas diferentes. A organização do Suburbia preocupa-se em descentralizar a produção de arte da cidade do Rio de Janeiro, mostrando que o subúrbio também é um espaço artístico. Dessa forma, todas as artistas e pales-

19. A última edição do Akasha Rock Fest aconteceu na Lapa, no dia 15 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2PnqtBq>>. Acesso 04/02/2020.

20. A última edição do Garage Sounds aconteceu em Santo Cristo, no dia 12 de junho de 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2TiDMuZ>>. Acesso 04/02/2020.

21. Disponível em: <<https://bit.ly/2TrYVD5>>. Acesso 04/02/2020.

trantes presentes no festival têm atuação em regiões como Zona Oeste, Zona Norte e Baixada do Rio de Janeiro.

Ao contrário dos festivais de música, o espaço Motim é uma casa de eventos e um coletivo de artes. Criado em agosto de 2016, atualmente conta com a participação de mulheres e pessoas LGBTQI+²² atuantes da cena de música independente²³ da cidade do Rio de Janeiro²⁴. De acordo com Leticia Lopes²⁵, o espaço Motim – que apenas mais tarde se transformaria em coletivo – foi pensado por ela por causa das dificuldades encontradas para tocar com sua banda, Trash No Star, formada apenas por mulheres. Ela passou por experiências envolvendo donos de espaços para shows que não permitiam que elas tocassem, não desejavam pagar ou então pagavam bem menos à sua banda por ser uma banda feminina. Assim, a Motim surgiu pela necessidade da existência de um espaço que não fosse tão impérvio para a participação de artistas femininas e pessoas LGBTQI+ do rock independente. Utilizando-se da ideia do *Do It Yourself*²⁶, a Motim, desde sua criação, virou um ponto de referência na cultura carioca para shows principalmente de bandas feministas²⁷.

Passamos agora à breve contextualização da música eletrônica de pista, com foco também na participação feminina, e buscando situar a cena de Montreal, no Canadá.

22. Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais/travestis/transgêneros, queer, intersexuais e outros/as.

23. Aqui se refere a uma denominação para descrever a cena do rock que não está ligada a grandes gravadoras ou selos de música.

24. Disponível em: <<https://bit.ly/32o9TgQ>>. Acesso 04/02/2020.

25. Entrevista realizada no dia 24/01/2020, por troca de áudios no WhatsApp.

26. “Tal ideologia diz respeito a uma valorização de bandas que cuidam, elas mesmas, de todos os processos que envolvem o processo de produção musical (...) com seus próprios recursos e pessoal” (CASADEI, 2013, p. 201).

27. A Motim havia findado suas atividades em 2016. No entanto, em 2018, iniciou-se uma campanha de financiamento coletivo para o retorno do espaço, e somente em fevereiro de 2020 a Motim conseguiu reabrir as suas portas.

4. DJs mulheres e cenas de música eletrônica em Montreal

Não nos cabe aqui fazer uma longa recuperação da história da música eletrônica²⁸, mas apontar que, nesse, trabalho está se tratando da *música eletrônica de pista* (MEP), isto é, aquela que é “feita para dançar, tocada por DJs e produzida em estúdio por engenheiros de som, pensada como track (faixa) e não song (canção) e (...) que deve funcionar dentro do ambiente das festas, buscando levar as pessoas ao êxtase” (PEREIRA DE SÁ, 2003, p. 9).

Com frequência a MEP tem o início da sua popularização localizada a partir da década de 1970, associada à Disco Music e grupos tidos como marginais, como gays e negros. É a partir desse período que se constrói a figura do DJ como o centro das atenções nas pistas de música, sendo reconhecido por sua capacidade não apenas de tocar e juntar músicas através da mixagem, mas também de produzi-las e recriá-las, remixá-las (BREWSTER E BROUGHTON, 1999). Uma década depois, conforme argumenta McRobbie sobre o contexto britânico,

A cultura dance e das raves, que passou a existir no final dos anos 1980 como um fenômeno massivo, influenciou fortemente a formação e contorno das novas indústrias culturais, tidas como energizantes e empreendedoras. A escala e difusão dessa cultura jovem significou que ela era mais amplamente disponível do que seus precursores mais clandestinos, rebeldes, “underground” (...), incluindo o punk (MCROBBIE, 2002, p. 519-520, tradução nossa).

Apesar de a época ser marcada, em termos históricos, por movimentos feministas em diversos países, praticamente não há relatos de mulheres ocupando a posição de DJs no período²⁹. A partir do contexto estadunidense, Rebekah Farrugia argumenta que as mulheres ficaram “relegadas aos bastidores, encorajadas a participar principalmente como clientes na pista de dança” (2012, p. 4, tradução nossa) e que, desde o final da década de 1990, um elemento tornou-se constante na

28. Ver, por exemplo, Polivanov (2014).

29. Esta figura cabia essencialmente ao homem, tanto que apenas em tempos recentes começou-se a pensar em termos como “Djane”, na tentativa de especificar que se trataria de uma figura feminina no comando das pistas de dança.

cena: a falta de mulheres DJs e de produtoras musicais convidadas para performar em eventos. A autora aponta, contudo, conforme indicamos no começo deste trabalho, que estaria ocorrendo uma gradual mudança no cenário, com um aumento da participação feminina em tais posições, mesmo que o desequilíbrio ainda seja grande.

São poucos os trabalhos que vão tratar dos lugares ocupados pelas mulheres de modo geral – tanto como profissionais como público – em cenas de MEP. Alguns deles, dentre outros aqui citados, que devem ser destacados são (em ordem cronológica de publicação):

- O referenciado “Club Cultures”, de Sarah Thornton (1996), sobre cenas de clubes noturnos e raves na Inglaterra (ainda que a autora não se volte especificamente para a questão de gênero em sua obra);

- O livro de Maria Pini (2001) sobre as mesmas cenas, mas que traz uma discussão sobre “modos de feminilidade” constituídos em relação a elas;

- O trabalho de Fiona Hutton (2006), que discute os riscos da participação feminina – relacionados ao uso de drogas, álcool e abuso sexual – em tais culturas na cena de Manchester;

- A obra de Rodgers (2010), “Pink Noises”, trazendo uma compilação de entrevistas com 24 mulheres de diferentes nacionalidades que atuam profissionalmente em várias atividades em cenas de música eletrônica, dando atenção às suas produções sonoras;

- O artigo de Lopes et al., voltado para cenas de Drum n’Bass, Trance e Techno em Portugal, no qual visam “apreender diferentes práticas de mulheres clubbers” (2010, p. 52);

- O livro de Claudia Assef (2017), jornalista e ela mesma também DJ, que recentemente publicou a segunda edição de “Todo DJ já sambou” – tido como o primeiro sobre cenas brasileiras, com foco em São Paulo e no Rio de Janeiro –, com a inclusão de um capítulo sobre as DJs mulheres.

No contexto canadense e, em específico, montrealense, o trabalho de Freida Abtan ajuda a entender de quais modos ele se destaca de outras localidades, ainda que reproduza o desequilíbrio entre gêneros:

Montreal, uma cidade com quatro universidades, cada uma ensinando uma variante de música eletroacústica, tinha significativamente mais mulheres envolvidas na cena musical do que eu já tinha visto, mas isso não significava representação igualitária em termos de lugares para se performar ou instituições educacionais (ABTAN, 2016, p. 56, tradução nossa).

Além das instituições acadêmicas, a autora afirma que centros de arte e tecnologia voltados para pessoas que se identificam como mulheres, como o Studio XX³⁰, são de grande importância não apenas por trazerem ensinamentos técnicos, mas em especial por permitirem um conhecimento de ordem social, de como formar redes possibilitando que elas consigam acesso para tocar em clubes e festivais, além de lançar suas produções. A partir de Abtan, podemos afirmar, assim, que à dimensão *técnica*, de saber manipular equipamentos sonoros e computadores, deve ser acrescentada a dimensão *social*, de conhecer as pessoas que possibilitarão uma entrada efetiva na cena enquanto DJ / produtora musical, além, claro, da dimensão *artística*, que seria voltada à capacidade criativa da composição sonora. Tais esferas seriam, em tese, necessárias a qualquer sujeito que se interesse por ingressar de forma profissional em uma cena musical. Para as mulheres, contudo, as duas primeiras seriam de acesso mais restrito e dificultado do que aos homens. Por um lado, a própria tecnologia foi construída historicamente como algo da ordem do masculino (RODGERS, 2010; FARRUGIA, 2012):

Tanto pesquisadores(as) feministas quanto dos estudos culturais concordam que a tecnologia não é inerentemente masculina, mas foi taxada como tal como resultado de narrativas, artifícios retóricos e práticas materiais construídas de forma social. Ao longo do século XX, tais influências estreitaram a definição do que constitui a tecnologia, e sistematicamente apagaram as mulheres da memória coletiva tecnológica (FARRUGIA, 2012, p. 20, tradução nossa).

Por outro lado, o próprio fato de existir menos mulheres atuando como DJs e produtoras musicais e de elas serem contratadas com menor frequência para apresentações em festas e festivais faz com que também

30. Disponível em: <<https://bit.ly/37VYDcM>>. Último acesso em: 30/07/2020.

seja mais difícil a construção de redes de sociabilidade que permitam inserção, realização e divulgação de seu trabalho. Tais fatores ocorrem em contextos distintos, tanto em países do “Norte” quanto do “Sul” (termos problematizados em nota acima), sendo que, no segundo, há ainda questões envolvendo menos segurança para as mulheres frequentarem e fazerem parte da vida noturna, bem como maior dificuldade de acesso a equipamentos (entre os quais sintetizadores, baterias eletrônicas, pick-ups e CDJs), menos custosos na América do Norte e Europa.

Cabe destacar também que a província de Quebec, na qual se localiza a cidade de Montreal, é marcada por forte atuação de movimentos feministas, principalmente a partir da década de 1960 (MARONEY, 1988). Nesse sentido, uma série de ações e iniciativas que visa a equidade de gêneros na cidade – em esferas diversas, incluindo a música – com frequência consegue apoio governamental, o que possibilita, por exemplo, a realização de oficinas e outros eventos para, por e sobre as mulheres.

A cena de Techno³¹, na qual se encontram as entrevistadas de música eletrônica desse trabalho, tem se destacado no que tange à participação de mulheres DJs, com nomes como Misstress Barbara dentre as pioneiras desde a década de 1990 (quando havia um número baixíssimo de mulheres na atividade), além de outros, como Leticia “Softcoresoft” – que, além de DJ, organiza festas com *line-ups* compostos somente por artistas mulheres e eventos sobre o tema no centro Never Apart – e Corina CMD, que atua como DJ e produtora musical, mantendo um programa de rádio há mais de 15 anos. Iremos agora nos voltar às estratégias dessas e outras mulheres em suas respectivas cenas.

31. O Techno surgiu no final dos anos 1980 em Detroit, com sonoridade que remetia às fábricas da cidade, e é tido como um dos subgêneros fundantes da MEP (BREWSTER; BROUGHTON, 1999).

5. “*There’s no excuses anymore*”³²: estratégias femininas no Metal e no Techno

No presente trabalho, trazemos, como principal material empírico, as entrevistas realizadas com seis mulheres atuantes da indústria da música. As entrevistas ocorreram entre outubro de 2019 a janeiro de 2020, tendo sido realizadas presencialmente (exceto uma, feita através do aplicativo de troca de mensagens WhatsApp). Abaixo, apresentamos uma tabela com as informações referentes às entrevistadas.

Com base nas entrevistas realizadas, encontramos diferentes *estratégias* executadas pelas entrevistadas como uma forma de lidar com as problemáticas apontadas por elas mesmas a partir de suas experiências nas respectivas cenas. Dividimos essas estratégias em dois eixos: a) *ações de visibilidade* e redes online e b) criação de *espaços seguros* para minorias, principalmente mulheres e pessoas LGBTQI+.

5.1 Ações de visibilidade e redes online

A partir das entrevistas, um elemento que se mostrou importante para a legitimação e demarcação da presença feminina na cena de metal (e de rock de modo mais amplo) é o uso das plataformas online como um meio de veicular mensagens para serem vistas. De acordo com Eliza Casadei (2013), com a popularização da internet, as zines³³ de papel acabaram perdendo a força dentro do movimento feminista *underground* brasileiro. Isso fez com que garotas produtoras desse material migrassem para plataformas como blogs e criassem e-zines, onde compartilham experiências pessoais e ampliam o debate relacionando feminismo e música. A internet é um espaço público capaz de ser acessado de dentro da privacidade do ambiente doméstico, algo que efetiva embaralha as limitações desses dois espaços sociais. Isso concede às garotas e mulheres uma liberdade maior para a participação midiática, fazendo com que elas “represent[em] novas direções no ativismo, [com]

32. Fala de Corina CMD se referindo ao fato de que não haveria mais desculpas hoje em dia para que as mulheres sejam menos contratadas do que homens enquanto DJs.

33. Produção gráfica independente muito utilizada em subculturas nerds/geeks e musicais, mas mais amplamente disseminada pelo punk rock.

Entrevistada	Cena	Atividades	Meio(s)
Julie Sousa	Rock Metal	Baterista, professora de bateria, coordenadora do projeto Hi-Hat, desenvolvedora e participante dos podcasts Bora Marcar!, Julie Reflexiva e Podsim	Presencial
Gê Vasconcelos	Rock Metal	Percussionista da banda Gangrena Gasosa, baterista, professora de bateria, coordenadora do projeto Hi-Hat	Presencial
Leticia Lopes	MEP Techno	Desenvolvedora e integrante do coletivo Motim, guitarrista da banda Trash no Star	Online
Misstress Barbara	MEP Techno	DJ, produtora musical, live PA, ganhadora de prêmios	Presencial
Corina CMD	MEP Techno	DJ, produtora musical, “ <i>Live performance act</i> ” — quando se faz apresentações ao vivo de <i>tracks</i> próprias, apresentadora de rádio	Presencial
Daura	MEP Techno	DJ, co-fundadora e coordenadora das festas “RE: Union MTL”	Presencial

TABELA 1: Entrevistadas para o presente trabalho
 FONTE: As autoras

a construção de novas comunidades participativas e o desenvolvimento de novas formas públicas de si” (HARRIS, 2008 *apud* KELLER, 2012, p. 434). Por isso, Keller (2012) irá entender que a participação online de garotas se dá justamente como uma forma de expandir a cultura do quarto (*bedroom culture*) (MCROBBIE; GARBER, 2006).

No Rio de Janeiro, mulheres inseridas na cena de rock também utilizam as ferramentas de comunicação digital, tais como plataformas de redes sociais, websites e blogs. Essas ferramentas são relevantes, uma vez que a distribuição de produções musicais e a divulgação de eventos é facilitada e barateada. Afinal, boa parte dessas artistas, ou das bandas que integram, não tem ligação com grandes produtoras, gravadoras ou selos musicais. As ferramentas comunicacionais também acabam sendo facilitadoras para a criação de redes a partir da *conexão* entre as/os atuantes na música, não se limitando à cena de metal.

Tanto Julie Sousa quanto Gê Vasconcelos identificam a problemática da baixa participação feminina em locais que nós nomeamos como *incomuns* a partir das próprias experiências como bateristas. Julie relata sua experiência de quando tocava na Mortarium, a primeira banda da América Latina de doom metal completamente formada por mulheres:

Nós fomos em um festival [de heavy metal] e só tinha eu e a Cynthia Tsai³⁴ como bateristas. (...) Foi esse um dos motivos da criação da *Hi-Hat*, [porque] não é possível! Um organizador de evento não pode achar que é normal de dez bandas só ter uma banda de mulher, principalmente, mas mesmo se fosse uma banda [mista] mesmo, só ter uma banda com baterista mulher (Julie Sousa, 2019).

Isso fez com que, inicialmente, Julie criasse, em 2012, uma revista digital com o nome *Hi-Hat Girls Magazine*, onde ela e outras colaboradoras divulgavam o trabalho de mulheres bateristas, shows de bandas femininas ou que tinham mulheres na percussão, contato de professoras, dentre outras ações, com o objetivo de dar maior visibilidade para mulheres que atuam na área. Julie afirma que a criação da revista online foi estratégica, já que, dessa forma, ela poderia alcançar um maior número de pessoas e, assim, dar maior projeção para mulheres bate-

34. Baterista das bandas The Damnation e Little Room.

ristas. Gê Vasconcelos também aponta para a necessidade de uma maior visibilidade para elas, inclusive para criar a sensação de pertencimento e de legitimidade em um espaço *masculinizado*:

acho que pela falta de representatividade mesmo, acho que é falta de ver a Nervosa no Rock in Rio, e falar assim “caralho a mina não errou um acorde”, o som da guitarra? Po, bonitão. A mina da bateria... Eu acho escroto falar isso, mas acho que é uma boa medida: você fechou o olho, você consegue identificar se é um homem ou uma mulher tocando bateria? Não. Então tá bom! (Gê Vasconcelos, 2019).

O ambiente online seria uma forma facilitada de conceder visibilidade para mulheres musicistas. Gê comentou de maneira positiva sobre a repercussão que a banda Nervosa teve no Facebook no dia em que tocaram no Rock in Rio. Independente dos elogios e críticas que as integrantes da banda receberam por dividir um palco com bandas inteiramente masculinas, elas estariam ali mostrando que mulheres também podem tocar metal. Uldam (2017) entende que a obtenção de visibilidade, para o ambiente online, relaciona-se à obtenção de poder, afinal, ser visto é ser notado e, portanto, reconhecido. Esse reconhecimento, ao entender a visibilidade como um processo social (BRIGHENTI, 2007), será importante para grupos minoritários, que precisam dele para obterem espaço de representação.

De acordo com Bittencourt e Domingues (2016), o uso de plataformas digitais como maneira de ganhar visibilidade é uma prática comum no circuito de música independente carioca. É importante que festivais, artistas e bandas se apropriem desse espaço, criando “dinâmicas coletivas” como forma de se articular enquanto comunidades (ibidem). Para as mulheres do rock, o ambiente digital apresenta-se como um espaço importante de ser ocupado. Iniciativas como a Hi-Hat e Motim acabaram por se beneficiar com a obtenção de visibilidade que a presença digital pode acarretar – por exemplo, a Motim só pôde retornar após uma campanha bem-sucedida de financiamento coletivo lançada em 2019, que arrecadou mais de R\$ 14.500, custeados por aproximadamente 200 pessoas. Esses parecem ser bons indicativos de como a cena de metal carioca, e o próprio cenário de música independente, utiliza as plataformas virtuais como uma forma de angariar visibilidade.

No caso das cenas de música eletrônica, além do financiamento coletivo de projetos, também observamos a apropriação de plataformas digitais diversas como modo de criação de redes de apoio. Uma das mais antigas e conhecidas é o *femalepressure*, já citado no início do nosso texto. Criada em 1998 pela DJ e produtora musical da cena de Techno na Áustria conhecida artisticamente como Electric Indigo, a rede existe até hoje, tendo o objetivo de contribuir para o “avanço profissional de mulheres em cenas de música eletrônica de pista (MEP)” (REITSAMER, 2012, p. 399). Trata-se essencialmente de uma base de dados através da qual não apenas DJs, mas também produtoras musicais e aquelas/es que organizam festas de MEP podem se registrar, facilitando, assim, que sejam conhecidas, contatadas e contratadas.

No Canadá, existem planilhas online abertas e colaborativas que circulam entre as mulheres que trabalham em cenas de MEP, visando aumentar o acesso à informação, bem como a interação e o apoio mútuo entre elas. Em suas falas, as entrevistadas também apontaram para uma busca por visibilidade e conexões principalmente a partir das plataformas de redes sociais, através de seus perfis, canais, páginas e eventos criados nessas redes (Facebook, Instagram e SoundCloud são os mais utilizados). Daura, que produz as próprias festas, além de tocar como DJ, afirma que:

Eu gosto do Facebook para criar eventos. Montreal é bem grande no Facebook. (...) e ele está em declínio na Europa e outros lugares. (...) Mas eu fico com receio do fato de eu estar confiando demais em likes do Facebook para seguir (...) eu tenho que pegar os e-mails de todo mundo e criar uma lista de e-mails (Daura, 2019).

Foram trazidas ainda, nas falas das entrevistadas, duas grandes problemáticas no que tange à apropriação dessas plataformas: uma é a necessidade de estar online de maneira constante, postando conteúdos sobre si e interagindo com outros para se manter na memória de promotores – quem contrata DJs para festas e promove eventos – e ainda buscar novos seguidores / fãs; outra é a consciência sobre processos problemáticos de datificação, reconhecimento facial e modos de operação não transparentes das “redes sociais”. Conforme coloca Corina:

eu não cresci com as redes sociais, então para mim não foi algo natural. Eu me senti compelida a participar, mas eu uso para me conectar com as pessoas (...) há um lado bom, obviamente. Eu agora posso conectar com pessoas em Seattle e outros lugares e tocar lá (...), mas agora a música e nossa vida cotidiana, enquanto seres humanos, está sendo datificada e monetizada (Corina CMD, 2019).

Misstress Barbara enfatiza, em sua fala, que tem muito orgulho de si por ter conseguido “chegar onde chegou” – ela é uma das mais renomadas DJs mundialmente – em uma época na qual não existiam plataformas de redes sociais. Expressa forte incômodo quando relata que seu agente diz que ela deve conseguir mais seguidores no Instagram para continuar a ser contratada para tocar em festas e festivais, remetendo à ideia do/a DJ enquanto “celebridade” (PEREIRA DE SÁ; POLIVANOV, 2016), que deve gerir a própria imagem nas redes e buscar ampliar sua gama de “seguidores”.

Ressaltamos as complexidades dos espaços digitais, que, ao mesmo tempo em que permitem potencialmente tornar mais visíveis e conectadas as mulheres na indústria musical, também compelem a um regime de visibilidade constante que, além de demandar tempo de dedicação na produção de conteúdo – atividade esta não remunerada –, está vinculado ainda a plataformas-empresas responsáveis por condutas polêmicas de captura e venda de dados dos usuários. No entanto, além dessas apropriações online, são utilizadas também outras estratégias.

5.2 Criação de espaços seguros

A Hi-Hat Girls Magazine deixou de ser uma revista quando, em 2016, transformou-se em oficinas de bateria para mulheres e garotas. Em um momento inicial, as oficinas aconteciam somente na cidade do Rio de Janeiro, mas hoje são realizadas também em São Paulo, Salvador e Belo Horizonte. Tanto Julie Sousa quanto Gê Vasconcelos trabalham nessas oficinas. Ambas acreditam que elas são importantes para estimular o interesse feminino pela bateria e, talvez, mudar a realidade do baixo número de mulheres dedicadas ao instrumento. As oficinas são gratuitas, propondo-se a serem espaços introdutórios para o ensino

da bateria. Ainda assim, a Hi-Hat enfrenta um problema de limitação. Mesmo que as oficinas aconteçam em lugares mais acessíveis no Rio de Janeiro – preferencialmente próximos ao transporte público, como BRT e metrô – e fuja de lugares com acesso mais problemático para meninas que moram nas regiões mais *apagadas* da cidade – acontecendo no subúrbio carioca e na Zona Norte –, a bateria em si carrega consigo uma carga social e monetária que dificulta o interesse inicial de boa parte das garotas.

A bateria é socialmente constituída como um instrumento tido como masculino em razão da sua aparente brutalidade estética e auditiva (AUBE, 2007), além de seu tamanho e peso, que dificultariam o uso por mulheres. O kit de bateria também é caro, tanto para obtenção quanto para manutenção, necessitando ainda de um grande espaço para armazenamento. Essa dificuldade é apresentada inclusive por Gê, que afirmou já ter tido vontade de tocar bateria na Gangrena Gasosa, onde ela faz a percussão. A dificuldade ocorre em virtude da complexidade do instrumento, “a bateria é chata, porque não tem espaço para eu guardar [em casa]. A percussão, se eu precisar, alugo com meu professor de percussão que tem uns tambores e já tá no esquema” (Gê Vasconcelos, 2019).

A razão pela falta de interesse de garotas pelo instrumento ainda é debatível, sendo que a quantidade de mulheres atuando como bateristas ou percussionistas pode variar, dependendo de fatores como gênero ou cena musical em que elas atuam e até mesmo o incentivo familiar que garotas recebem (AUBE, 2011). Julie acredita que, com o incentivo à prática, as mulheres irão começar a se interessar mais por bateria. Com o projeto Hi-Hat, ela se propõe a realizar não apenas esse primeiro estímulo, como também criar uma espécie de rede entre mulheres que tocam música, pois um bom número das meninas que faz as oficinas eventualmente monta bandas e realiza a divulgação de seus trabalhos no grupo do Facebook. Este grupo também permite às interessadas seguirem aprendendo a tocar bateria e a entrarem em contato com as professoras vinculadas ao projeto. No entanto, segundo Julie, nem todas seguem o estudo, mas “às vezes elas mandam convite pra show de bandas que montaram com as amigas, ou amigos. Às vezes elas nem

tão na bateria” (Julie Sousa, 2019). Isso mostra que a Hi-Hat é capaz de criar um espaço de troca entre garotas interessadas não somente pela bateria, dando certa segurança para o crescimento e o desenvolvimento enquanto mulheres atuantes na música.

Essa segurança é fundamental não apenas no âmbito do aprendizado e interesse, mas também para a atuação de mulheres e pessoas LGBTQI+ em espaços de convívio. De acordo com Leticia Lopes, a falta de estímulo para mulheres faz com que os espaços onde a música acontece tornem-se menos *receptivos*. Leticia relata que a criação da Motim foi estimulada pela necessidade da existência de um lugar acolhedor para tais sujeitos. Ela conta que tinha dificuldades em encontrar lugares para realizar seus projetos, porque os que estavam disponíveis “geralmente eram lugares que os administradores tinham denúncia de algum tipo de opressão, de machismo, de homofobia”, fazendo com que ela e Amanda Flores, sua então sócia, abrissem um local próprio para a realização de eventos.

Então nossa proposta, quando a gente abriu, era (...) subverter tudo isso. Oferecer uma nova proposta do fazer artístico, né. Como nós somos artistas a gente pensou “Como eu gostaria de ser tratada não só como artista, mas também como público e como produtora?” (...) A nossa proposta é fazer um centro cultural pra abrigar diversas linguagens, festivais de música, ensaios de bandas, exposição de arte. Ter um espaço para oferecer cursos também, mas de uma forma mais horizontal. Baseada sempre no diálogo, de uma forma que a gente não explore a força de trabalho do outro e consiga também dar visibilidade pro artista, pra artista, pra produtora de eventos. Não é um lugar exclusivo pra mulher, é um lugar que acolhe homens também (...) de bandas mistas, na verdade, né. Mas com o foco com o olhar sempre no bem-estar da mulher (Leticia Lopes, 2019).

Assim, a Motim surge com o objetivo de criar um espaço positivo e seguro para a circulação feminina, mesmo com a presença de outros homens. Nesse sentido, Leticia pretende fazer dele um lugar construtivo e não exclusivo para mulheres, tentando findar as práticas machistas e sexistas ao menos no espaço em que o coletivo atua.

Na cena de Techno em Montreal, chama atenção o fato de que boa parte das festas de música eletrônica seguem “políticas de espaços

seguros”, conforme descreve Corina. Entre esses espaços, destaca-se o já mencionado centro Never Apart, criado em 2015 com o objetivo de “educar sobre equidade (...) e viver conscientemente, enquanto se celebram artistas emergentes e já estabelecidos”. A “plataforma”, maneira através da qual se autodenominam, visa trazer “unidade através da cultura”, promovendo uma série de eventos, tais como painéis de discussão, exposições musicais e de arte e workshops. Um dos eventos observados durante a pesquisa de campo foi um painel mediado pela DJ canadense Leticia “softcoresoft”, com a participação da DJ Luz, sediada em Berlim, e Cashu, co-fundadora e DJ do coletivo brasileiro Mamba Negra, que posteriormente tocaram em uma festa em outro local da cidade, na qual todas as atrações da noite eram compostas por artistas mulheres. Os temas abordados no painel envolveram a questão da segurança para mulheres e pessoas LGBTQI+ frequentarem as festas de música eletrônica (temática central em Hutton, 2006), a construção de redes de apoio e espaços de resistência (à dominação masculina), dentre outros.

Desse modo, corrobora-se o estudo de Abtan (2016) mencionado acima, remetendo à ideia de refletir sobre as dimensões não somente técnicas e artísticas de tais “espaços seguros”, mas também sociais, no que tange à sociabilidade e criação de redes de proteção.

Observou-se ainda, em festivais como o Piknic Electronik – que existe desde 2003 em Montreal e atualmente conta com edições também em outras cidades –, a existência de cartazes explicando que aquele se tratava de um “espaço seguro” no qual todas as pessoas deveriam ser respeitadas, além da presença de uma tenda para educar os participantes sobre substâncias ilícitas e oferecer acompanhamento médico se necessário. Por outro lado, Daura relata ter tido festas suas interrompidas, momentânea ou completamente, pela ação de policiais, o que foi também observado em dois outros eventos de música eletrônica na cidade, abalando a ideia de segurança de tais espaços, assunto que deverá ser abordado de forma mais detida em trabalhos futuros.

6. Considerações finais

Ecoando as vozes dos poucos, mas relevantes trabalhos que se dedicam a estudar a participação feminina na indústria musical, apontamos, através dessa pesquisa ainda em estágio inicial, a importância da realização de maiores estudos sobre as estratégias que estão sendo usadas pelas mulheres para se inserirem, se manterem e ampliarem a sua atuação profissional em cenas distintas. Entendemos que cada cena vai apresentar os próprios modos de fazê-lo, assim como as suas particularidades, sendo que, no presente trabalho, concentramos a análise nas cenas de Metal do Rio de Janeiro e de Techno na cidade de Montreal. Ambas apresentam dois tipos de ação: aquelas que visam o aumento da visibilidade e criação de redes a partir de ambientes online e as que buscam criar espaços seguros de fruição e experimentação musical.

Em comum, percebe-se que as plataformas de redes sociais permitem uma aproximação de laços entre mulheres atuantes na música, em dimensões locais, nacionais e globais, bem como a exposição de seus trabalhos. Além disso, destaca-se a necessidade de mais espaços seguros para estimular a produção artística de mulheres e pessoas LGBTQI+ como uma forma de contrapor tantos eventos e espaços culturais que não se preocupam com a violência diária pela qual passa esse grupo. Em termos potenciais, tais iniciativas podem diminuir, assim, situações de iniquidade.

No entanto, diferenças também foram encontradas nas inserções em campo em ambas as cenas. O tom mais celebratório em relação às plataformas online nas falas de Julie Sousa e Leticia Lopes contrastam com os problemas de datificação apontados por Corina, assim como a cobrança por postagens constantes e aumento no número de seguidores trazidos por Misstress Barbara. As entrevistadas brasileiras também parecem reforçar em seus discursos a necessidade de espaços seguros, ainda mais no atual momento político... Existem, assim, algumas distinções relevantes entre as cenas estudadas, mas também semelhanças no ser-estar-musical feminino que aproximam o Techno do Metal, o Norte do Sul.

Referências bibliográficas

ABTAN, F. Where Is She? Finding the Women in Electronic Music Culture. *Contemporary Music Review*, v. 35, n. 1, 2016, p. 53-60.

ASSEF, C. *Todo DJ já sambou – A história do Disc-Jóquei no Brasil*. São Paulo: Music Non Stop, 2017.

AUBE, M. *Women in percussion: the emergence of women as professional percussionists in the United States, 1930-present*. Tese de doutorado em Musical Arts, University of Iowa, 2011. Disponível em: <http://ir.uiowa.edu/etd/920>. Acesso 22 de dez. 2018.

BITTENCOURT, L; DOMINGUES, D. Dinâmicas coletivas em cenas musicais: A experiência do grupo #acnavive no Rio de Janeiro. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [online], n. 109, 2016, p. 137-162.

BLÁZQUEZ, G.; CORREIO, R. “Keep on Moving: Mujeres DJs en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba”. *Contracampo – Brazilian Journal of Communication*, v. 38, n. 1, 2019, p. 93-107.

BREWSTER, B; BROUGHTON, F. *Last Night a DJ Saved my Life – The History of the Disc Jockey*. New York: Grove Press, 1999.

BRINGHETI, A. Visibility: A Category for the Social Sciences. *Current Sociology*, v. 55, n. 3, 2007. p. 323-342.

CASADEI, E. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista* v. 2, n. 1, 2013, p. 197-214.

DATA SIM. *Mulheres na Indústria da Música no Brasil: Obstáculos, Oportunidades e Perspectivas*. Online, 2019. Disponível em: <https://datasim.info/pesquisas/datasim-previa-mulheresnamusica/>. Acessado em 30 de jul. 2020.

DE BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo – vol. I & vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

EISENLOHR, E.; ALSANNE, J.; REZENDE, J.; GUZZO, P. *Por elas que fazem música* – relatório 2019. União Brasileira de Compositores: Online, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2TfUoU4>. Acessado em 19 nov 2019.

FARRUGIA, R. *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Chicago: Intellect Books, 2012.

FOX-GENOVESE, E. Para Além da Irmandade. *Estudos Feministas*, v. 0, n. 0, 1992, p. 31-56.

FRITH, S.; MCROBBIE, A. Rock and Sexuality. In: FRITH, S.; GOODWIN, A. (eds). *On Record: Rock, Pop, and the written word*. New York, Toronto: Routledge.

GRANT, J. Bring the noise: hypermasculinity in heavy metal and rap. *Journal of Social Philosophy*, v. 27, n. 2, 1996. p. 5-31.

GROCE, S.; COOPER, M. Just Me and the Boys? Women in Local-Level Rock and Roll. *Gender & Society*, v. 4, n. 2, 1990.

HUTTON, F. *Risky Pleasures? Club Cultures and Feminine Identities*. Hampshire: Ashgate, 2006.

KELLER, J. Virtual Feminisms. *Information Communication & Society*, v. 15, n. 3, 2012, p. 429-447.

LEAL, T. *A invenção da sororidade: Sentimentos morais, feminismo e mídia* – Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

LOPES, J.; BÓIA, P.; FERRO, L.; GUERRA, P. Género e música electrónica de dança: Experiências, percursos e “retratos” de mulheres clubbers. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 62, 2010, p. 35-56.

MACHADO, A. C.; SALINET, M. F. *Elas Resistem* – Mulheres nordestinas no Rock – Trabalho de Conclusão de Curso (Relatório Técnico) de Jornalismo do Centro de Comunicação e Expressão CCE, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

MARONEY, H. *Contemporary Quebec Feminism*. Tese de Doutorado em Filosofia pela Universidade de McMaster, 1988.

MCROBBIE, A. Clubs to Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds. *Cultural Studies*, v. 16, n. 4, 2002, p. 516-531.

MCROBBIE, A.; GARBER, J. Girls and Subcultures [1977]. In: HALL, S.; JEFFERSON, T. *Resistance Through Rituals – Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 2006.

MEDEIROS, A. *Entre “a terra do Sol” e a “cidade maravilhosa”: rotas, desvios e torneios de valor nos circuitos do rock metal* – Tese de doutorado de Sociologia do Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, 2014.

MEDEIROS, A. Itineários femininos e dos bens nos circuitos do *rock metal*. *ABANT - 30ª Reunião Brasileira de Antropologia*, João Pessoa, online, 03 a 06 de ago. 2016. Disponível em: http://evento.abant.org.br/rba/30rba/files/1466294981_ARQUIVO_TextoABA.pdf. Acessado 01 de fev. 2020.

O'BRIEN, L. *She Bop: the definitive history of women in popular music*. London: Jawbone Press, 2012.

PEREIRA DE SÁ, S. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS, André; CUNHA, Paulo (orgs.). *Olhares sobre a Cibercultura*. Porto Alegre: Ed. Sulinas, 2003.

PEREIRA DE SÁ, S.; POLIVANOV, B. DJ Jesus Luz?! Controvérsias, capital subcultural e performance de gosto em uma cena de música eletrônica. *Revista Famecos*, v. 23, n. 1, 2016.

PINI, M. *Club Cultures and Female Subjectivity. The Move from Home to House*. Nova Iorque: Palgrave, 2001.

POLIVANOV, B. *Dinâmicas Identitárias em Sites de Redes Sociais: estudo com participantes de cenas de música eletrônica no Facebook*. Rio de Janeiro: Luminária Acadêmica, 2014.

PRIOR, B; BARRA, E.; KRAMER, S. *Women in the U.S. musicindustry*. Obstacles and opportunities. Berklee Institute for Creative Entrepreneurship: Online 2018. Disponível em: <https://www.berklee.edu/sites/default/files/Women%20in%20the%20U.S.%20Music%20Industry%20Report.pdf>. Acessado 30 de jul. 2020.

RESENDE, Fernando. The Global South: Conflicting Narratives and the Invention of Geographies. *Revista Ibraaz*, outubro 2014.

REITSAMER, R. Female Pressure: A translocal feminist youth-oriented cultural network. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, v. 26, n. 3, p. 399-408.

RICHES, G; LASHUA, B.; SPRACKLEN, K. Female, Mosher, Transgressor: A 'Moshography' of Transgressive Practices within the Leeds Extreme Music Scene. *IASPM Journal*, v. 4, n. 1, 2014.

ROCKCITY HAMBURG. *Music Women Hamburg. Facts and Figures*. Hamburg: Online, music HH women, 2015. Disponível em: https://musichhwomen.de/wp-content/uploads/2018/09/180917_factsandfigures_musichhwomen_jr.pdf. Acessado 30 de jul. 2020.

RODGERS, T. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

SCHAAP, J.; BERKERS, P. Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music. *IASPM Journal*, v. 4, n. 1, 2014.

THORNTON, S. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Hanover: University Press of New England, 1996.

ULDAM, J. Social media visibility: challenges to activism. *Media, Culture&Society*, v. 40, n. 1, 2017, p. 41-58.

CAPÍTULO 6

Streaming de vídeo enquanto dispositivo: primeiras incursões de uma visada tecno- cultural sobre a Amazon Prime

GUSTAVO DAUDT FISCHER

LUCAS MELLO NESS

Introdução: tecnocultura audiovisual e Amazon Prime

A pluralidade de possibilidades para a realização da cartografia de sons e imagens passa necessariamente pela investigação acerca das novas perspectivas de circulação dos conteúdos audiovisuais. Por vezes, a “novidade” destas perspectivas não reside apenas nas dimensões da ampliação do acesso aos processos de publicação de conteúdo em plataformas cuja relevância na ambiência online encontra-se amplamente reconhecida, tais como YouTube e Vimeo, mas em outras que estão em processo de forte consolidação entre os consumidores de filmes, séries, documentários, animações e outros formatos já conhecidos no campo audiovisual “pré-internet”. É nesse sentido que se passa a ouvir falar na “guerra do streaming”, entendida aqui como a disputa pela atenção, pelos cliques e, conseqüentemente, pela assinatura de serviços tais como Netflix, Disney+, Google Play, Apple Play e, aquele que é o foco de nosso trabalho, o Amazon Prime.

No entanto, nosso interesse não reside nas dimensões econômicas e/ou comerciais de tal iniciativa (ainda que se reconheça que os vestígios

de tais campos incidem sobre os aspectos relativos às suas lógicas operacionais técnico-estéticas, em especial quando passamos a refletir em termos de dispositivo, conforme o proposto neste texto). Não se trata ainda de lançar mão de observações específicas sobre determinados tipos de conteúdo que compõem o acervo desta plataforma (a tendência, por exemplo, de crescimento de conteúdos específicos em que a plataforma atua também como showrunner/produtora). Deseja-se, sim, apresentar algumas percepções sobre a Amazon Prime em uma dimensão que a compreenda como um fenômeno da tecnocultura audiovisual, ou seja, a própria plataforma enquanto uma imagem. Ao eleger tal visada, é preciso que o façamos de forma consciente, pois trata-se de uma escolha que influencia mutuamente olhar e objeto.

A visada tecnocultural considera “uma angulação de pesquisa que se apresenta interessada nas materialidades midiáticas, pensadas em suas técnicas e estéticas, mas como substâncias da cultura” (FISCHER, 2013, p.43), que assume a indissociabilidade entre as relações culturais e tecnológicas nas quais há uma afetação mútua, sendo que não há como desconsiderar os atravessamentos que não tem origem (enquanto ponto inicial) bem definido. Trata-se, portanto, de um processo relacional. Nesse sentido, propõe-se uma relação não determinista sobre os usos e avanços tecnológicos que dialogam de maneira hibridizada com a cultura – manifestação, fruição, consumo e produção – ou, assim se pode dizer, a cultura possui uma relação especial com o desenvolvimento tecnológico, não em uma perspectiva que o naturaliza como “processo humano”, mas na forma como se desenvolve e transforma a percepção humana sobre sua realidade. Não só isso, a tecnologia e suas ferramentas evidenciam aspectos humanos que transcendem as operações tecnoformais. Esse fenômeno é observado no estudo de audiovisualidades quando se busca acolher o cinematismo, ou a imagicidade, reconhecido por Eisenstein como “uma certa qualidade cinematográfica que já existia em obras realizadas antes do invento do cinema” (KILPP, 2009, p. 106). Trata-se, por fim, de uma visada que organiza seu olhar sobre materialidades imagéticas em grande parte, mas acaba por hromec-las tanto como afetadas quanto provocadoras de transformações

ambientais, remetendo a uma dimensão muito trabalhada em McLuhan em termos de valorização do meio e suas afetações sobre a cultura. As imagens dos objetos softwarizados do século XXI (como as plataformas de streaming) são tão preciosas ao mostrar o enquadramento do nosso tempo quanto o melhor dos filmes sobre temáticas como terrorismo, cultura hacker ou pandemias. Entende-se ainda, nessa proposição, que o conceito de dispositivo, nos termos propostos por André Parente (2007), contribui para uma perspectiva de análise sobre as plataformas de streaming enquanto objetos inscritos em uma tecnocultura audiovisual.

É sob essa angulação que lançamos um olhar sobre a plataforma de streaming de vídeo Prime Video, da Amazon. Lançado em 2006 pela Amazon com o nome de Amazon Unbox, o serviço passou por diversas repaginações até seu formato atual (afirmação sempre arriscada quando consideramos a transitoriedade das interfaces e dos produtos de comunicação digital como um todo). O Prime Video é um dos serviços ofertados aos clientes Amazon Prime, uma espécie de cesta de serviços que inicialmente fornecia frete grátis para qualquer produto comprado na Amazon, e que foi se expandindo para oferecer diversos outros serviços: streaming de música, armazenamento de fotos na nuvem, empréstimo de e-books para o leitor/tablet Kindle e streaming de vídeo. Enquanto plataforma de streaming de vídeo, o Prime Video possui séries originais e conteúdos exclusivos, além de um extenso catálogo. O serviço chegou ao Brasil em 2016, apresentando um grande crescimento no período da pandemia de COVID-19. Em termos gerais, nos EUA, a plataforma é considerada o serviço de vídeo streaming com melhor custo-benefício¹. O Prime Video disponibiliza até “três telas” simultâneas (pode ser executado em uma mesma conta por três perfis) e imagens em 4k incluídos no pacote único de R\$ 9,90.

1. De acordo com o serviço Reelgood (uma plataforma que agrupa contas em serviços de streaming para um panorama mais unificado sobre o que você está assistindo), em pesquisa realizada em 2020, nos EUA, o PRIME VIDEO é o serviço de streaming que mais “vale por dólar”. (WHICH STREAMING SERVICE IS THE BEST BANG FOR YOUR BUCK IN 2020?, 2020).

Os movimentos a seguir passam a explorar a noção de dispositivo consoante defendida por André Parente (2007), articulada a um olhar sobre o Prime Video na perspectiva do *scanning*² em suas manifestações recorrentes – em suas telas e imagens, com maior incidência sobre o recurso “X-RAY” – e, por fim, algumas considerações sobre os elementos destacados e defendidos enquanto formadores do Prime Video, considerado como o dispositivo de uma tecnocultura audiovisual.

Cinema enquanto dispositivo

Conforme já mencionado brevemente, a proposta aqui lançada tem por base a análise de André Parente sobre a noção de “dispositivo” no artigo “Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo” (PARENTE, 2007), trabalho no qual o autor fundamenta seu olhar a partir da construção de visões estruturalistas (e seus autores) e a desconstrução de alguns aspectos sobre a chamada hegemônica “forma cinema”. Ao analisar o cinema, o autor convida que sejam observadas e problematizadas as múltiplas relações entres os elementos implicados naquele processo: técnicos, arquitetônicos, discursivos, afetivos... Pode-se até afirmar que a construção que Parente propõe seja melhor compreendida em linhas gerais, nos tempos presentes, justamente pela ruptura de paradigmas do consumo audiovisual provocada pela ascensão das plataformas de vídeo streaming. Sua reflexão inicial põe em xeque a própria construção da hegemonia da “forma cinema” ou “cinemão”. Parente reforça que o cinema não “nasceu” dentro de uma sala, mesmo com os esforços dos irmãos Lumière ou as trucagens de Méliés. O modelo que se tornou hegemônico precisa ser compreendido

2. “O traçado do scanning segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos.” (FLUSSER, 1985, p.07).

mais como fruto de embates e consolidações históricas³, econômicas e sociais.

O termo dispositivo, tomado do senso comum, pode se referir a um aparato ou aparelho construído para determinado fim. Nesse sentido, possíveis respostas esperadas sobre o significado do termo em relação ao processo de expectativa de imagens em movimento mencionarão projetores, aparelhos de televisão (e alguns periféricos, como codificador da TV a cabo, DVD player ou os mais recentes *dongle/chromecast*), um computador, celular ou tablet. Essa noção, contudo, difere da origem etimológica de dispositivo: enquanto o latim *disponere* descreve a configuração dos diferentes elementos de um conjunto, o grego *sustema* expressa o lado sistemático do conjunto, cujo corpo possui consistência enquanto sistema, ou seja, um conjunto onde o todo é maior que a soma das partes (PARENTE, 2007, p. 09).

No dispositivo, existe a concorrência de elementos heterogêneos que se (inter)relacionam, produzindo efeitos próprios desse campo de forças, os quais interferem e afetam mutuamente os seus componentes. O dispositivo é, por natureza, rizomático, o que, de certa forma, permite-nos dissolver certas clivagens e oposições que, em muitas situações, não apenas paralisam nossos pensamentos – linguagem e percepção, discursivo e afetivo, sujeito e objeto, arte e tecnologia, pré e pós-cinema etc. – como criam falsas oposições. Por outro lado, também nos permite entender o dispositivo para além de suas determinações técnicas ou materiais (PARENTE, 2007, p. 10).

É essa natureza rizomática que faz com que olhar o cinema enquanto dispositivo seja tão caro à perspectiva da tecnocultura audiovisual, convidando ao abandono da causalidade branda e de um olhar que recorre (ou seja, não se desconstrói) sobre etapas vencedoras recorrentes. O cinema não é a sala, o projetor, o filme, o espectador: ele é o jogo de forças, interações e relações desses (e até mesmo de outros) elementos. Não se origina de uma perspectiva histórica tradicional que

3. “A nossa aposta é que, como Crary e Gaudreault afirmaram, não existe continuidade e descontinuidade na história, mas apenas na explicação histórica. Nesse sentido, preferimos a ideia de que o dispositivo remete a um conjunto heterogêneo de elementos que podem, em certos momentos, se cristalizar em uma formação ou “episteme” dominante, como a do cinema-representativo-institucional” (PARENTE, 2007, p. 15).

solicita aos fenômenos uma origem específica no tempo e no espaço, mas sim tendendo – assim mesmo, enquanto tendência que se atualiza em novos objetos, nos termos defendidos por Henri Bergson ao problematizar a memória. A partir do que dura das experiências tecno-culturais, são produzidas tensões entre diferentes possibilidades de exibição, projeção, expectativa, narrativa, entre outros. Assim, retira-se o fator eureka, sem clamores pela invenção de um determinado aparato de contar histórias, mas surgem (re)construções múltiplas e plurais. A relação entre tais elementos heterogêneos é não linear. Essa trama, portanto, é mais complexa, sendo produzida nas intersecções; ela não pertence aos elementos em separado ou somados, mas apenas enquanto disposto dentro do mesmo circuito de afetações.

André Parente reconhece, em movimento semelhante àquele disposto pela perspectiva das audiovisualidades, que a experiência cinematográfica evidencia a virtualidade da relação entre imagens, assim como entre imagens e espectador. Ao afirmar que “cinema” não é uma realidade imutável – pelo contrário, sua duração é percebida na Caverna de Platão, na Tavoletta, na câmera escura, no panorama, na fotografia –, confere ao termo o status de virtualidade (ou devir), uma espécie de “sinônimo” de experiência entre-imagens.

Essa visada estruturalista quebra algumas perspectivas dicotômicas que tendem a buscar (forçar) uma oposição entre elementos. Uma das mais relevantes é a inclusão do espectador enquanto elemento de igual valia dentro do dispositivo, e não mais equiparado ao prisioneiro da Caverna de Platão, receptor-vítima das ilusões propagadas por aquele conjunto sala-projeção-narrativa⁴. Critica-se uma suposta passividade do espectador, por vezes ignorando que, de fato, ele “constrói o filme ao tentar compreendê-lo” (PARENTE, 2007, p. 12). E não apenas neste aspecto, pode-se considerar igualmente toda uma disposição do espectador-corpo na construção do dispositivo cinematográfico, o qual se atualiza, como perceberemos adiante, na sua relação com outras construções dispositivas do ato de “ver filmes”.

4. “Trata-se de um modelo de representação: “forma narrativa-representativa-industrial” (N.R.I., termo cunhado por Claudine Eizykman), “modelo-representativo-institucional” (M.R.I. termo empregado por Noël Burch), “estética da transparência” (termo utilizado por Ismail Xavier).” (PARENTE, 2007, p. 04).

Observadas tais considerações, assumimos que, ao propor uma análise a respeito de aspectos do Prime Video, não estamos nos debruçando sobre um elemento em específico, visto que ele não conseguiria responder integralmente a uma ideia de “experiência Prime Video”, mas sim sobre o jogo relacional estabelecido entre tais elementos, mesmo que não se estabeleça óbvia ou diretamente. É preciso que se enuncie alguns dos elementos que compõem esse dispositivo, sobretudo aqueles que, de especial maneira, evidenciam-se sob uma visada tecnocultural: telas (computador, tablet, celular), que inclusive podem ser utilizadas em conjunto; espectador; (acesso à) internet; (acesso/assinatura à) plataforma; serviços conexos (existentes ou não dentro do serviço já contratado). A linearidade narrativa da escrita pode criar uma falsa impressão de priorização, visto que ela exige que atribuamos valores aos elementos, ordenando-os e sugerindo prevalências não condizentes com a realidade⁵. A fim de que se possa amenizar essa questão, insere-se um pequeno esquema do que é proposto aqui enquanto “dispositivo Amazon Prime Video” – não negando que ele é, falando de maneira potencial – muito maior do que isso:



FIGURA 1:Esquema visual da proposta do Prime Video enquanto DISPOSITIVO e (alguns) dos elementos heterogêneos que o compõe.

FONTE: Os autores

5. Nesse caso, optamos por - primeiramente - evidenciar as telas, considerando o referencial teórico adotado e o seu papel múltiplo no dispositivo em questão - exibidor, controlador e interator, seguido do elemento afetivo por excelência da nossa análise, aquele que nos é análogo e comum a todos os dispositivos.

Reconhecendo as características do dispositivo nas telas

Embora nossa reflexão seja clara ao afirmar que o dispositivo é composto por uma diversidade de elementos heterogêneos, vamos eleger como ponto de partida de nossa incursão aqueles mais evidentes do que outros – sendo que tal evidência pode ser aferida de acordo com o estudo ou análise proposta. O *Prime Video* manifesta-se ou apresenta-se por intermédio de imagens técnicas em telas. Ao nos debruçarmos sobre tais telas, conferimos a elas a relevância da proposta de Erkki Huhtamo, para quem “tela é um fenômeno cultural complexo, que escapa à simples generalização” (HUHTAMO, 2013, p. 04). Em seus estudos de screenologia⁶, o autor propõe um movimento semelhante àquele destacado por André Parente acerca da virtualidade do cinema, um estudo dedicado à prática que vai além do objeto assistido, indo em direção aos usos e apropriações de todos os elementos que compõem o sistema.

Nessas telas, observamos a presença de imagens técnicas, as quais operam em duas vertentes: são pontos de inflexão às imagens dialéticas (conforme a reflexão de Didi-Huberman ao atualizar o pensamento de Walter Benjamin) e, ao mesmo tempo, são elementos de interface dos *softwares* presentes nesse dispositivo. Ao pensarmos em “AMAZON PRIME VIDEO”, operamos com determinadas lembranças, como o logotipo da Amazon, a imagem genérica de *player* de vídeo, uma tela. No entanto, em geral, não são imagens que se propõem a remeter diretamente o espectador à recordação de rede de computadores, serviços, bancos de dados, “zeros e uns”.

Eis o que o se apresenta para nós, em duas diferentes formas de acesso – computador, via navegador de internet e pelo aplicativo do serviço:

6. “A screenologia seria uma forma de relacionar diferentes tipos de telas uns com os outros e averiguar a sua significância dentro da transformação de esquemas culturais, sociais e ideológicos de referência.” (HUHTAMO, 2013, p. 03-04).

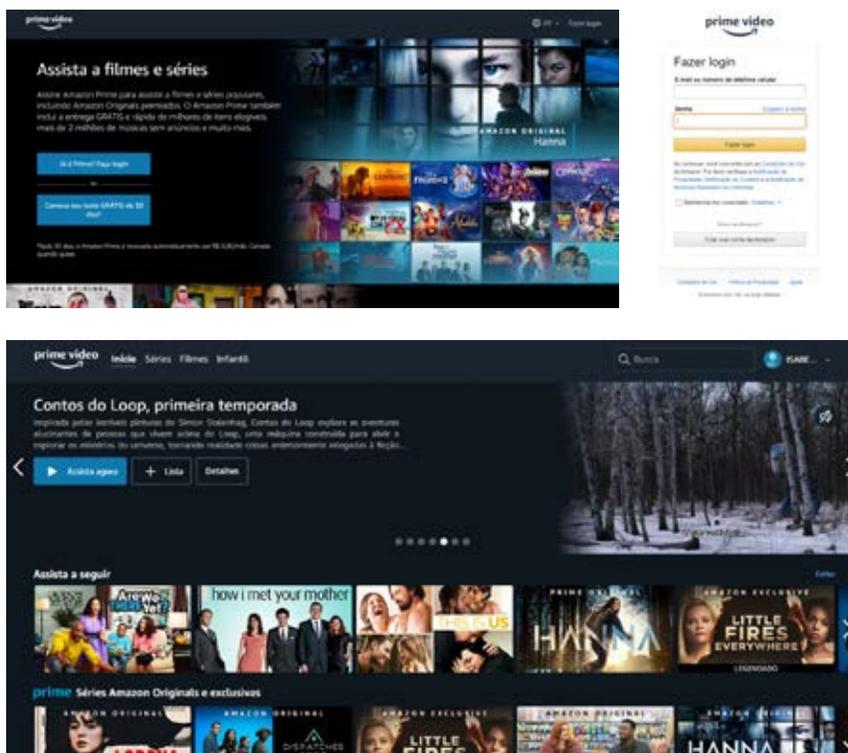


FIGURA 2: BLOCO 1 – Print de tela do computador em acesso ao Prime Video via navegador de internet.

FONTE: Os autores.

No primeiro bloco, temos o caminho-padrão de acesso via navegador de internet: a) quando digita <https://www.primevideo.com/>, o usuário é direcionado à página inicial do serviço, a qual apresenta as vantagens de ser um assinante Amazon Prime, destacando o conteúdo do serviço de streaming de vídeo. Ocupando cerca de metade da tela, temos imagens técnicas de referência ao conteúdo da plataforma, sendo que o conteúdo original recebe especial destaque; b) quando clicamos em “fazer login” – no canto superior direito da tela – ou “Já é Prime? Faça login” – quase no centro da tela –, somos direcionados para a caixa de login; c) após digitar login e senha, somos direcionados à página inicial do assinante, onde percebemos um carretel de conteúdo em destaque ocupando cerca de um terço da tela; um conteúdo destacado como “Assista a seguir” (que

remete a um termo comum à expectativa televisiva) e, logo abaixo, um destaque ao conteúdo original e exclusivo da plataforma.

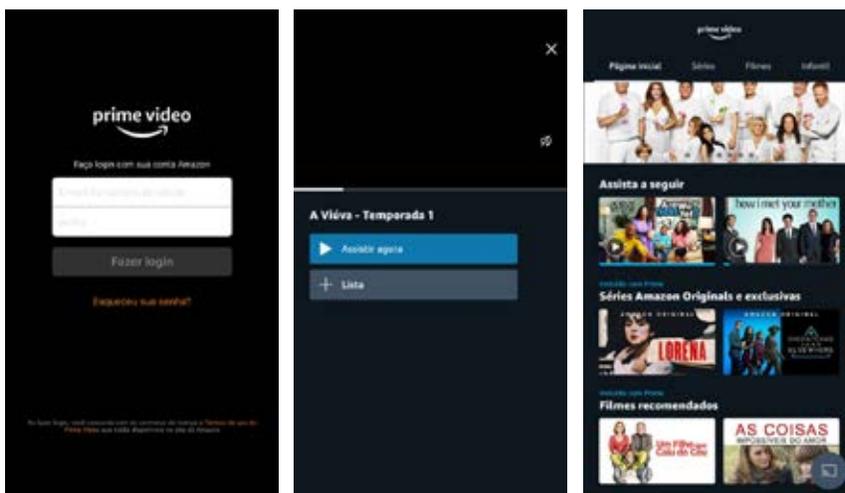


FIGURA 3: BLOCO 02 – print de tela de celular em acesso ao Prime Video via APP
 FONTE: os autores.

No segundo bloco, o caminho é semelhante, trilhado em dispositivo móvel. Ao clicar no ícone do aplicativo, ocorre: a) direcionamento à tela de login; b) após efetuado o login, ao invés de direcionamento às opções da plataforma, uma propaganda/teaser de conteúdo é rodada automaticamente, acompanhado das opções: (em destaque) assistir ao conteúdo ou adicioná-lo à sua lista e (menos evidentes) tirar do modo “sem som” ou fechar o teaser; c) ao fechar o teaser, novo direcionamento à página inicial, o qual segue a mesma lógica da versão de navegador. Há, ainda, um conteúdo destacado em carretel, o “assista a seguir” e originais exclusivos *Amazon Prime*. Nessa versão, observa-se também o ícone no canto inferior à tela, que indica a conexão com *dongle/chromecast*: ao conectar com a televisão, teremos uma operação em múltiplas telas, visto que o aplicativo não só opera o conteúdo a ser reproduzido na televisão, mas também oferece acesso a “conteúdos extras” para serem usufruídos de forma concomitante ao conteúdo principal.

Ao acessar a plataforma Prime Video, não há contato “imagético” com os servidores, com os algoritmos e com todo o ferramental encarregado de possibilitar que os devidos processos de disponibilização de filmes e séries sejam realizados, o conteúdo pretendido. Ele apresenta-se para nós por intermédio de uma interface, constituída de imagens técnicas. Na medida em que essa imagem técnica (ou imagem síntese) “esconde” as operações tecnológicas, ela parece querer tomar o lugar na memória. Não mais representa, mas passa a *ser* – não mais representa porque não há, quiçá nunca houve, o que representar⁷; passa a *ser* porque não somente substitui as engrenagens daquele sistema de forma aprazível aos olhos e intuitivo ao toque, mas constitui – ou monta-se, organiza-se imageticamente – como elo entre o espectador e a experiência buscada.

Nesse sentido, podemos aproximar as reflexões de Priscila Arantes (2005) que, ao desenvolver largo e importante estudo sobre interfaces e artemídia, propõe certo status de cocriação entre obra, sujeito-trajeto e sistema computacional⁸. Guardadas as devidas proporções e possibilidades de cada sistema, essa afirmação reitera a não-passividade do espectador, bem como evidencia a interface enquanto “entre” basilar dessa relação dispositiva.

Quando essas imagens começam a operar sentidos, é necessário também compreendê-las em termos dialéticos, como convida Didi-Huberman, para quem “falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais,

7. “A partir desta ideia de ruptura com os modelos de figuração Couchot extrai uma série de consequências. A mais importante delas afirma que, com a imagem virtual, “não se trata mais de figurar o visível: trata-se de figurar aquilo que é mobilizável”. Ou melhor, a imagem não é mais a representação do visível, porque não há mais real preexistente a ser representado” (PARENTE, 1999, p. 15).

8. “Ampliar a noção de interface para outros domínios além dos aparatos estritamente informáticos permite-nos, assim, repensar como foi mostrado anteriormente, as relações sujeito/obra da produção estética na era digital. Parafraseando Couchot, poderíamos dizer que, assim como “o sujeito traspassado pela interface é, de agora em diante, muito mais trajeto do que sujeito”, a obra interfaceada, ou a obra-interface, é muito menos objeto acabado e muito mais criação que se manifesta em processo a partir de suas interfaces, seja com o interator, seja com as interações realizadas dentro do próprio sistema computacional” (ARANTES, 2005, p. 170).

o ótico e o tátil, no caso) e a dos *sentidos* (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus pensamentos próprios)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169). Na construção dessa ponte, é possível encontrar a origem da imagem, não “origem” concebida a partir da linearidade histórico-ocidental, mas de acordo com a tradição benjaminiana, na qual “origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio” (BENJAMIN, apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170).

Portanto, a imagem dialética não é dada, mas constitui um fruto do trabalho crítico da memória. Este trabalho crítico opera dentro da perspectiva tecnocultural – não assumir exclusivamente a história oficial, sair da estrada principal e dar voz e foco para rastros, restos, fragmentos e margens, sem se limitar a isto. A memória “não é uma faculdade de classificar recordações em uma gaveta ou de inscrevê-las em um registro” (BERGSON, 2006, p. 47) ou “um *ter*, uma coleção de coisas passadas” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174), mas, por ser aquilo que dura, a memória é o rastro, o “entre” da percepção e da lembrança. Assim, ao operar criticamente sobre as experiências imagéticas inscritas, acessa-se a memória, no sentido que aqui se pretende conferi-la⁹.

A memória pura registra para si todas suas atualizações na matéria e expande-se, incha. Mas, no habituado, nossa percepção não capta, obviamente, todas as imagens do universo, porque são demasiadas: ela seleciona dentre elas apenas as que interessam à nossa ação no presente com vistas à nossa própria e individual sobrevivência. Mas as imagens que não percebemos estão lá na memória pura, e poderão tornar-se úteis à nossa ação em outros presentes e circunstâncias (KILPP E WESCHENFELDER, 2016, p. 34-35).

9. Ou, como propõem Kilpp e Weschenfelder: “O que Bergson (2011) propõe, diferentemente, é que a memória é duração e atualiza-se agindo na matéria, e que nela perdura como virtualidade; e que o universo cognoscível é um conjunto de imagens; e é cognoscível a partir do corpo, que também é, nesses termos, imagem: o centro de indeterminação a partir do qual percebemos as demais, e a única imagem que somos capazes de perceber por dentro. Além disso, para Bergson (2011), a memória não está em nós, não nos pertence: nós é que estamos na memória e pertencemos a ela” (KILPP E WESCHENFELDER, 2016, p. 34).

Refletindo de acordo com esses termos, propõe-se que as imagens técnicas a que somos submetidos quando acessamos o Prime Video projetam e conduzem uma série de imagens dialéticas, as quais operam tanto em nível cognoscível quanto inconsciente, como se estivessem em segundo plano. No entanto, essa operação deixa rastros que podem ser percebidos se estivermos dispostos a perscrutá-los.

Neste sentido, chama atenção, sobretudo, o serviço *X-RAY* do *Prime Video*. Essa opção consiste em uma espécie de raio-x – como o nome indica – da cena. Ela disponibiliza ao espectador informações adicionais sobre o que está em tela, principalmente o nome das personagens – seus atores e títulos pelos quais são reconhecidos –, sendo que, em algumas obras, o *X-RAY* traz outros recursos, como informações sobre as músicas em cena (mesmo que cantaroladas), curiosidades e até conteúdo bônus. Observaremos duas de suas manifestações:

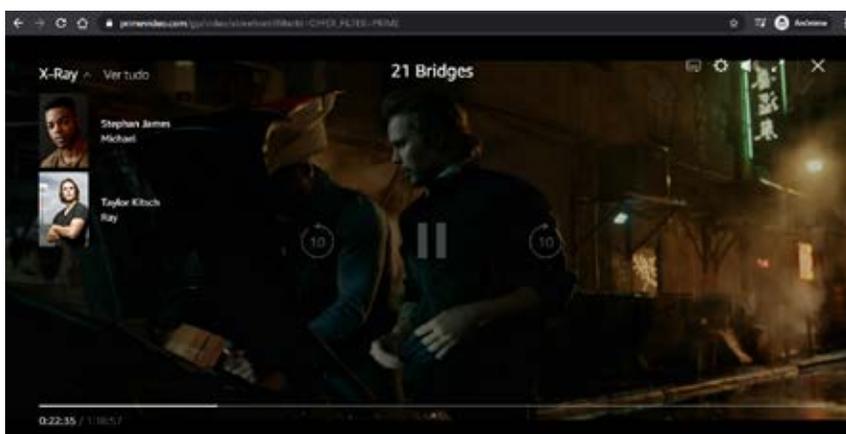


FIGURA 4: Print da tela do computador com Amazon Prime Video – X-RAY em navegador de internet.

FONTE Os autores.

Na primeira imagem, temos a visualização da funcionalidade *X-RAY* a partir do navegador de internet, ao passo que, na segunda, temos a opção via aplicativo (celular conectado à televisão via *dongle/chromecast*). Na primeira, a informação aparece em uma espécie de transparência sobre a tela – não é preciso clicar para que as opções apareçam,

basta passar o mouse sobre a inscrição do serviço, pois a opção está ativa, sempre possível para o espectador sem que seja necessário um vínculo mais forte (o clicar). Na segunda, temos a opção multitela; ela parece ressoar o hábito de muitos espectadores de buscar informações sobre o conteúdo enquanto ele é assistido.



FIGURA 5: BLOCO 03 – Print da tela do celular e fotografia da tela da televisão.
 FONTE: Os autores.

Percebe-se que, em nenhum dos casos, o X-RAY toma os ares de protagonismo em relação à tela principal do conteúdo: ou ele está presente em uma segunda tela ou sobre a tela com transparência. O X-RAY não pausa o vídeo e nem o apaga, ele se sobrepõe como um véu. Outra informação relevante é o fato de que o X-RAY utiliza informações do IMDB (Internet Movie Data Base), um confiável (e tradicional, em termos de história da web) banco de dados sobre conteúdo audiovisual, o qual inclui informações gerais, avaliações, atores, equipe em geral, prêmios, sendo reconhecido dentro do meio audiovisual profissional. O IMDB pertence à Amazon desde 1998. A confiabilidade em relação à imagem-memória do IMDB é transferida, mesmo que em parte, ao Prime Video. Embora pareça apenas uma relação comercial, a confiança do IMDB dura e se atualiza também na relação do assinante Prime Video. O fato de pertencerem ao “ecossistema” Amazon possui, claro, o objetivo mercadológico – recorrente em outras práticas de fusão

e aquisição de empresas “.com” – de manter o usuário inserido em uma redoma específica.

Seguindo na relação X-RAY-IMDB, pode-se ainda cotejar as relações de narrativa construídas a partir de bancos de dados (MANOVICH, 2000). Ora, se a memória é o que dura e se levarmos isso até a experiência fílmica, teremos de aceitar que aquilo que se vê não é somente o que se assiste, mas esse “entre” potente das memórias, capazes de acessar lembranças e conduzir percepções (BERGSON, 2006). Assumindo isso, o Prime Video joga com a construção narrativa que o espectador faz sobre o conteúdo e sobre as lembranças ativadoras de memórias induzidas a partir do banco de dados. Assim, a imagem é interpretada em superfície, ela opera não-linearmente, tornando-se mais rica e potente, mesmo que menos compreendida ou nítida (FLUSSER, 2007, p. 115). É nesse sentido que o dispositivo Prime Video é aqui proposto como dispositivo. Além disso, em ambos os casos, possibilita que o espectador não precise sair do dispositivo Prime Video para saciar as suas necessidades de expectativa. Ao “entrar” naquele dispositivo – do qual ele é elemento formador -, o espectador passa a integrar seu sistema e, quanto mais elementos com a assinatura da Amazon orbitarem nesse campo de forças, mais sua rede será coesa e, potencialmente, protegida de outras relações.

Considerações finais

O objetivo do artigo foi tensionar a noção de dispositivo, conforme atualizada por André Parente, ao propor uma certa genealogia deste jogo de forças em relação ao cinema. Este movimento reconhece-se como especulativo e inicial, apresentando (alguns dos) elementos heterogêneos que formam esse campo de forças, gerado a partir da relação entre os mesmos, no *Prime Video*. Desde o início, deixamos claro que não se tratava de garantir o cercamento de todos os elementos que compõem esse (ou qualquer) dispositivo, motivo pelo qual buscou se destacar aqueles que são caros às reflexões atinentes ao debate no âmbito das imagens (técnicas e dialéticas), interface, memória e banco de dados. Entende-se, assim, que o especial tipo de relação entre imagens, e entre imagens e espectador, gerado a partir de um dispositivo é atua-

lizado no *Prime Video*. Os elementos responsáveis por conduzir essas relações sofrem alterações - ou atualizam-se - de maneiras mais ou menos perceptíveis. Imaginemos os elementos da “forma cinema”: sala, projetor, filme (conteúdo), espectador, ou outros aparentemente mais periféricos, como pipoca, leitura de crítica prévia, etc. Na expectativa de plataformas de vídeo *streaming*, outros elementos acabam sendo postos em evidência - tela (tv, celular, computador, tablet), possibilidade de assistir sozinho, uso de fone de ouvido, expectativa em situação de mobilidade. Contudo, seguindo as reflexões de André Parente, deve-se problematizar esse dispositivo das plataformas em sua especificidade, ao mesmo tempo em que se pode inscrever este caso específico em uma espécie de ciclo recorrente, um comportamento em cadeia, tendo em vista que continuam a gerar um tipo especial de relação entre imagens, e entre imagens e espectador.

Por fim, defendemos que a assunção dessa noção de dispositivo é relevante porque evidencia a potência da relação e do “entre”, basilar a estudos que pretendem lançar-se à perspectiva tecnocultural para pensar o audiovisual. A partir dela, fica favorecido um olhar que não se limita à visão linear-histórica e, assim, assume – ou busca autenticar - o que dura. Sons e imagens recolocam-se na medida em que os percebemos tanto afetados quanto afetando os elementos componentes de um dispositivo de tal ordem. Compreender o Prime Vídeo - e outras plataformas de vídeo *streaming* – enquanto dispositivo é um passo essencial para efetivamente buscar melhores definições sobre as especificidades desse processo ou, dito de outra forma, atualizar e avançar na indagação iniciada aqui: que dispositivo é esse?

Referências bibliográficas

- ARANTES, Priscila. Em busca de uma nova estética. IN: ARANTES, Priscilla, *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Senac, 2005. Pg. 155-177.
- BERGSON, H. A memória ou os graus coexistentes da duração In: *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pgs 47-70.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem crítica. In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. P.169-199
- FISCHER, G. D. Tecnocultura: aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisuais. In: Kilpp, Suzana; Fischer, Gustavo Daudt. (Org.). *Para entender as imagens: como ver o que nos olha?* 1ed. Porto Alegre: Entremeios, 2013, v. 1, p. 41-54.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. Linha e Superfície. In: *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (p. 101-120)
- HUHTAMO, Erkki. Elementos de Screenologia: em direção a uma arqueologia da tela. *Revista de Audiovisual Sala 206*, n. 03, 2013.
- KILPP, Suzana. Devires audiovisuais da televisão. In: SILVA, Alexandre Rocha; ROSSINI, Miriam de Souza. (Org.). *Do audiovisual às audiovisuais*. Convergência e dispersão nas mídias. 1ed.Porto Alegre: Asterisco, 2009, v. 1, p. 103-134
- KILPP, Suzana. WESCHENFELDER, Ricardo. *O invisível no plano cinematográfico: rastros de Benjamin e Bergson*. Revista InTexto. 2016
- MANOVICH, Lev. *Database as a Genre of New Media*. AI & Soc (2000) 14: 176-183. Disponível em <http://link.springer.com/article/10.1007/BF01205448>
- PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999. (p. 13-45)

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: Penafria, Manoela; Martins, Índia Mara. *Estéticas Do Digital*, 2007. (p 3-32).

WHICH STRAMING SERVICE IS THE BEST BANG FOR YOUR BUCK IN 2020? *Up Next by Reel Good*, 2020. Disponível em: <<https://blog.reelgood.com/which-streaming-service-is-the-best-bang-for-your-buck-in-2020>>

II

Territórios de conflitos e imagens dissonantes

CAPÍTULO 7

Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual

ANGELA FREIRE PRYTHON

CESAR DE SIQUEIRA CASTANHA

LARISSA VELOSO ASSUNÇÃO

Bases de um debate

Refletir sobre espaço e paisagem no cinema envolve não somente uma concepção representacional – ou seja, de um espaço real no mundo que seria mimeticamente apresentado na imagem fílmica –, mas pensar também as tensões colocadas pela imagem sobre essa expectativa de representação. Imaginar o que isso tem de potência estética e política. Fabricar espaços possíveis, paisagens outras. Os espaços reais são reimaginados e rearticulados no cinema, bem como as imagens fílmicas modificam e influenciam a nossa própria vivência nesses espaços.

Tal entendimento da constante relação entre as imagens que temos do mundo e aquelas de uma certa cultura audiovisual – e aqui não se pensa apenas no cinema, mas também na pintura e na fotografia – leva-nos a pensar a paisagem como instância essencial no estudo dessas artes e das implicações que estas operam na vivência cotidiana nas paisagens, cidades e espaços “reais”. Assim, o presente artigo propõe um panorama conceitual mais amplo, abarcando exemplos fílmicos e pictóricos de diversos períodos e lugares. Esse caráter mais abrangente de análise pede por uma organização de texto menos rígida e, ao invés disso, torna-

-se bem-vinda uma espécie de flânerie em meio aos diferentes modos possíveis pelas quais a paisagem e o espaço operam imaginações – estéticas, políticas, afetivas – na cultura audiovisual. Como afirma Denilson Lopes (2012), em *No coração do mundo*, é nas paisagens transculturais, isto é, aquelas surgidas a partir das imagens que “insistiram em ficar um pouco mais”, que algo parece sempre estar em vias de insurgir, seja uma frase, um breve caminho ou toda uma cartografia. Imagens que nunca cessam de nos inquietar, de nos instigar a pensar o mundo a partir delas e de pensarmos, elas próprias, como também construtoras de mundos.

A partir de uma série de fragmentos, notas e lampejos sobre essas questões, portanto, este artigo tem por objetivo investigar alguns modos de articulação da paisagem na cultura visual, sobretudo no cinema, tentando dar conta de parte das pesquisas realizadas pelo grupo Imagens contemporâneas, do PPGCOM-UFPE. A partir de um conjunto de obras de variadas origens, buscamos explorar mais atentamente as relações entre as noções de espaço e paisagem e os espaços filmados, fotografados e representados. Discutimos como tais relações estão obviamente permeadas por nuances que têm tanto a ver com a própria pluralidade do conceito de paisagem (que fica ainda mais evidente quando nos confrontamos com as derivações do termo em inglês: *landscape*, *cityscape*, *townscape*, *soundscape*, etc), como pela centralidade da mesma na composição de atmosferas e *moods* fílmicos, na construção de texturas.

Um mergulho na articulação entre cinema e espaço ao longo dos anos nos conduziu a novas bifurcações nesse mesmo território conceitual e temático. Já não parece suficiente o escopo do cinema e ainda menos a restrição a filmes do século XXI. Tornou-se necessário ampliar a gama tanto de objetos (filmes ainda, mas a relação destes com a história do cinema, com a fotografia, com as artes visuais de modo mais geral, com a história da paisagem nas artes) quanto de enfoques conceituais possíveis.

Portanto, o grupo tem se ancorado na abertura vislumbrada pelos estudos de Cultura Visual e pela Intermidialidade. Ou seja, a investigação sobre a paisagem no cinema foi derivando enfaticamente para uma perspectiva intervisual e intermediática, permeada pela exibição e interação simultânea de uma grande variedade de modos de visua-

lidade. Por exemplo, ao estudar o filme *Jauja* (2014)¹, de Lisandro Alonso, tornou-se imperativo buscar conexões não apenas com a obra anterior de Alonso, ou com a tradição do western no cinema mundial, mas também com a produção iconográfica relacionada com a chamada “Conquista do Deserto” na Argentina do século XIX ou mesmo as ilustrações produzidas durante a *Viagem do Beagle* de Darwin.

Assim, os corpora das pesquisas do grupo são deliberadamente amplos, formados por filmes, fotografias, instalações e produtos da cultura visual contemporânea marcados por uma intensa relação com o espaço e com a construção de um olhar paisagístico. Analisar as transformações da paisagem a partir da cultura visual contemporânea e as formas como a cultura visual interfere nos espaços, no mundo e nas maneiras de compreendê-lo abre, portanto, uma gama variada de perspectivas, sugerindo um rico corpus não apenas formado por um conjunto de filmes, fotografias e obras específicas, mas sobretudo por tópicos e hipóteses de pesquisa. Entre elas, por exemplo, a concepção de um espaço fílmico dotado de materialidade. Nesse sentido, as pesquisas concebem o cinema, a pintura e a fotografia como operando uma espécie de *visualidade háptica*, conceito de Laura Marks (2000), um aspecto sensorio no contato com essas imagens. Ao invés de um ocularcentrismo, marcando um ponto de vista distanciado daquele que vê, haveria toda uma sensibilidade estética mais ampla posta em jogo. Das imagens fílmicas, seríamos não apenas espectadores distanciados, mas espécie de habitantes mesmo, percorrendo-as como caminho – e aqui é oportuno destacar a vinculação que Giuliana Bruno (2018) faz entre cinema e arquitetura.

O ponto de partida de quase todas as pesquisas vinculadas ao projeto guarda-chuva do grupo (*Recortes do mundo. O papel da paisagem na cultura visual contemporânea*), portanto, tem sido a conceituação detalhada e um aprofundamento da discussão sobre a paisagem, desde a empreendida pela geografia, arquitetura e urbanismo e ecologia, redutos tradicionais da discussão da paisagem, até as abordagens mais específicas do campo artístico. Será importante, nesse aspecto, mergulhar profundamente na história da paisagem nas artes antes mesmo do conceito

1. “Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em *Jauja*”. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/120>>.

emergir, partindo do reconhecimento da existência da “paisagem antes da paisagem”, por exemplo, nos afrescos da Antiguidade Clássica, nos quais podemos intuir uma espécie de proto-paisagem enquanto gênero pictórico (FIG. 1).



FIGURA 1: Afresco de Pompeia (Museu Arqueológico de Nápoles).

FONTE: Wikipedia.

Nessa revisão histórica, um dos pontos relevantes de investigação será o percurso que vai da paisagem como de pano de fundo (caso do Renascimento, por exemplo) (FIG. 2 e 3) até a sua consolidação como um gênero autônomo (caso da pintura holandesa do século XVII, a grande matriz para a constituição de uma gramática da paisagem) (FIG. 4), sendo inicialmente explorada uma forte articulação com a cartografia e com os mapas.



FIGURA 2: Afresco da Capella Brancacci, Masaccio.

FONTE: Wikipedia.



FIGURA 3: Afresco da Capella Brancacci, Masaccio (Detalhe).
FONTE :Wikipedia.



FIGURA 4: Vista do Haarlem (Jacob van Ruisdael).
FIGURA 5: Cemitério do claustro na neve (Caspar David Friedrich).
FONTE: Wikipedia.

Um segundo passo para a revisão histórica do conceito de paisagem diz respeito à noção de paisagem na modernidade. Afinal, a liberdade na pintura do final do século XIX e do século XX levou a paisagem a limites abstratos (FIG. 6). Também é importante investigar e perceber como a evolução da fotografia vai impactar nossas formas de percepção da paisagem, principalmente a partir da conexão entre fotografia e turismo (a indústria de cartões postais de vistas pitorescas, por exemplo), fotografia e arqueologia, fotografia e mundo natural, etc (FIG. 7) Os primórdios do cinema (a partir dos travelogues e das *phantom rides* do primeiro cinema) também nos forneceram elementos preciosos na relação com o espaço, buscando matizar as diferenças entre espaços naturais e espaços construídos no cinema.



FIGURA 6: Paysage, de Henri Matisse.

FIGURA 7: East Anglia, de Peter Henry Emerson.

FONTE: Wikipedia.

O foco nas artes visuais possui, além de uma dimensão histórica (história específica do gênero pictórico, história de como esse gênero influencia o cinema e as artes audiovisuais contemporâneas), a função de estabelecer uma perspectiva intersemiótica, pois pensar as articulações entre a cultura visual e as paisagens e entre a imagem e os espaços materiais envolve necessariamente um olhar interdisciplinar. Vai-se em direção não apenas à materialidade da paisagem em si, mas às maneiras através das quais os espaços são imaginados, negociados e problematizados em um mapeamento mais amplo, mais fluido. Efetuar essa leitura pressupõe no grupo, portanto, um referencial teórico que abrigasse percepções abrangentes da imagem, além das teorias da imagem mais estabelecidas, ou seja, uma moldura conceitual que articulasse simultaneamente as questões referentes às formas visuais com os contextos que as determinam e modificam. Assim, trabalhamos com um referencial e com a articulação deste referencial com objetos que realçam o papel dos espaços na criação de mundos imagéticos e que, de certo modo, confirmam que a paisagem não é apenas a representação pictórica do espaço, mas incide diretamente nas formas de percepção e composição do espaço na cultura visual.

2. Perspectivas metodológicas e teóricas

Como foi indicado no início do artigo, as nossas pesquisas sobre espaços e paisagens no cinema foram ganhando uma amplitude teórica a partir de alguns estudos recentes de Cultura Visual e intermedialidade que acabaram por abrir também para outros objetos além de filmes, o que acabou por reforçar a importância de uma real articulação entre disciplinas (tais como teoria literária, teoria da imagem, teoria do cinema, geografia, sociologia, história, etc) e da própria adesão aos Estudos Culturais como uma espécie de pós-disciplina. Como Roland Barthes enuncia:

Para fazer um trabalho interdisciplinar, não é suficiente tomar um tema e organizar duas ou três ciências em torno dele. O estudo interdisciplinar consiste na criação de um novo objeto, que não pertence a nenhum campo específico (BARTHES apud MIRZOEFF, 1999, p. 4, tradução nossa)².

Além das bases e tradições dos Estudos Culturais e Cultura Visual que vêm sendo moldura teórica das nossas pesquisas há muitos anos, alguns autores e noções foram especialmente importantes no delineamento dos subprojetos do grupo. Algumas obras de Agamben foram instrumentais, com destaque para aquelas que tematizam a história da arte a partir de uma perspectiva que articula forma e conteúdo de um modo mais complexo e imbricado (e também aludindo ao “método” warburgiano):

Em 1889, enquanto preparava na Universidade de Estrasburgo sua tese sobre o “Nascimento de Vênus” e sobre a “Primavera”, de Botticelli, (Warburg) deu-se conta de qualquer tentativa de compreender a mente de um pintor do Renascimento seria inútil se o problema fosse abordado só de um ponto de vista formal, e durante toda a vida manteve sua “honesto repugnância” pela “história da arte estetizante e pela consideração puramente formal da imagem. Mas essa atitude não nascia nele de uma aproximação puramente erudita e antiquária dos problemas da obra de arte, tampouco de uma indiferença pelos

2. “In order to do interdisciplinary work, it is not enough to take a ‘subject’ (a theme) and to arrange two or three sciences around it. Interdisciplinary study consists in creating a new object, which belongs to no one”.

seus aspectos formais: sua obsessiva, quase iconoclasta, atenção à força das imagens prova, se fosse necessário, que ele era até bastante sensível aos “valores formais”, e um conceito como o de *Pathosformel*, em que não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica, é prova suficiente de que seu pensamento não se deixa de modo algum interpretar nos termos de uma oposição tão pouco genuína como a de forma/contéudo, história dos estilos/história da cultura (AGAMBEN, 2015, 112-113).

Outra referência importante é o trabalho empreendido por Giuliana Bruno quando alude a uma identificação afetiva pelos espaços e paisagens representadas nas artes. Ou seja, a imagem da paisagem (ou mesmo a paisagem sonora) é definida também a partir de uma geografia emotiva e de uma sensibilidade háptica. Por exemplo, ao relacionar o paisagismo do século XVII e seu apreço pelo movimento, pelos passeios e pela imaginação, a autora vai se referir a uma “visão tátil”:

O movimento que criou a (e)moção fílmica foi de fato uma percepção sensorial do espaço. O pitoresco contribuiu para uma visão tátil do cenário e do imaginário cartográfico. (...) O que foi desenvolvido no pitoresco não era uma estética da distância, aprendeu-se aí a sentir através da visão (BRUNO, 2007, p. 202, tradução nossa)³.

Também de Bruno surge uma preocupação com a materialidade na cultura visual. Em *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media* (2014), a autora investiga a substância das relações entre as superfícies materiais das obras (seja a tela, o filme, a luz), buscando entender como diferentes formas de mediação, memória e transformação da imagem podem aparecer. Outro livro seminal para o grupo tem sido a coletânea *Landscape and Film*, organizada por Martin Lefebvre, sobretudo o texto de abertura do próprio Lefebvre que trata justamente das distinções entre cenário e paisagem no cinema e da força metafórica da palavra

3. “The movement that created filmic (e)motion was an actual ‘sensing’ of space. The picturesque contributed a tactile vision to this scenery and to cartographic imagery (...) What was fleshed out in the picturesque was not an aesthetics of distance; one was rather taught to feel through sight.”

paisagem (a multiplicação de usos do termo: paisagens culturais, paisagens emocionais, paisagens sonoras, paisagens urbanas).

Jean-Luc Nancy acessa a paisagem via etimologia, vendo, nas declinações dos termos franceses *pays*, *paysan* e *paysage*, uma combinação estrutural (um semantema) que definiria modos de apreender e representar o espaço:

A locação, a ocupação e a representação de uma realidade única. Essa realidade não seria outra coisa que o que está indicado na origem latina da palavra *pays* (país): *pacus* ou *pagus*, o cantão, ou seja, novamente – e dessa vez em conformidade com a própria palavra cantão – um “canto”, uma “esquina” de terra (NANCY, 2005, p. 51, tradução nossa)⁴.

John Stilgoe também menciona essa noção do “canto”, do pedaço, definido por uma condição compacta e por uma transformação do mundo natural, conduzindo à “domesticação” do espaço, à humanização da natureza. Ambos os autores fazem referência à centralidade que a pintura holandesa do século XXVII teve na disseminação do termo e da própria ideia de paisagem, com Stilgoe aludindo inclusive ao modo como o termo (*Landschaft*, *landskip* e, finalmente, *landscape*) foi sendo apropriado pela língua inglesa:

Landschaft (ou *landskap* ou *landschap*) fazia muito sentido para os alemães, dinamarqueses e holandeses acostumados aos espaços compactos e discretos, mas os mercadores e capitães do mar do século XVII enamorados com a pintura holandesa de cenários naturais levaram para casa o som da palavra. Assim, *landschap* entrou no inglês primeiro como *landskip*, e se referia inicialmente apenas aos quadros importados da Holanda. Muito rapidamente, contudo, começou a ser usada de outros modos. Logo passou a definir qualquer vista natural ou rural que se aproximava daquelas pintadas pelos holandeses, mas lá pela metade do século XVIII significava os jardins ornamentais das grandes propriedades campestres. Jardineiros, remodelando campos e bosques de acordo com os padrões pitorescos, transformaram o ter-

4. The location, occupation, and representation of a single reality. This reality would be nothing other than what is indicated by the Latin origin of the word *pays*: *pacus* or *pagus*, the canton, that is, again - and this time in conformity with the word *canton* itself - a ‘corner of land’.

mo num verbo, e artistas começaram a usá-lo como um sinônimo de retratar (STILGOE, 1980, p. 3, tradução nossa)⁵.

Uma contribuição teórica significativa para várias dimensões dos projetos do grupo é o livro *Melancholy and the Landscape*, de Jacky Bowring, precisamente por ampliar e esmiuçar os elos entre o conceito de melancolia e as figurações da paisagem em diversos momentos da história do paisagismo propriamente dito (como um ramo da arquitetura e do urbanismo), assim como na história da arte.

Além da delimitação mais sistemática e talvez óbvia das relações entre espaço, paisagens e imagem, interessa-nos também encontrar, mesmo em objetos mais distantes da tradição paisagística, elementos para dar continuidade a uma investigação sobre o que define a topofilia na imagem – um problema conceitual central na nossa proposta de pesquisa anterior. Continuamos a pensar a topofilia não apenas como uma síndrome ou um excesso, mas como um amor pelo lugar que se manifesta de formas e intensidades variadas, um laço afetivo entre pessoas e espaços que revela elos entre o ambiente e modos de ver e conceber o mundo (TUAN, 1990). Nos nossos projetos, trabalhamos algumas manifestações específicas e diversas dessa topofilia na cultura visual, desde a pintura e fotografia, passando pelos artistas modernos que redefiniram o papel das imagens de paisagens para chegar ao fulcro mesmo do projeto, que são evidentemente as figurações mais contemporâneas do espaço, tendo por objetivo a composição de uma genealogia dos modos de funcionamento das paisagens na cultura visual contemporânea, onde estará implicada a busca pela compreensão das várias camadas de sentido de uma imagem de paisagem, desde escolhas composicionais, de enquadramentos audiovisuais e de superfícies

5. "Landschaft (or landskap or landschap) made perfect sense to Germans, Danes, and Dutchmen accustomed to compact, discrete space, but seventeenth century English merchants and sea captains smitten with Dutch scenery painting took home only its sound. Thus, landschap entered the English language as landskip, and referred at first only to the pictures imported from Holland. Very quickly, though, it was used in new ways. Soon it defined any natural or rural view that approximated those painted by the Dutch, but by mid-eighteenth century signified the ornamental gardens of great country estates. Gardeners, reshaping fields and woods according to picturesque standards, made it a verb, and artists made it a synonym for depict."

materiais até questões geopolíticas, miradas colonialistas e resistências pós-coloniais.

3. A paisagem diante do espaço cênico e do lugar: espacialidades midiáticas e encenações fílmicas

Refletir sobre a paisagem e a sua presença nas culturas visuais e midiáticas exige um exercício de diferenciação: seja da sua diferenciação à ideia de cenário, reivindicada por Lefebvre (2006), seja por sua formulação diante de conceitos mais próximos, como o de lugar. Aqui pensamos algumas das tensões e problemáticas que surgem nesses processos tanto de aproximação quanto de diferenciação.

É preciso, já inicialmente, confrontar a noção do cenário como mera ambientação do evento, pensando em como ele é configurado esteticamente tanto nas audiovisualidades quanto em outras artes. Desse modo, podemos pensar como o espaço midiático no audiovisual assemelha-se ao espaço cênico do teatro e ao processo pelo qual o teatro “coloca objetos de percepção (sejam máquinas, corpos humanos ou coisas) dentro do jogo de percepção entre presença e ausência, significado e materialidade” (RAYNER, 2006, p. 180, tradução livre). O espaço cênico, nesse sentido, também constitui uma esfera de criação, um lugar em que os objetos encenados “constituem o aspecto de mundo do palco” e “dão seus atributos materiais a um espaço de outra forma vazio, por sua vez povoando o espaço” (RAYNER, 2006, p. 181, tradução livre).

Quando aqui me refiro a espaço midiático, entendo que cada produto midiático produz sua própria espacialidade, a qual constitui a esfera da encenação de seus objetos, no sentido de que o espaço midiático, nos gêneros ficcionais do audiovisual, forma também um espaço cênico. Entende-se, assim, que cada produto audiovisual produz uma espacialidade própria. Referindo-se ao cinema, Adrian Ivakhiv (2013, p. 6) reconhece esse processo como sendo cosmomórfico, em que o filme aparece como um mundo produzido. Ivakhiv (2013, p. 6, tradução livre) segue o entendimento heideggeriano de pensar um objeto que “traz adiante um mundo”. O autor (2013, p. 3) deriva essa leitura também do entendimento de que as materialidades do artifício estão o tempo todo produzindo espaços, tanto geográficos quanto políticos. No caso do mundo

fílmico construído de Ivakhiv (2013, p. 3-4), também desenvolvido em artifício, midiaticamente, este seria estruturado a partir de uma série de dimensões e parâmetros de significado e afeto.

As problemáticas surgidas pelo acionamento do conceito de lugar ao audiovisual são também diversas. Uma das principais problemáticas, por exemplo, refere-se ao arquivo do lugar do cinema e da televisão, “um arquivo produzido, em muitos casos, quase inconscientemente”, e que “interage com nossas memórias dos lugares tanto quanto com o nosso uso contemporâneo e habitação deles” (GORFINKEL e RHODES, 2011, tradução livre). Elena Gorfinkel e John David Rhodes, na introdução ao livro *Taking place* (2011), referem-se a Siegfried Kracauer e ao seu entendimento do lugar como parte de um fragmento da realidade visível, o que desestabiliza o filme como objeto narrativo ficcional no cinema. No entanto, o conceito de lugar não se limita a uma expectativa pela experiência do inteiramente real ou natural. Quando reconhecido como artifício, o *lugar* é posto em termos de *fabricação*, “um produto do artifício humano, construção cultural e ideológica” (GORFINKEL e RHODES, 2011, tradução livre).

Nesse sentido, é considerado que a encenação no audiovisual está também embasada em uma inevitável tomada de lugar do gesto cinematográfico e até mesmo do “fenômeno particularizado de se estar no mundo”, fundamento para o conceito de lugar de acordo com Edward S. Casey (1993, p. xv apud GORFINKEL e RHODES, 2011, tradução livre). Como uma tomada de lugar a ser considerada, um reconhecimento (a partir de um arquivo do lugar) desses espaços encenados é inevitável, na medida em que “ser e estar em qualquer lugar é estar em algum tipo de lugar” (CASEY, 1998, p. ix, tradução livre). Leituras de identidade e subjetividades humanas, “construídas em e através de lugares” (GORFINKEL e RHODES, 2011, tradução livre), são assim convidadas por essa inevitabilidade de uma consideração ao lugar. A atenção ao lugar, portanto, aparece como uma consideração de centralidade política e ideológica, conforme pode ser entendido também nas palavras de Rebecca Solnit, para quem:

Lugares importam. Suas regras, sua escala, seu design incluem ou excluem a sociedade civil, pedestres, igualdade, diversidade (econô-

mica ou de outra ordem), entendimentos de onde vem a água e para onde vai o lixo, consumo e conservação (SOLNIT, 2007, p. 9, tradução livre)⁶.

Em uma consideração política do lugar, um ponto a que devemos resistir é a ideia de que a repetição de espaços cotidianos, comuns, repetidos em um padrão do capitalismo tardio, configurariam “não lugares”, conceito de Marc Augé para um espaço que “não pode ser definido como relacional, ou histórico, ou preocupado com a identidade”, espaços “designados a uma posição circunscrita e específica”, parte de um mundo “onde o frequentador assíduo de supermercados e caixas eletrônicos [...] comunica-se sem palavras”, um mundo, então, “rendido à individualidade solitária, ao fugaz, temporário e efêmero” (AUGÉ, 1995, p. 77-78, tradução livre). Nesse aspecto, siga o entendimento de Gorfinkel e Rhodes, para quem o conceito de Augé “parece possuir uma ontológica e potencialmente colonizadora não-especificidade não muito diferente do próprio não-lugar”, e o apego destes autores pela “noção de particularidade, de poder e de potencial político dos lugares”, ainda mais precisamente “no momento contemporâneo do capitalismo pós-industrial” (GORFINKEL e RHODES, 2011, tradução livre). Aproximamos aqui das autoras e autores que dão importância política aos lugares e ao arquivo do lugar acessado pelas produções midiáticas, recusando generalizações que apagam as suas particularidades geográficas, históricas e estéticas.

Como o conceito de paisagem articula-se diante desses outros dois conceitos? Veronica Della Dora (2015, p. 345) volta às origens da paisagem para reconhecê-la “embutida em quadros e telas”, das telas de teatro do período helenístico às paredes das vilas romanas, onde, segundo a autora (2015, p. 345) se “produzia a ilusão da continuação de vistas reais (emolduradas)”. Após o Renascimento, como afirma Della Dora (2015, p. 345), a paisagem “abria vislumbres enquadrados de um mundo para além do interior escuro do quarto; desta vez, no entanto,

6. “Places matter. Their rules, their scale, their design include or exclude civil society, pedestrianism, equality, diversity (economic and otherwise), understanding of where water comes from and garbage goes, consumption or conservation”.

não mais o mundo dos arredores imediatos”. Paisagem consiste em um fenômeno que ela percebe como simultaneamente midiático e extramidiático (apesar de lê-lo sempre a partir desse reconhecimento midiático), sendo descrito pela autora (2015, p. 346) como tanto uma coisa quanto um modo de ver e de enquadrar o ambiente, uma terra e o modo como a percebemos e representamos, como, enfim, “a arena e o produto da ação”. A autora (2015, p. 346) segue adiante, sempre reivindicando a paisagem como “superfície”, “tela” e “pele”; a paisagem, em seu texto, está além do que ela mostra em sua representação, pois é reconhecida como um objeto em si mesmo, um objeto midiático. Há uma semelhança aqui com o entendimento de Giuliana Bruno (2014), quando esta autora coloca *projeção* como paisagem, e paisagem, de volta, como projeção midiática, reiterando, através de tal equivalência, um caráter sensível da projeção e o seu desdobramento como espaço. A projeção não deve ser entendida como uma qualidade especificamente cinematográfica, mas de modo mais amplo, como o desdobramento de uma superfície sensível.

Ao trazermos as considerações de Bruno, estamos nos permitindo uma relação com a espacialidade fílmica que não se dá apenas pela atenção autônoma do olhar, mas pelo movimento desse olhar como parte de um corpo sensível — percebendo o cinema como arquitetura e a nossa espectralidade como um percurso. Para Bruno:

a posição mutável de um corpo no espaço cria solo tanto arquitetônico quanto cinematográfico. Essa relação entre conjunto fílmico e arquitetônico envolve uma personificação, pois é baseada na inscrição de uma observadora no campo. Tal observadora não é um contemplador estático, um olhar fixo, um “eu” ou um par de olhos desencarnados. Ela é uma entidade física, uma espectadora móvel, um corpo em jornada no espaço (BRUNO, 2018, p. 56, tradução nossa)⁷.

7. “Here, the changing position of a body in space creates both architecture and cinematic grounds. This relation between film and the architectural ensemble involves an embodiment, for it is based on the inscription of an observer in the field. Such an observer is not a static contemplator, a fixed gaze, a disembodied eye/I. She is a physical entity, a moving spectator, a body making journeys in the space”

O entendimento de Bruno é no sentido de que já não há lugar para se lançar diagnósticos ao espaço fílmico, entre cenário e paisagem. A experiência do espectador se torna, portanto, sempre uma experiência de espacialidade, em que a cidade cinematográfica e o conjunto arquitetônico “compartilham de uma formação do espaço e de uma sucessão de visões organizadas como planos de diferentes pontos de vista” (BRUNO, 2018, p. 56). Bruno propõe pensar a encenação pictórica e literária do espaço como um conjunto arquitetônico. A conexão entre o conjunto arquitetônico e cinematográfico apresenta a ambos, segundo a autora, uma “travessia ficcional”:

Dessa perspectiva [do transeunte como espectador], pode ser observado que um ato de travessia ficcional conecta filme e arquitetura. Um conjunto arquitetônico é “lido” enquanto é atravessado. Este também é o caso para o espetáculo cinematográfico, pois o filme — a tela de luz — é lido enquanto é atravessado e é legível na medida em que é atravessável. Enquanto passamos por ele, ele passa por nós (BRUNO, 2018, p. 58, tradução nossa)⁸.

Essa noção é importante para uma afirmação das paisagens e espaços midiáticos como conjuntos ficcionais. Até mesmo o termo *representação* aparece, neste momento, como problemático, resultando, talvez, na expectativa de uma relação mimética dos objetos com o espaço que representam. Tê-los como conjuntos ficcionais implicará, espero, em um tensionamento dessa expectativa, algo que reconheça os objetos não só em uma dada relação com os espaços que encenam, mas também como construções de uma espacialidade específica relacionada a cada um deles. E é nesse ponto que se dá a importância das leituras de Bruno, que reconhece tal espacialidade específica dos objetos midiáticos como paisagem: a superfície e a tela que se desdobram, no caso do cinema e da televisão, como tecido audiovisual.

A oposição indicada por Lefebvre entre cenário e paisagem é problematizada por certa configuração da espacialidade audiovisual, a qual

8. “From this perspective, one also observes that an act of fictional traversal connects film and architecture. An architecture ensemble is ‘read’ as it is traversed. This is also the case for the cinematic spectacle, for film — the screen of light — is read as it is traversed and is readable inasmuch as it is traversable. As we go through it, it goes through us”

podemos ver tanto no cinema quanto na televisão, em que aquilo que poderia ser entendido como cenário (seja por uma dada redução à função narrativa, seja por ser constituído de uma arquitetura dos espaços interiores) frequentemente materializa todo o espaço de encenação. Menciono brevemente, como exemplos disso, quatro filmes: *Voando para o rio* (dir. Thornton Freeland, 1933); *O mágico de Oz* (dir. Victor Fleming et al., 1939); *Os sapatinhos vermelhos* (dir. Michael Powell e Emeric Pressburger, 1948) e *Porgy and Bess* (dir. Otto Preminger, 1959).

Cada um desses filmes desafia a noção de paisagem como um domínio de sentido distinto do cenário habitual (narrativo, atravessado pelo evento). Em *Voando para o Rio*, a paisagem carioca é projetada por trás dos personagens (FIG. 6), sugerindo uma relação com o espaço que não se materializa para fora do filme. Em *O mágico de Oz*, a transição de um Kansas sem cores para uma Oz colorida (FIG. 7) também indica uma especificidade fílmica do lugar. O espaço cênico onírico do teatro em *Os sapatinhos vermelhos* é logo apropriado como espaço fílmico, de modo semelhante ao que acontece na adaptação cinematográfica de *Porgy and Bess*, que necessita de um espaço fílmico que opere de maneira similar ao teatro, configurando-se em um cenário para a narrativa dos personagens (como um cenário, nunca é posto em cena nada além dos pequenos pedaços da vizinhança nos quais a história se desenvolve).

Esses filmes produzem espaços midiáticos que sustentam uma relação tensiva com o arquivo do lugar (um exemplo é o caso de um Rio de Janeiro montado como projeção); lugares não apenas produzidos pelo cinema, mas específicos de uma articulação do cinema; encenações materializadas como espaço fílmico; e, enfim, um espaço fílmico, midiático, que aparece como espaço de encenação ficcional. Uma teoria fílmica da paisagem que leve em consideração esses filmes deve: (a) considerar que é problemática a relação entre o que está em cena e um suposto referente fora de cena; (b) considerar que o produzido como espaço fílmico ocorre a partir de uma articulação fílmica; (c) considerar que tudo o que se encena na materialidade visual da imagem fílmica é encenado como espaço fílmico e (d) considerar que o espaço fílmico se materializa, em contrapartida, como um espaço de encenação ficcional.



FIGURA 7: Imagem do filme Voando para o Rio.

FIGURA 8: Imagem do filme O mágico de Oz.

FONTE Captura de tela dos filmes.

Cinema, como nos mostra esses filmes e nos diz Giuliana Bruno (2018, p. 55, tradução livre), “é uma expressão de luminosidade plástica, uma arte de projeção de múltiplos planos mutáveis”. O espaço encenado pelo cinema materializa-se como paisagem, pois se articula à superfície, àquilo que é encenado na tela. Entendendo a paisagem desse modo, estamos mais preparados para reconhecer as tensões que se articulam nas encenações de espaços fílmicos, tensões estas econômicas, geográficas e estéticas.

4. Paisagem e melancolia: espaço fílmico e imaginação geográfica

Tendo em vista as considerações colocadas até aqui, este último tópico do artigo visa continuar as discussões sobre a paisagem na cultura audiovisual e, mais especificamente, apontar para a relação entre espaço, afeto e política que se entrelaçam a partir de um caráter melancólico da paisagem fílmica. Se, como vimos, a paisagem e o espaço fílmico constituem-se como algo além de meras representações miméticas de localidades ditas reais, é preciso levar em conta o caráter de artifício que o cinema engendra em suas imaginações geográficas. Esse aspecto criador do cinema, entendido por Ivakhiv (2013), como citado acima, do filme como “mundo produzido”, remete-nos a uma conexão intrínseca entre estética e política.

Assim, após o panorama geral e conceitual da paisagem elaborado até o momento, bem como as suas imbricações na cultura visual de modo mais amplo, visamos aqui discorrer sobre a relação entre paisagem e melancolia e, com isso, pensar as formas que esta vinculação melancólica com o espaço, antes de figurar um estado paralisante do ser, aciona uma espécie de criação imaginária ou quase utópica de habitação do espaço. O artifício do espaço fílmico, aliado a um teor melancólico na apresentação de tal espacialidade, também pode ser locus de uma reinvenção e da criação de outros mundos possíveis, um “mundo produzido” pelo cinema, mas que põe em cena anseios utópicos que se estendem além das imagens ficcionais e, desta forma, são constantemente vinculados aos nossos modos de habitar os espaços “reais” do mundo.

Se, em alguns momentos, a melancolia recebe contornos clínicos, como na psicanálise freudiana, há autores que se utilizam do termo enquanto categoria estética. Laura Marks (2002) distancia-se da concepção de Freud sobre a melancolia, por exemplo, entendida como “doença da alma” e, ao contrário disso, enxerga na melancolia uma dimensão estética. Não se trata aqui, como ela mesma justifica, de fetichizar o sofrimento. Pretende-se reconhecer, no estado melancólico, não uma anormalidade psíquica a ser superada, mas um modo - estético - de experienciar o mundo e as imagens. A amplitude de abordagens que o termo evoca também é exemplificada na apresentação do livro *Melancholy and the landscape*, de Jacky Bowring, quando a autora nos diz:

A melancolia é, ao mesmo tempo, complexa e contraditória. Para alguns, é uma emoção, para outros, uma doença mental ou mesmo um humor, uma disposição, um afeto, um efeito. A extensa história da melancolia abrange tudo, desde curas para algo considerado uma doença, pausas e até a sua beleza pungente (BOWRING, 2016, p. 3, tradução nossa)⁹.

A defesa por uma estética da melancolia revela um movimento mais amplo de Bowring por uma espécie de renovação da própria noção de

9. “Melancholy is at once complex and contradictory. For some it is an emotion, for others a mental illness, or even a mood, a disposition, an affect, an effect. Melancholy’s extensive history ranges across everything from cures for something considered a disease, to paens to its poignant beauty”.

estética. Assim, por exemplo, ao contrário da categoria estética do Belo como teorizado por Kant, em que seus atributos estariam diretamente associados à aparência e ao sentido da visão, e cujo prazer estético, para o filósofo, seria de um caráter *desinteressado*, a noção de melancolia parece chamar um corpo sensível e, em oposição à indiferença desinteressada do belo kantiano, reivindica para o reino da estética todo um “engajamento emocional” (BOWRING, 2016, p. 27).

Assim, diferentemente do estatuto clínico da melancolia como teorizado por Freud, que vê nela uma face adoecida e patológica do processo de luto, em uma crítica da melancolia enquanto estado paralisante do ser, a autora pensa a melancolia a partir da aproximação com a noção de experiência estética, enxergando nisso uma predisposição à contemplação. Também Laura Marks, no texto *Loving a disappearing image*, busca um olhar para a melancolia que consiste em um engajamento emocional com as obras. A autora está preocupada em pensar algumas obras audiovisuais a partir de considerações sobre a materialidade de tais imagens. Ela traz uma série de exemplos de filmes ou trabalhos experimentais que lidam com a textura da imagem, com o caráter físico da tecnologia.

O teor melancólico que Marks enxerga nessas obras é o caráter de desaparecimento das imagens. “Amar uma imagem que desaparece significa encontrar uma maneira de permitir que a figura passe enquanto abraça os rastros de sua presença, na fragilidade física do meio” (MARKS, 2002, p. 171, tradução nossa)¹⁰. Além disso, em relação à materialidade do mundo e ao seu vínculo com certo estado melancólico, Bowring (2016) aponta ainda para a relação da melancolia com a paisagem a partir do estado de contemplação. A autora concebe a paisagem como locus propício a um posicionamento melancólico.

Se a paisagem é um espelho, um teatro, um texto ou uma continuidade perfeita com seus habitantes, é o lugar do qual extraímos significado, sentimento; é a armadura da existência, o domínio em que o lugar e a cultura coexistem e onde o eu habita. (...) No interior deste terreno amplo e impregnado de significado, a paisagem mantém

10. “Loving a disappearing image means finding a way to allow the figure to pass while embracing the tracks of its presence, in the physical fragility of the médium”.

dentro de si o habitat natural da melancolia, como local de lugares de contemplação, memória, morte, tristeza (BOWRING, 2016, p. 4, tradução nossa)¹¹.

Sobre a relação entre estado melancólico e paisagem - uma melancolia que se daria no percurso pelo espaço, por exemplo -, Maria Rita Kehl (2010) afirma que Walter Benjamin articulava “o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa quanto às condições simbólicas do laço social” (p. 2). Em tal sentido, para Benjamin, a figura do flâneur na obra de Baudelaire encarnaria esse viés melancólico mais próximo da concepção de melancolia como estando ligada a um desajuste com as normas sociais. É a partir disso que a autora fala de uma melancolia que se faz no percurso mesmo pela cidade, em uma experiência urbana que é característica da modernidade - o flâneur não pertence à multidão, há uma sensação de não pertença em suas errâncias.

A matéria da melancolia, em Baudelaire, é a relação com o espaço público da cidade, marcado pela perda do pertencimento a formas comunitárias de convívio que a modernidade destruiu (KEHL, 2010, p. 3-4).

Tendo esse breve preâmbulo em vista, pretendemos encerrar o artigo nos debruçando de modo mais detalhado em um filme em específico, pelo modo particular que põe em cena a paisagem e pela maneira através da qual, nessa apresentação do espaço, articula a melancolia não como estado patológico, mas como anseio utópico que cria, por sua vez, espacialidades outras, mundos outros. Trata-se, aqui, do filme *Inferninho* (2018), de Guto Parente e Pedro Diógenes. Desenvolvido quase que inteiramente em um só espaço, o bar Inferninho, o filme lida com questões afetivas sobre o vínculo com o lugar - uma espécie de topofilia -

11. “Whether landscape is a mirror, a theatre, a text or a seamless continuity with its inhabitants, it is the place from which we draw meaning, feeling; it is the armature for existence, the realm in which place and culture co-exist, and where the self dwells. (...) Within this expansive and meaning-imbued terrain the landscape holds within it the natural habitat for melancholy, as the locus of places of contemplation, memory, death, sadness”.

e, ao mesmo tempo, trata do desejo utópico de imaginar outros mundos, de sair do espaço já conhecido. A materialidade de tais espaços é central para a vinculação dessa vivência com um entendimento político da estética fílmica.

O caráter de imaginação geográfica do filme surge já no início, quando chega o personagem do Marinheiro. A própria condição de viajante que vem de longe aciona outra dinâmica no espaço do bar. Certa aura parece se instalar em torno da figura dele: “tu não é daqui não, né?”. Deusimar, a dona do bar, aos poucos revela os seus anseios de partir, de conhecer outros lugares. Quando perguntada pelo Marinheiro se já foi na América, ela diz que não, mas que sonha ir. E completa: “Ai, que inveja, tu deve conhecer o mundo todo, né?”. Nesse momento do filme, e em quase toda sua totalidade, o único lugar mostrado é o interior do bar. Seus frequentadores, de feições meio tristes e cansadas em suas cadeiras, tomam cerveja enquanto Luizianne, a cantora, faz sua apresentação da música Anjo de Guarda, de Mastruz com Leite, em uma versão ao mesmo tempo com ares divertidos, mas também melancólicos, ao som do órgão lento do músico. Desde então, vemos a constante ambiguidade que se faz presente na habitação do espaço. Há uma espécie de comunidade afetiva das pessoas que frequentam o lugar todos os dias ou que trabalham no bar, mas que revela também as fissuras dessa relação: os problemas de convivência entre Luizianne e Deusimar no pagamento das apresentações, o ciúme por conta do Marinheiro, o desejo de Deusimar de conhecer o mundo e deixar o bar para trás.

Podemos pensar como é feito o enquadramento quase pictórico de certas cenas: uma paisagem interior emoldurada pelos limites do bar, pelo aspecto meio decadente e, ao mesmo tempo, cheio de cores e brilhos dos personagens, um homem similar a um Freddie Mercury Prateado, a cantora Luizianne com glitter rosa nos olhos, o pianista vestido como se fosse Mozart. O bar é apresentado por uma luz turva que oscila entre as zonas de sombra e o caráter de artifício e fantasia dos personagens. Há sempre ambiguidades no espaço. A beleza e o afeto se fazem presentes, mas existe melancolia, como se o Inferninho fosse uma espécie de lugar esquecido, alheio ao mundo, ainda que também seja um lugar possível: “Deve ser bom ter um lugar pra chamar de seu”, diz o Marinheiro. E é

justo essa dinâmica entre pertencimento e desejo de viagem que se articula ao longo do filme.

Para Deusimar, o bar Inferninho apresenta uma ambiguidade entre a familiaridade, a carga afetiva (o bar era da avó, foi passado para a mãe e, agora, para ela...), e um desejo constante de ir embora, de largar tudo. Em certo momento, o bar é negociado, a fim de dar lugar a um empreendimento de luxo. As tensões afetivas na relação com o espaço mostram-se novamente presentes diante da possibilidade de, com a venda, Deusimar alçar outros espaços, mas, ao mesmo tempo, os demais personagens aparentam estar mais reticentes, em um aspecto melancólico ao se verem longe dali, considerando a vivência e história daquele espaço que, com a venda, estão ameaçadas de apagamento quando imaginado o momento em que o bar será destruído para que surja o novo empreendimento.



FIGURA 10: Conversa entre Deusimar e o Marinheiro no bar Inferninho.

FIGURA 11: Cena do sonho de Deusimar.

FONTE Captura de tela dos filmes.

Há também um caráter onírico que aparece em alguns momentos, evidenciando uma imaginação essencialmente geográfica, marcada pela relação com o espaço, com a paisagem. Esta paisagem revela a vinculação de Deusimar com uma cultura visual mais ampla, como a referência a certa afetação de um filme romântico artificial na cena em que ela sonha estar em um barco com o Marinheiro, quando ambos compartilham um momento de felicidade, ou ainda a referência a imaginários sobre um cinema mainstream, como no momento em que Deusimar pergunta a ele, “já te disseram que tu parece aquele ator americano?”, ao que depois ela completa: “e eu, com que atriz famosa eu pareço?”.

É dessa maneira, portanto, que voltamos ao pensamento de Giuliana Bruno sobre o cinema e o seu caráter arquitetônico e tátil. Como ela nos diz,

Uma concepção dinâmica da arquitetura, que supera a noção tradicional de construção como uma construção imóvel e tectônica, permite pensar no espaço como prática. Isso envolve incorporar o habitante do espaço (...) na arquitetura, não apenas marcando e reproduzindo, mas reinventando, como o filme faz, suas várias trajetórias pelo espaço - ou seja, traçando a narrativa que essas navegações criam (BRUNO, 2018, p. 80, tradução nossa)¹².

É justamente essa reinvenção do espaço que se faz presente em *Inferninho*. O espaço não é concebido apenas em termos de delimitações físicas de uma espacialidade real, mas é a vivência mesma que redimensiona esse espaço. “O espaço arquitetônico é um espaço vivenciado, e não um mero espaço físico; e espaços vivenciados sempre transcendem a geometria e a mensurabilidade” (PALLASMA, 2011, p. 60). Pensar o espaço como prática e não apenas como “constructos tectônicos” é concebê-lo enquanto instância atravessada culturalmente por valores, ideais, emoções. Giuliana Bruno diz que o próprio termo *emotion*, etimologicamente, carrega em si a palavra *movimento*, *motion*. Surge aqui a compreensão de que tanto a emoção tem um caráter espacial quanto o movimento pelo espaço é atravessado por emoções: “Apresentarei como premissa principal do atlas que o movimento, de fato, produz movimento e que, correlativamente, a emoção contém um movimento” (BRUNO, 2018, p. 23, tradução nossa)¹³.

Além disso, a autora pontua que o termo grego que dá origem à palavra *cinema* – *kinema* – também compreende a ideia tanto de emoção quanto de movimento. Ela fala de um movimento pertencente

12. “A dynamic conception of architecture, which overcomes the traditional notion of building as a still, tectonic construct, allows us to think of space as practice. This involves incorporating the inhabitant of the space (...) into architecture, not simply marking and reproducing but reinventing, as film does, his or her various trajectories through space—that is, charting the narrative these navigations create”.

13. “I will set forth as a major premise of the atlas that motion, indeed, produces emotion and that, correlatively, emotion contains a movement”

a um espaço interior, do “se deixar levar” pelas emoções, e do cinema como uma espécie de viagem, a qual não tem a ver com o deslocamento físico dos corpos e dos objetos no mundo, mas sim desse estado interior. Por isso, a reivindicação de uma vivência espacial aos espectadores do cinema contrapõe-se à ideia de imobilidade do corpo que, por vezes, coloca-se como algo inerente à espectralidade fílmica. Ao contrário do voyeur, “o espectador é antes um voyageur, um passageiro que atravessa um terreno háptico, emotivo” (BRUNO, 2018, p. 31, tradução nossa)¹⁴.

Assim, fica ainda mais evidente a vinculação da paisagem com o afeto melancólico e, a partir disso, a potência que esse estado melancólico opera na imaginação de outros espaços. A melancolia surge, portanto, na condição de dimensão criadora. “O cotidiano, que bem pode ser o espaço da opressão, da repetição, do mesmo, mas também o espaço da reinvenção, da conquista feita pouco a pouco”. (LOPES, 2012, p. 124). É possível aqui pensar nos termos de Agamben (2017), quando o autor resgata uma espécie de percurso ontológico da melancolia na cultura ocidental, afirmando que sempre existe nela uma ambiguidade, um caráter duplo. O melancólico só se apodera de seu objeto de desejo enquanto ele é inalcançável, impossível.

Sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível (AGAMBEN, 2007, p. 45).

É nesse sentido que o aspecto melancólico em *Inferninho* aparece na criação de outra espacialidade, seja meio onírica - como a já citada cena do sonho de Deusimar -, seja na viagem que ela faz, em dado momento, e que é reveladora de diversos aspectos políticos e afetivos do filme. Em um artigo sobre outro filme do mesmo cineasta, Ricardo Duarte (2019) fala a respeito da relação entre a vivência *queer* e o afeto da melancolia. Ao contrário de abordagens apenas centradas em um aspecto de

14. “The spectator is rather a voyageur, a passenger who traverses a haptic, emotive terrain?”

orgulho e empoderamento, o autor reivindica para a estética *queer* uma dimensão melancólica. Dimensão esta encarada não como um prazer no sofrimento, mas por enxergar, na disposição mais contemplativa e de recolhimento da melancolia, também uma potência estética e política. “O queer melancólico seria aquele que recusaria a realidade do mundo que vive, o que pode demandar ações de criação para gerar uma outra realidade para si” (DUARTE, 2019, p. 253).



FIGURAS 12, 13, 14 e 15: Cenas da viagem de Deusimar.

FONTE: Captura de tela dos filmes.

Voltando a *Inferninho*, um dos personagens, em determinado momento, diz a Deusimar: “Tu tem que tomar alguma atitude. Passou a vida inteira esperando, esperando... Tu tava esperando que alguém te levasse embora daqui. Mas foi tu que nunca teve coragem de sair daqui. Tu nunca deu um passo pra fora daqui. Era só tu abrir o portão e...”. Então, depois dessa conversa, temos Deusimar em viagem, as únicas cenas que não são no interior do bar. E aqui entra em jogo o artifício e o caráter de imaginação de tais imagens. Não se trata da filmagem em um ambiente “real”, mas a projeção de imagens, em uma espécie de montagem em chromakey, as quais passam através da personagem.

Se o aspecto claramente de artifício poderia enveredar para o tosco, aqui, ao contrário, a cena culmina no deslumbramento da personagem ao perceber aquilo que tanto sonhara e invejara do Marinheiro, que conhecia “o mundo todo”. “Assim, o melancólico se encontra em um ambíguo jogo: embora negue o mundo em que habita, estaria sempre criando mundos artificiais: máscaras que encubram seu mundo esvaizado” (DUARTE, 2019, p. 258).

A cena traz imagens de lugares conhecidos, famosos pelo seu caráter turístico: as pirâmides do Egito, a torre Eiffel, Machu Picchu, entre outros. Entretanto, a cena não carrega nada da forma mais comum utilizada na apresentação desses espaços. Deusimar percorre a superfície projetada das imagens como se adentrasse um mundo. O caráter de artifício da cena não deixa de engendrar uma superfície que se revela possível de ser atravessada, percorrida. A imagem surge como um mundo produzido e o cinema como o meio usado para criar essa espacialidade possível, uma forma outra e nova de habitar o já tão conhecido e gasto. As paisagens vinculam-se a uma espécie de melancolia que não deixa também de carregar consigo o fascínio e a beleza no vislumbre de tais lugares. Mais ao fim da cena, contudo, a expressão de Deusimar vai mudando. A fascinação do início cede espaço a um olhar mais perdido, melancólico, como se de repente se percebesse ali, talvez sozinha, talvez desejando algo que, mesmo olhando em volta, não encontra.

Uma paisagem é, de muitas maneiras, um traço das memórias e imaginações daqueles que a atravessam, mesmo cinematograficamente. Um terreno de passagem intertextual, ela contém a própria representação nos fios de seu tecido, mantendo o que lhe foi atribuído em todas as passagens, incluindo emoções (BRUNO, 2018, p. 27, tradução nossa)¹⁵.

Tais paisagens surgem acompanhadas da música Vermelho Azulzim, na voz da cantora cearense Soledad. A letra fala de uma localidade

15. “A landscape is, in many ways, a trace of the memories and imaginations of those who pass through it, even filmically. An intertextual terrain of passage, it contains its own representation in the threads of its fabric, holding what has been assigned to it with every passage, including emotions”.

interiorana, o sertão, cuja lua “ilumina o caminho, jornada e destino”. “Ilumina tudo”, até mesmo os “cantos sem luz”, como talvez seja o bar Inferninho, um lugar pequeno, fechado, um “fim de mundo”. Através da música, esse aspecto regional do lugar (os cineastas também são cearenses) conecta-se com uma dimensão mais global ou, melhor dizendo, universal, no entendimento de uma afetividade transnacional, em que mesmo as particularidades enunciadas pelo filme poderiam se fazer presentes em qualquer uma das localidades mostradas. As imagens que surgem e passam por Deusimar evocam diversos lugares, ao passo que a cena aciona a potência da imaginação geográfica como possibilidade política, afetiva, existencial. Há fascínio, encanto. E a música continua marcando uma doce melancolia no percurso por essas paisagens. “O mandacaru sozinho... Enluarado em mim”.

Por fim, como coloca Giuliana Bruno, “o filme cria espaço para visualização, leitura e perambulação. Agindo como um viajante, o espectador itinerante do conjunto arquitetônico-cinematográfico lê as vistas em movimento como práticas de imagem” (BRUNO, 2018, p. 82, tradução nossa)¹⁶. Nesse sentido, a potência política da imaginação geográfica pode se relacionar com o que fala Rancièrre sobre o caráter político da estética. Ao invés de fornecer “armas de combate”, é no modo mesmo de apresentar esses espaços que a cultura visual - seja o cinema, a fotografia ou a pintura - está o tempo todo a “desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2012, p. 100). Essa potência revela-se nas paisagens melancólicas, artificiais e afetivas de *Inferninho*, bem como nos diversos fragmentos, notas e exemplos de articulações espaciais inquietantes e estranhas configurações do lugar elencados ao longo deste artigo, cujo objetivo foi discorrer sobre as diferentes maneiras pelas quais o espaço e paisagem são centrais para a cultura visual, mostrando ainda como esta se relaciona e modifica nossas próprias vivências.

16. “Film creates space for viewing, perusing, and wandering about. Acting like a voyager, the itinerant spectator of the architectural-filmic ensemble reads moving views as practices of imaging”.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavras e o fantasma na cultura ocidental*. UFMG, 2007.

_____. *A potência do pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AUGÉ, Marc. *Non places: an introduction to supermodernity*. Londres: Verso, 1995. 121 p.

BOWRING, Jacky. *Melancholy and the Landscape: Locating Sadness, Memory and Reflection in the Landscape*. Routledge, 2016.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2018.

_____. *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CASEY, Edward S. *The fate of place: a philosophical history*. Los Angeles: University of California Press, 1998. 479 p.

DORA, Veronica della. Beyond the screen: Luigi Ghirri, landscape and paradox. *GeoHumanities*, vol. 1, n. 2, p. 345-362, 2015.

FILHO, Ricardo Duarte. Onde andar a bicha melancólica. *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 251-270, jan-jun, 2019.

Flying down to Rio. [Filme]. Direção de Thornton Freeland, produção de Merian C. Cooper. EUA, 1933. 99 min. p e b. son.

GORFINKEL, Elena (Ed.); RHODES, John David (Ed.). *Taking place: location and the moving image*. [E-book]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). *Cinema and landscape*. Intellect Books, 2010.

Inferninho. [Filme]. Direção de Guto Parente e Pedro Diógenes. BRA, 2018. 82 min.

IVAKHIV, Adrian J. *Ecologies of the moving image: cinema, affect, nature*. Waterloo: WilfridLaurierUniversity Press, 2013.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. *III Seminário Internacional Políticas de la Memoria*. Buenos Aires, 2010.

LEFEBVRE, Martin. *Landscape and film*. London; New York: Routledge, 2006.

LOPES, Denilson. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MARKS, Laura U. *Loving a disappearing image*, 2002. Disponível em: <<http://www.sfu.ca/~lmarks/loving%20a%20disappearing%20image.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press, 2000.

NANCY, Jean-Luc. Uncanny landscape. In: *The ground of the image*. Nova York: Fordham University Press, 2005, p. 51-62.

PALLASMA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RAYNER, Alice. Presenting objects, presenting things. In: KRASNER, David (Ed.); SALTZ, David Z. (Ed.). *Staging Philosophy: intersections of Theater, Performance and Philosophy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.

SOLNIT, Rebecca. *Storming the gates of paradise: landscapes for politics*. Berkeley: University of California Press, 2007. 416 p.

The wizard of Oz. [Filme]. Direção de Victor Fleming et al., produção de Mervyn LeRoy. EUA, 1939. 102 min. color. son.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

CAPÍTULO 8

Imersão sensorial e realismo no som do filme *1917*

RODRIGO CARREIRO

Durante as sessões de divulgação do drama de guerra *1917* (Sam Mendes, 2019), membros da equipe responsável pela gravação, edição e mixagem de som do filme repetiram várias vezes que o maior objetivo da banda sonora, premiada com o Oscar de melhor mixagem em 2020, era proporcionar ao espectador uma experiência tão imersiva quanto possível nos horrores da guerra (WALDEN, 2019; BIRK, 2020; JAMES, 2020). A imersão da plateia era considerada elemento crucial para diferenciar essa produção dos filmes anteriores que tratavam da mesma temática.

O enredo acompanha dois soldados cumprindo uma missão arriscada que os obriga a cruzar território inimigo, nas trincheiras do norte da França, durante a Primeira Guerra Mundial. Como se fosse um jogo de *videogame* em primeira pessoa, o filme se esmera em elaborar uma situação dramática na qual a câmera subjetiva desenha um falso plano-sequência, que dura o filme inteiro. Colocado na posição espacial de um terceiro soldado imaginário, o espectador acompanha os outros dois em meio a tiroteios, explosões e corridas desesperadas em trincheiras, florestas, fazendas, rios e prédios abandonados. Pode-se dizer, de certo

modo, que o espectador passa todo o tempo junto à assustada dupla de militares, enfrentando situações de risco e compartilhando com eles a angústia, o medo, a dor, a confusão e a agonia da guerra. Somos como um soldado também enfrentando uma missão quase suicida.

O som tem importância acentuada na construção da imersão nessas situações e locais. A banda sonora reforça a estratégia imagética de colocar o espectador no centro da ação, procurando envolvê-lo com efeitos sonoros hiper-realistas que o bombardeiam de todas as direções. Modulado com dinâmicas de volume e texturas acústicas intrincadas, que vão do silêncio da natureza ao rugido de metralhadoras, os sons reproduzem o vozerio desesperado de soldados feridos, o ronco de motores de aviões que passam acima, a respiração frenética dos recrutas, o ruído agressivo dos veículos militares quando atravessam estradas lamacentas, o gorjeio de pássaros, o correr das águas do rio agitado que cruza a região. Temos a sensação de caminhar pelo barro das trincheiras, tentando fazer o mínimo de barulho possível enquanto somos expostos a explosões ensurdecedoras de minas e tiros de fuzil. O supervisor geral de som do filme, Oliver Tarney, resumiu o trabalho da equipe que cuidou da banda sonora da obra de Sam Mendes com a seguinte frase:

Nosso desejo era que a audiência *sentisse* toda a ação dramática da perspectiva deles [os dois soldados protagonistas]. Esse sempre foi, desde o início do projeto, o maior objetivo de Sam [Mendes, diretor] ao longo de todo o filme” (TARNEY in BIRK, 2020, grifo meu).

Ao utilizar o verbo *sentir* (*feel*, no texto original em inglês), o supervisor de som aponta, de forma bastante inequívoca, para o objetivo dos realizadores, no sentido de acionar todos os sentidos fisiológicos do espectador. Isso talvez explique porque, graças ao enredo simples e direto, semelhante a um jogo eletrônico em primeira pessoa – os dois protagonistas, cujas personalidades não chegam a ser desenvolvidas pelo roteiro, precisam vivenciar eventos de dificuldade crescente, como fases de um *game*, a fim de cumprir o objetivo de entregar uma mensagem capaz de salvar um pelotão de 1,6 mil soldados –, o filme tenha alcançado grande visibilidade midiática.

Essa visibilidade veio menos graças às destrezas narrativas e mais às proezas técnicas, que confirmam a aposta da nova geração de diretores e produtores em propor um tipo visceral de imersão sensorial do espectador na narrativa. Na prática, *1917* reafirma e leva adiante um modelo do estilo de espetáculo hiper-real e cinestésico¹ (SOBCHACK, 2004, p. 67) que tem se tornado comum nas grandes produções de Hollywood.

Nesse capítulo, pretendo discutir os procedimentos e técnicas de captação, edição e mixagem de som usados pela equipe criativa do filme *1917* e que foram responsáveis por buscar o reforço do senso de imersão do espectador, atuando tanto no nível visceral quanto no afetivo. Através da análise de trechos do filme, combinada com os relatos das técnicas utilizadas para gravar, editar e mixá-lo, desejo verificar de que maneiras esses procedimentos são capazes de direcionar a plateia àquele estado de imersão que o pesquisador Dominic Arsenault (2005) denomina “sensorial”.

A imersão no cinema

Como afirmam Elsaesser e Hagener (2018), o fenômeno da imersão não está restrito aos últimos 30 anos da trajetória da história do cinema. Desde o século XIX, a mídia cinematográfica está pontilhada de exemplos que sugerem um potencial imersivo inato relacionado a ela (GRAU, 2003) e que remontam aos primórdios das exibições coletivas. Podemos pensar como esse potencial imersivo aflorou já na pioneira exibição organizada pelos irmãos Auguste e Louis Lumière no dia 28 de dezembro de 1895, na sala Eden, no sudoeste da França. Vários historiadores (TOEPLITZ, 1979; BROWNLOW, 1979; TOULET, 1995) registraram a reação apavorada dos primeiros espectadores do curta *A chegada do trem na estação* como um exemplo pré-histórico desse potencial. Naquela ocasião, muitas pessoas que assistiam à exibição levantaram-se das cadeiras, assustadas com a possibilidade de que o trem visto na tela, que parecia se encaminhar diretamente para o espaço da plateia,

1. O termo retoma a palavra *sinestesia*, que nomeia uma sensação captada por dois ou mais sentidos fisiológicos humanos, combinando-o com o vocábulo *cinema*.

quebrasse (nesse caso, de forma literal) a quarta parede e invadisse o recinto, atropelando os presentes.

Com o passar do tempo, os espectadores naturalizaram o dispositivo cinematográfico, mas o efeito de imersão nunca desapareceu, pois sempre foi parte intrínseca da própria ideologia do dispositivo cinematográfico, descrita por Jean Louis Baudry (1983) como um dispositivo que contém *per se* a semente da potência imersiva. Tecnicamente, ele consiste no posicionamento de um espectador em uma sala escura e silenciosa, vedada a estímulos externos, na qual ele senta diante de uma tela gigante e deve permanecer imóvel durante o tempo que durar a projeção, vendo e ouvindo a narrativa que se desenrola nessa tela e para onde é forçado a olhar. Tal dispositivo foi planejado, na ótica de Baudry (1983), exatamente para que toda a atenção do espectador se concentrasse na dramaturgia. É importante destacar que Baudry não usa o termo “imersão”:

Sem dúvida, a sala escura e a tela rodeada de preto como um cartão de pêsames já apresentam condições privilegiadas de eficácia. Nenhuma circulação, nenhuma troca, nenhuma transfusão com o exterior. Projeção e reflexão se produzem em um espaço fechado, e aqueles que nele permanecem, sabendo-o ou não (mas não o sabem), ficam agrilhoados, capturados ou captados (que se poderia dizer da função da cabeça nesta captação?) (BAUDRY, 1983, p. 395).

A descrição de Baudry sublinha a consequência mais importante da imersão oferecida pelo cinema: há muitos níveis de imersão nos quais um espectador pode mergulhar, mas, em todos eles, o dispositivo do cinema precisa restringir os contatos sensoriais da plateia com o mundo exterior. Portanto, a tarefa de criar e manter o senso de imersão narrativa pertence aos realizadores, que têm à disposição um cardápio de opções estilísticas cujo potencial imersivo vem crescendo, em especial nas últimas três décadas.

Na taxonomia da imersão elaborada por Dominic Arsenault (2005), existem três níveis possíveis de ela acontecer em uma dimensão narrativa. O primeiro é aquele que o autor denomina *ficcional*. Na imersão ficcional, o envolvimento do sujeito com a instância imersiva ocorre a partir de uma relação puramente mental com determinada narrativa.

Um pensamento, uma memória, uma lembrança ou um sonho são eventos que podem proporcionar ao indivíduo uma experiência de imersão ficcional.

O segundo nível de imersão é denominado por Arsenault (2005) de *sistêmica*. A imersão sistêmica exige um envolvimento cognitivo do sujeito com a instância imersiva, na qual ele precisa abstrair voluntariamente sua realidade física, pelo menos em parte, para adentrar a realidade ficcional. Portanto, nesse nível, ocorre uma suspensão voluntária e parcial da percepção do universo ontológico habitado pelo sujeito. A leitura de um livro, a audição de uma música e a participação em um jogo de RPG², por exemplo, proporcionam experiências de imersão sistêmica.

O terceiro e último estágio possível de imersão ficcional é chamado por Arsenault (2005) de *sensorial*, que ocorre quando o sujeito experimenta a imersão com dois ou mais sentidos fisiológicos simultaneamente – ou seja, trata-se de uma experiência sinestésica. Jogar uma partida de *videogame* já caracterizaria esse tipo de imersão, por mais simples e básica que seja a narrativa do jogo, pois a experiência é vivenciada por uma combinação de visão, audição e tato.

Embora importante desde o início do cinema, a imersão parece ter se transformado em uma espécie de Santo Graal de produtores e realizadores cinematográficos. Nesse período em que os modos de assistir a entretenimentos audiovisuais se multiplicaram – TV aberta, televisão paga, plataformas de *streaming*, DVD, Blu-Ray –, enquanto a produção dos grandes estúdios e redes de TV divide espaço com *videogames* e redes sociais como o YouTube, a sobrevivência econômica do modelo clássico de exibição cinematográfica (a sala escura e vedada a estímulos exteriores) passou a depender, em parte, da criação e do aperfeiçoamento de tecnologias que estimulem formas mais potentes de imersão sensorial.

Assim, Hollywood concentrou esforços em desenvolver tecnologias tais como IMAX (telas gigantes e curvas que ocupam todo o espaço visual

2. Role-Playing Game, ou RPG, é uma modalidade de jogo na qual os jogadores desempenham personagens ficticiais, criando em conjunto uma narrativa durante cada partida.

do espectador, incluindo sua visão periférica) e 3D Digital (munida de óculos especiais, a plateia enxerga figuras e objetos destacando-se da tela bidimensional para se aproximar dos espectadores, criando um efeito tridimensional hiper-realista). No campo da reprodução sonora, sistemas multicanal de reprodução *surround*³ (Dolby Digital, Dolby Atmos, DTS-X e outros) têm sido responsáveis, a partir de 1992, por investir na imersão sensorial.

Mark Kerins (2011, p. 130) afirma que os filmes feitos desde a chegada das tecnologias digitais de gravação, edição, mixagem e reprodução não desejam apenas colocar o espectador diante de uma janela visual por onde ele enxerga (e escuta) a ação dramática, mas possuem o objetivo maior de posicioná-lo fisicamente no interior do espaço diegético, fazendo-o ter a impressão de presenciar a ação de dentro (e não mais diante) do universo ficcional. O poder imersivo do som é efetivamente mais forte do que a potência da visão, como afirma Frances Dyson (2009, p. 4):

O som envolve. Suas características físicas – o fato de ser invisível, intangível, efêmero e vibracional – coaduna-se com a fisiologia dos ouvidos para criar uma experiência perceptiva profundamente diferente daquela oferecida pelo sentido dominante da visão. Enquanto os olhos têm uma faixa visual de 180 graus, os ouvidos cobrem uma extensão de 360 graus, preenchendo todo o espaço ao redor.

Desde meados dos anos 1990, é preciso ainda salientar, uma ampla gama de avanços tecnológicos ocorridos em todas as etapas da cadeia produtiva do som para os meios audiovisuais contribuiu para que os realizadores fossem capazes de ampliar a imersão sensorial, provocando reações viscerais e respostas fisiológicas agressivas. O surgimento de microfones menores e mais sensíveis, junto com gravadores digitais capazes de registrar a captação de múltiplos microfones isolados, tornaram possível capturar texturas acústicas detalhadas de diversas fontes simultâneas. O avanço de *hardwares* e *softwares* de edição e mixagem trouxe consigo novas técnicas de equalização, tratamento

3. Canais *surround* têm os sons reproduzidos nas paredes laterais e traseira, no teto e no chão da sala de projeção, circundando a plateia.

e limpeza de áudio, capazes de refinar e controlar a reverberação dos espaços acústicos nas diferentes faixas de frequência sonora. Sistemas digitais de reprodução multicanal possibilitaram circundar a plateia com um número cada vez maior de sons gravados, editados e reproduzidos com um grau ampliado de realismo (em muitos casos, hiper-realismo), assim como enorme fidelidade acústica (CARREIRO, 2018). Tudo isso ampliou consideravelmente o potencial imersivo do cinema.

Dentro da taxonomia desenvolvida por Arsenault (2005), as tecnologias sonoras seriam capazes de estimular um nível bastante alto de imersão espectral, fazendo com que o espetáculo cinematográfico seja capaz de gerar reações fisiológicas provocadas pela excitação dos cinco sentidos do corpo humano – em especial a visão, a audição e o tato. As técnicas que permitem a excitação dos sentidos frequentemente passam pela manipulação dos sons, em especial na fase da pós-produção sonora. Vamos discutir algumas dessas técnicas na próxima seção.

Ferramentas técnicas de imersão sonora

Em um texto de referência no qual enumera orientações técnicas para que o efeito de imersão sonora tenha mais impacto multissensorial em sistemas multicanais, o mixador Brett Leonard (2017) recomenda, entre outros detalhes, que a música extra-diegética seja posicionada sempre nos canais laterais da parede frontal. Caso o sistema de mixagem seja 5.1 ou 7.1⁴, ela deve ficar nos canais esquerdo e direito da frente; em sistemas mais complexos, como o Dolby Atmos (até 128 canais espalhados pela sala de exibição), a música pode ser colocada em qualquer ângulo que divirja em pelo menos 30° do canal central (onde devem estar posicionados os diálogos, seguindo a convenção estabelecida desde os anos 1930), com um pouco de reverberação vazando para os canais *surround* mais próximos.

Para aumentar o senso de imersão na *caixa cênica*, expressão que Céline Tricart (2017) usa para nomear o espaço imaginário em que a

4. Os sistemas 5.1, como Dolby Digital e DTS, possuem três canais frontais (direita, centro, esquerda), dois traseiros (direita, esquerda) e um exclusivo para sons graves. Os sistemas 7.1, a exemplo de Dolby Pro Logic II e Dolby True HD, possuem três canais frontais, dois laterais, dois traseiros e um exclusivo para graves.

sala de exibição é transformada durante uma projeção, os efeitos sonoros e *foley*⁵ devem apresentar a distribuição espacial mais aberta possível. Brett Leonard (2017, p. 347) sugere que seja dada atenção minuciosa aos efeitos de *panning* (deslocamento de um determinado evento sonoro, em qualquer direção) e enfatiza o uso discreto dos canais *surround* em efeitos muito destacados, o suficiente para reforçar a sensação de deslocamento sonoro. Leonard afirma que o movimento do som pelos diferentes alto-falantes constitui uma das técnicas mais proeminentes para proporcionar no ouvinte a sensação de estar fisicamente presente na diegese.

Por outro lado, ainda segundo Leonard (2017, p. 348), os canais *surround* posicionados nas laterais e na traseira do espectador devem ser usados principalmente para colocar os sons ambientes (*backgrounds*, ou BGs, no jargão da indústria audiovisual). Alto-falantes posicionados no chão e no teto, no caso dos sistemas mais avançados, necessitam ser utilizados de forma esparsa, priorizando eventos sonoros que se movem em eixos verticais e diagonais, ou cuja fonte está posicionada na diegese em um ângulo muito alto (ou muito baixo). O mixador pode explorar esses eixos para enfatizar o deslocamento de helicópteros ou aviões, assim como para inserir ruídos de pássaros e animais em um ambiente de floresta, por exemplo.

Este modelo de mixagem é bastante presente em *1917*. Nas cenas que se passam na floresta, por exemplo, ouvimos muita ambientação (pássaros, farfalhar de árvores, aviões cruzando os céus, passos dos soldados na grama e na água, etc.) nos canais *surround*, muitas vezes com efeitos de *panning* destacados. Os eventos sonoros realmente importantes para a narrativa – como a explosão da bomba dentro do *bunker* alemão ou a queda de um avião próximo aos soldados – são sempre apresentados nos canais centrais, acompanhados de imagens que ilustram esses eventos.

5. *Foley*, ou *ruídos de sala* (como a técnica é conhecida no Brasil), são os sons produzidos em estúdio, por artistas especializados, em sincronia com as imagens, surgindo da interação dos corpos com o ambiente em volta: passos, bater de portas e janelas, farfalhar de roupas, etc.

Leonard (2017, p. 348) também destaca a importância do uso de efeitos de equalização⁶, reverberação⁷ e *delay*⁸ para reforçar o realismo de sons ambientes, *foley*, vozes e efeitos sonoros. O autor destaca a importância do acréscimo nos sons da “dimensão real da altura” (LEONARD, 2017, p. 349) na etapa da mixagem, para assim dar a maior precisão espacial possível – absorvida pelo aparelho auditivo humano através da apreensão inata de frequências sonoras que permitem ao ouvinte inferir detalhes como distância e direção de determinados sons – aos eventos sonoros.

Dessa maneira, ao espalhar corretamente o *reverb* de certos sons pelas caixas acústicas, o mixador reforça o realismo sonoro, pois os sons seguem com maior grau de fidelidade as leis da física acústica. Tudo isso é capaz de realçar o potencial multissensorial da banda sonora. O conjunto dessas técnicas permite a criação de ambientes sonoros bastante complexos e detalhados, com sons que se espalham por todos os lados da caixa cênica e posicionam o espectador em meio à ação dramática.

Na próxima seção, vamos examinar trechos de 1917. Combinando a análise fílmica de algumas cenas com relatos feitos pela equipe do filme a respeito das técnicas de gravação, edição e mixagem de sons, tentaremos compreender como o uso de tais ferramentas é capaz de construir o efeito de imersão sensorial nos membros da plateia, assim como a relação desse efeito com aspectos de realismo e verossimilhança.

6. Equalização é a técnica na qual o mixador acentua ou reduz certas faixas de frequência de um evento sonoro. Diminuir o volume das frequências mais graves, por exemplo, pode dar ao som mais clareza, embora reduza a energia. Outro exemplo: acentuar frequências na faixa de 1.00 a 4.000 Hz costuma destacar e dar mais legibilidade às vozes. Uma equalização bem feita pode tornar o som mais nítido e, claro, com espacialização melhor definida.

7. Reverberação é a persistência física de uma onda sonora depois que a fonte emissora cessa de produzir o som original, mas este continua a soar por causa das reflexões das ondas sonoras em paredes e objetos próximos ao ponto de emissão do evento sonoro. Existem dezenas de softwares capazes de produzir modelos sofisticados de reverberação, fornecendo ao cérebro humano informações essenciais sobre a localização, a movimentação e a velocidade de movimento da fonte dos sons.

8. O *delay* consiste de um efeito acústico através do qual um determinado evento sonoro é reproduzido com um pequeno atraso, por várias vezes em série, enquanto o volume vai diminuindo.

O filme

Os protagonistas de *1917* são os soldados Blake (Dean-Charles Chapman) e Schofield (George MacKay). Estacionados no norte da França, em uma região onde tropas inglesas e alemãs escondem-se em trincheiras e disputam palmo a palmo gramados e florestas, eles recebem, ainda nos primeiros minutos de projeção, uma missão quase suicida: precisam cruzar o terreno inimigo para avisar uma companhia de 1,6 mil homens, localizada alguns quilômetros mais adiante, que os alemães fingem estar recuando para preparar um contra-ataque mortal. Blake, em particular, tem um motivo de foro íntimo para cumprir a missão: seu irmão está entre os militares que morrerão, caso não sejam avisados sobre a cilada.

Esgueirando-se por entre árvores, lagos repletos de cadáveres e lamaçais traiçoeiros, a dupla vai se deparando, como em um *videogame*, com obstáculos de dificuldade crescente, a exemplo de minas explosivas, atiradores escondidos em escombros de prédios e aviões inimigos. À simplicidade do enredo se opõem os desafios técnicos, já que Sam Mendes, diretor e co-roteirista, estruturou o longa-metragem como um falso plano-sequência de 119 minutos – ou seja, o filme se passa em tempo real, e os poucos cortes que possui são ‘maquiados’ por truques de edição e computação gráfica.

Ainda que tenha sido montado como um plano único, *1917* foi filmado em sequências que duram entre cinco e nove minutos (BIRK, 2020), nas quais a câmera acompanha os dois recrutas como se fosse um terceiro soldado – na montagem, foi usada computação gráfica para unir essas sequências e manter a ilusão de que o filme se passa todo em um plano único. Em termos logísticos, a longa duração dos planos representou, por si só, uma dificuldade extra para a equipe de captação de som direto – curiosamente, como assinala Fernando Morais da Costa (2019), planos sem cortes na banda imagética com frequência exigem grande manipulação na etapa da edição de som. Nesse ponto, a tecnologia digital veio em socorro dos realizadores.

O aumento acentuado da sensibilidade dos microfones de lapela⁹, associado à disponibilidade de gravadores digitais portáteis capazes de gravar até 16 microfones independentes, possibilitou ao técnico de som direto, Stuart Wilson, esconder quatro microfones no corpo de cada ator: um sob o capacete; outro no centro da caixa torácica, para captar as vozes, a respiração e o farfalhar das roupas, e os dois remanescentes nas pernas, para captar os passos dados pelos atores nas diferentes superfícies por onde caminham (terra, lama, água, pedras). A equipe também decidiu gravar as ambiências (*backgrounds*, ou BGs) utilizando dois microfones aéreos dependurados em varas de fibra de carbono, ambos realizando a captação do som em estéreo (BIRK, 2020). Dessa forma, a equipe de edição de som foi capaz de construir a maior parte das ambiências utilizando as próprias gravações do filme, o que costuma ser incomum. Na grande maioria dos filmes, os ambientes são registrados meses depois do término das filmagens.

As tecnologias digitais de captação deram aos editores uma variedade de opções estilísticas que os ajudaram a seguir as regras de imersão propostas por Brett Leonard (2017). Uma análise cuidadosa das principais cenas confirma a obediência a essas regras. Os ambientes (BGs) foram posicionados nos canais *surrounds*, com os efeitos sonoros ocupando os canais frontais, trabalhados com bastante uso de reverberação, *delay* e equalização. A mixagem da cena da explosão da mina dentro da trincheira alemã, com a subsequente fuga em meio a destroços e poeira, demonstra com clareza a opção pela estratégia imersiva de mixagem: a respiração e as vozes dos personagens encontram-se no canal central, em primeiro plano, acrescidas da forte reverberação de um local fechado; os efeitos sonoros (teto e paredes ruindo, poeira espalhando-se pelo ar) se movimentam através dos canais laterais (em vários eixos horizontais, verticais e diagonais). Na versão do filme em Dolby Atmos, podemos escutar a poeira vindo de cima, enquanto os passos dos personagens na terra seca parecem vir de baixo. O espectador está posicionado no centro da ação diegética, sentindo-se no meio do

9. Microfones de lapela (ou *lavaliers*, como são conhecidos nos Estados Unidos) possuem pequenas cápsulas, às vezes do tamanho de uma unha, que podem ser fixadas no corpo dos atores.

desabamento, assim como os soldados. A imersão sensorial reforça a imersão narrativa.

Para que as proezas técnicas obtidas nos sets de filmagem fossem utilizadas de maneira imersiva e multissensorial pela mixagem do filme, a equipe do som direto teve que recorrer a grandes antenas de transmissão sem fio e, em alguns dos planos, precisou colocar microfones de lapela com fios escondidos sob a terra, impedindo que o sinal fraco atrapalhasse o registro cristalino dos sons, o que adicionaria chiados e zumbidos às vozes e ruídos dos corpos dos atores. Há momentos em que partes do equipamento de captação de som necessitaram ser digitalmente apagadas das imagens (DESOWITZ, 2020).

A equipe de som direto também incorporou funções normalmente assumidas pela equipe de *foley*, sendo instruída a gravar uma ampla diversidade de efeitos sonoros nos sets de filmagem, incluindo passos, tiros de fuzil e de metralhadora, além de explosões e outros ruídos oriundos do manusear de armas. Rachel Tate, supervisora de dublagem do filme, trabalhou nos sets de filmagens, gravando o vozerio¹⁰ dos recrutas – ela pesquisou o jargão utilizado um século atrás e misturou militares reais e atores contratados para dar maior senso de autenticidade, levando-os ao campo para gravar em grandes espaços abertos e naturais – e até mesmo o canto fúnebre de um soldado, que entretém a tropa com uma melodia etérea, em um momento mais emocional (WALDEN, 2019). Dentro de um filme tradicional, esses sons complementares seriam gravados em estúdio durante a pós-produção, mas isso não ocorreu em *1917*. Tate afirma que tudo foi gravado nos sets de filmagem, e somente duas linhas de diálogo tiveram que ser substituídas e refeitas durante o processo de pós-produção sonora (BIRK, 2020).

Todo esse trabalho de captação sonora durante a fase de produção é bastante raro em Hollywood. Desde meados dos anos 1930, os estúdios e empresas de pós-produção sonora estão acostumados a refazer grandes porções do áudio gravado nos sets de filmagem (CARREIRO, 2018, p. 54), incluindo a maior parte dos diálogos e praticamente todos os efeitos

10. O termo *vozerio* (*walla*, em inglês) denomina, no jargão da indústria do audiovisual, as vozes dos figurantes que aparecem ao fundo, sem destaque narrativo. Essas vozes são gravadas em grupo.

sonoros. Contudo, qual o motivo para que Sam Mendes e a equipe criativa de *1917* tratassem o som de forma tão pouco usual, confiando ao time do som direto (e levando, para os sets de filmagem, editores que costumam ficar em estúdio) tarefas que normalmente são assumidas na pós-produção?

A razão descrita pelos profissionais envolvidos no processo, como Oliver Tarney e Rachel Tate, pode ser resumida na busca por verossimilhança e autenticidade (WALDEN, 2019; BIRK, 2020; DESOWITZ, 2020). Ou, em uma palavra, realismo. Assim, além da tarefa mais tradicional (embora complicada, do ponto de vista logístico) de usar e gravar o som de objetos cênicos autênticos – fuzis, botas e aviões usados no filme datam realmente de um século antes, por exemplo –, os membros da equipe de som tiveram que garantir a qualidade de vozes, efeitos sonoros e ambientes (BGs) registrados diretamente nos sets de filmagem. A esperança é que a autenticidade traria ao filme um sabor realista, funcionando como meio para atingir a imersão sensorial.

Veio dessa obsessão pela imersão sonora (COULTHARD, 2017, p. 54) a decisão de utilizar, na mixagem final, a respiração real dos dois atores, conforme captada por um microfone instalado dentro do capacete de cada um. A respiração é, como vários editores de som e *sound designers* brasileiros enfatizaram em entrevistas ao autor (CARREIRO, 2019), um elemento sonoro praticamente impossível de gravar em um set de filmagem, sendo quase sempre refeita em estúdio, durante a pós-produção. Para que as gravações feitas com Chapman e MacKay nas trincheiras pudessem ser utilizadas de fato, a supervisora de dublagem precisou gravar com microfones sensíveis instalados dentro dos capacetes dos atores e limpar as vozes digitalmente, utilizando um programa especial de edição de som (chamado Izotope RX7) capaz de eliminar chiados, cliques, zumbidos, ruídos indesejáveis e, até mesmo, de atenuar a reverberação natural de ambientes mais amplos.

A respiração, como enfatizamos antes, é elemento de suma essencialidade para o engajamento afetivo do espectador com os personagens. Se os realizadores conseguirem modular narrativamente essa empatia, os membros da plateia chegam até a respirar no ritmo ditado pelos personagens da ficção (SCHAFFER, 2020). Embora pareça um elemento

sonoro simples, até mesmo banal, a respiração tem qualidades cinestésicas (SOBCHACK, 2004) e multissensoriais que a transformam em um elemento importante para garantir a imersão sensorial dos espectadores.

Nesse sentido, é importante assinalar que, durante os 55 minutos iniciais do filme, a câmera fica mais próxima do soldado Blake, e é a respiração dele que domina o primeiro plano sonoro. Isso acontece porque Blake é o soldado com um motivo pessoal para cumprir a missão, circunstância que o deixa mais tenso e ansioso. Depois de um fatídico encontro com um piloto alemão de aviões, a partir do qual Schofield é obrigado a continuar sozinho, também ele ganha um motivo emocionalmente forte para cumprir a tarefa: honrar o amigo que salvou a sua vida. É a partir desse ponto que a respiração dele passa a dominar a banda sonora. Há um forte componente imersivo por trás dessas escolhas estilísticas que envolvem o som.

A respiração está diretamente conectada ao hiper-realismo, necessário para evocar a sinestesia – ou *cinestesia*, como diria Vivian Sobchack (2004) – e, por conseguinte, a imersão sensorial. A relativa ausência desse componente sonoro em filmes até meados dos anos 1970, e a sua presença cada vez mais destacada desde então, está ligada ao avanço das tecnologias multicanais de reprodução (CARREIRO, 2020). No entanto, também existe um motivo concreto para que a respiração ganhe espaço nos filmes: ela torna o espectador consciente do próprio corpo, conectando-o ao corpo do filme, literal e metaforicamente, como assinalam Jennifer Barker (2009) e Steven Shaviro (2015). Essa conexão fisiológica também está ligada ao estado imersivo em que os realizadores desejam colocar a plateia.

Quanto aos efeitos sonoros, vale a pena lembrar que a maior parte deles foi gravada com objetos cênicos autênticos. A equipe do som direto providenciou até mesmo que os atores usassem pequenos ganchos de metal nas botas, o que os impedia de escorregar ao atravessarem campos enlameados, como acontecia com os recrutas 100 anos antes. A busca pela autenticidade escancara a relação simbiótica entre a imersão sensorial e a necessidade de realismo: a autenticidade de veículos, armas e roupas está ligada à construção da crença nas imagens e sons do filme, que, por sua vez, é capaz de prender a atenção do espectador, proporcio-

nando as condições adequadas para que ele atinja o estado de imersão sensorial pretendido pelos realizadores.

Também é preciso observar que o destaque concedido à respiração e a utilização de efeitos sonoros como elemento multissensorial definem o ponto de escuta selecionado pelo diretor, pelos mixadores e pelos editores de som, na maior parte do tempo, como subjetivo (CHION, 2008). O ponto de escuta obedece à mesma estratégia estilística adotada pela equipe da fotografia; não é à toa que a câmera está sempre posicionada muito perto da dupla de atores, em geral ao lado ou logo atrás deles, a apenas alguns centímetros de seus rostos, permitindo aos realizadores não apenas captar o medo, a angústia e a repulsa dos soldados a cada situação dramática que lhes é apresentada, mas também engajar afetivamente o espectador – imergi-lo sensorialmente – de forma ativa.

Por fim, o uso de sons muito graves – abaixo de 120 Hz, os sons causam vibrações fisiológicas na caixa torácica do espectador, que pode sentir náuseas se for exposto a esse tipo de som por muito tempo – é frequente ao longo de todo o filme. Além da grande quantidade de tiros e explosões, sempre sonorizados com bastante energia acústica proveniente dos graves, a música escrita por Thomas Newman inclui muitos *drones*¹¹ com texturas acústicas graves, que pontuam a ação física dos soldados como um relógio cujos ponteiros nunca param de andar, acentuando o caráter de urgência da missão ao mesmo tempo em que amplia o senso de imersão dos ouvintes.

Considerações finais

Os depoimentos dos membros da equipe de criação da banda sonora de 1917 deixam claro o objetivo de proporcionar um nível ampliado de imersão sensorial nos espectadores; colocá-los no centro da diegese, como afirmam Mark Kerins (2010) e Lisa Coulthard (2017), e não apenas diante de uma janela que dá acesso a ela. Os realizadores desejavam que a plateia experimentasse a sensação física de caminhar e correr dentro de uma trincheira. Esse objetivo parece ter sido atingido, especialmente se

11. Estilo musical minimalista, com ênfase em notas longas e sons sustentados eletronicamente.

o espectador estiver em uma sala de exibição, mas também por aqueles que viram o filme em casa. É preciso levar em consideração que, entre as duas experiências, existe toda uma gradação de eficiência do efeito fisiológico de imersão, mas, para todos os efeitos, ele está presente.

A análise das cenas do filme demonstra que os editores de som, *sound designers* e mixadores tiraram proveito das tecnologias digitais de gravação, edição, mixagem e reprodução, seguindo de maneira bastante fiel os indicativos técnicos enumerados por Brett Leonard (2017) a fim de obter um resultado imersivo de maior sensorialidade.

Por sua vez, o realismo – ou hiper-realismo – funciona como meio para proporcionar ao público um senso de imersão sensorial ainda mais potente. O uso de objetos cênicos reais da Primeira Guerra Mundial talvez seja a mais destacada ação na busca por verossimilhança, mas seguramente não se trata da única técnica capaz de certificar ao espectador que ele está, tanto quanto possível, experimentando as mesmas sensações que os verdadeiros soldados presentes naquela batalha.

As múltiplas técnicas de imersão obtidas através do som – o uso de pontos de escuta subjetivos; o hiper-realismo de detalhes sonoros que outrora seriam inaudíveis; o preenchimento detalhado e minucioso do “ultracampo”, como Mark Kerins (2010, p. 92) denomina o espaço acústico que circunda a plateia pelas laterais e pela parte traseira da sala de exibição, sugerindo a existência de um espaço fílmico tridimensional não limitado ao enquadramento da tela – unem-se para proporcionar uma experiência sinestésica, ou *cinestésica* (SOBCHACK, 2004), ao espectador. Esta modalidade de experiência, no cinema contemporâneo, muitas vezes é tratada como mais importante do que a própria densidade dramática (COULTHARD, 2017, p. 54).

A relação entre imersão sensorial e realismo tem se tornado cada vez mais estreita. Um requisito fundamental para proporcionar ao espectador maior grau de imersão sensorial é, como afirma Janet Murray (2003), assegurar a construção da crença no mundo ficcional. Esta construção é um processo que, antes de se tornar físico e ser reforçado por estímulos fisiológicos aos cinco sentidos, é inicialmente de ordem cognitiva, pois, através da cognição, “o sujeito imerso constrói sua crença no mundo ficcional” (MASSAROLO; MESQUITA, 2014, p. 57).

Para finalizar, é importante salientar que a crença na realidade do mundo ficcional não significa, de modo algum, que o espectador precisa perder a consciência de estar presente em uma realidade ontologicamente diferente daquela habitada pelos personagens da ficção. O processo cognitivo da experiência imersiva, auxiliado em grande medida pelas estratégias estilísticas destacadas ao longo deste artigo, tem como base um estado cognitivo de “dupla consciência” (MASSAROLO; MESQUITA, 2014, p. 57): o espectador reconhece como ficcional o universo da diegese, mas o realismo da representação audiovisual acaba por ajudá-lo a vivenciar a fantasia como se fosse a sua própria realidade. O realismo visto e ouvido em *1917*, portanto, assegura e reforça a imersão sensorial da plateia, a despeito de outras qualidades e defeitos narrativos que o filme eventualmente possa ter.

Referências bibliográficas

ARSENAULT, Dominic. “Darkwaters: spotlight on immersion”. *GAME ON International Conference*, 08/02/2005, pp. 50-52. Montreal: Eurosis, 2005.

BARKER, Jennifer. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.

BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. *A experiência do cinema* (org. Ismail Xavier), pp. 383-400. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BIRK, Patrick. “Talking with 1917’s Oscar-nominated sound editing team”. *Post Perspective*, 4/2/2020. Disponível em <https://postperspective.com/talking-with-1917s-oscar-nominated-sound-editing-team>. Acesso em 13/07/2020.

BROWNLOW, Kevin. *Hollywood, the pioneers*. London: Collins, 1979.

CARREIRO, Rodrigo. *O som do filme: uma introdução*. Curitiba: Editora da UFPR, 2018.

_____. *A pós-produção de som no audiovisual brasileiro*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019.

_____. “O papel da respiração no cinema de horror”. *E-Compós*, v. 23, n. 1, pp. 2020, pp. 1-21. Disponível em <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1860>. Acesso em 13/07/2020.

CHION, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

COSTA, Fernando Morais. “Som e ritmo interno no plano-sequência: Five, Andarilho”. *Som e estilo no audiovisual* (org. Débora Opolski, Filipe Barros e Rodrigo Carreiro). São Paulo: SOCINE, 2019.

COULTHARD, Lisa. Haptic aurality: resonance, listening and Michael Haneke. *Film-Philosophy*, v. 16, pp. 16-29, 2012.

DESOWITZ, Bill. “‘1917’: Creating the Sounds of World War I, With Hidden Mics and Real Soldiers”. *Indie Wire*, 29/1/2020. Disponível em <https://>

www.indiewire.com/2020/01/1917-oscars-best-sound-1202206930/. Acesso em 13/07/2020.

DYSON, Frances. *Sounding new media: immersion and embodiment in the arts and culture*. Oakland: University of California Press, 2009.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*. Campinas: Papirus, 2018.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão a imersão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

JAMES, Daron. “How editor Lee Smith & sound editor Oliver Tarney crafted the immersive story of 1917”. *The credits*, 6/1/2020. Disponível em <https://www.motionpictures.org/2020/01/how-editor-lee-smith-sound-editor-oliver-tarney-crafted-the-immersive-story-of-1917>. Acesso em 13/07/2020.

KERINS, Mark. *Beyond Dolby (Stereo): cinema in the digital sound age*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

LEONARD, Brett. “Applications of extended multichannel techniques”. *Immersive sound: the art and science of binaural and multi-channel audio* (org. Agnieszka Roginska e Paul Geluso), pp. 333-356. New York: Focal Press, 2018.

MASSAROLO, João; MESQUITA, Dário. “Imersão em realidades ficcionais”. *Contracampo*, v. 29, n. 1, pp. 46-64, 2014.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SHAVIRO, Steven. *O corpo cinemático*. São Paulo: Editora Paulus, 2015.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichtedesfilms 1895–1928*. Berlin: Henschel, 1979.

TOULET, Emmanuelle. *Pionieredeskinos*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag.

TRICART, Cèline. *3D filmmaking: techniques and best practices for stereoscopic filmmakers*. New York: Focal Press, 2017.

WALDEN, Jennifer. “Creating 1917s intense, immersive sound of war – with sound supervisor Oliver Tarney”. *A sound effect*, 26/12/2019. Disponível em <https://www.asoundeffect.com/1917-film-sound/>. Acesso em 13/07/2020.

CAPÍTULO 9

‘Pequena África’: a ferida aberta e a invenção de futuros

FERNANDO RESENDE

JULIA PASSOS

LETÍCIA MAÇULO

O que precisamos imaginar é uma política do humano que seja, fundamentalmente, uma política do semelhante, mas num contexto em que, cabe admitir, o que partilhamos logo de início são as diferenças. E são elas que, paradoxalmente, precisamos pôr em comum. Achille Mbembe (2018).

Do alto, a terra

Em uma cidade como o Rio de Janeiro, onde vivem cerca de 6.700.000¹ pessoas, os centros se desdobram. Na medida do uso da cidade e, portanto, do território que a abarca, seus centros são redesenhados, sofrendo constantes processos de resignificação. A imagem que Michel de Certeau (2000) propõe como gatilho para compreendermos este fenômeno é a de pararmos no alto de um prédio e olhar para baixo, observando, no desenho das ruas, os seus caminhantes, estes sujeitos que habitam as cidades e que diariamente a resignificam. O contraste de tal percepção está no fato de que os centros de (e do) poder, como efeito das lutas pela produção hegemônica de sentidos, não cessam de se fazer presentes. Se há caminhantes que, com suas vidas, desejos e interesses, todos os dias constroem as cidades e os seus centros, existem também os sistemas que buscam organizar formas de ocupação e legitimação dos territórios que conformam a cidade.

1. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/rio-de-janeiro/panorama>>. Acessado em 04/08/2020

Tendo em vista esse fenômeno e os seus contrastes, tal reflexão sugere que procuremos ver de cima, como se fosse nosso o olhar ativado pela câmera de um drone, para deste modo entrar na cidade do Rio de Janeiro. O mar e suas pedras, que imperiosamente capturam o nosso olhar, produzem a imagem da exuberância de uma cidade talhada por planos e montanhas. Tudo é luz e sombra, e é neste contraste que nos lançamos.

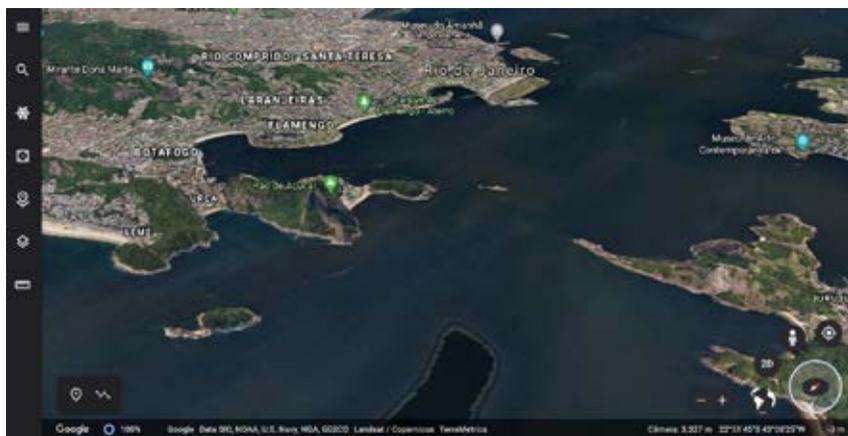


FIGURA 1: A chegada na Baía de Guanabara.

Fonte: Google Earth.

Nossa câmera-olho faz o mesmo percurso daqueles que, um dia, abarcaram nessas terras. Eles também entraram pelo mar, encontraram pedras de um tempo remoto e lançaram-se ao chão como se as terras do outro fossem suas. Nosso corpo-drone, nesse sentido, deixa-se tomar por este cruzamento de tempos. Não há como ver o mar, as pedras e o chão, hoje, sem nos depararmos com a cidade inteira, plena de desigualdades, poderes e desejos.

Sigamos assim mais para dentro, onde nos enredamos em tempos e espaços distintos, conformados em ruas largas e estreitas nas quais se sobrepõem edifícios altos e casarios-monumento coloniais. Entre alguns de estilo neoclássico, também encontramos o barroco, o art déco e outros estilos que expressam projetos e sonhos modernistas, volumes

que sobrepõem modos de dominação estética, constituindo demonstrações evidentes de uma cidade talhada pela lógica das colonialidades.



FIGURA 2: Vista aérea da zona portuária:
FOTOGRAFIA: Gabriel Nasser.

O Rio de Janeiro é uma cidade moderna, como a maioria das grandes cidades invadidas e construídas pelo imaginário europeu, cujo motor é o ideal civilizatório. No seu chão batido, onde antes muitas tribos indígenas de tupis-guaranis² fincavam suas vidas e onde, após a chegada do europeu, homens e mulheres africanos foram escravizados, erigiram-se prédios e costumes, poderes imiscuídos em desejos de ser o outro. Por exemplo, por muito tempo a cidade do Rio de Janeiro quis ser Paris, momento crucial para a sustentação e a legitimação física e simbólica

2. Os tupis-guaranis estendiam-se por quase toda a costa brasileira, desde pelo menos o Ceará até a Lagoa dos Patos, no extremo Sul. Os tupis, também denominados tupinambás, dominavam a faixa litorânea, do Norte até Cananéia, no sul do atual Estado de São Paulo; os guaranis localizavam-se na bacia Paraná-Paraguai e no trecho do litoral entre Cananéia e o extremo sul do que viria a ser o Brasil. (FAUSTO, Boris. História do Brasil. 2012 pág 20). Disponível em: <[https://www.intaead.com.br/ebooks1/livros/hist%F3ria/12.Hist%F3ria%20do%20Brasil%20-%20Boris%20Fausto%20\(Col%F4nia\).pdf](https://www.intaead.com.br/ebooks1/livros/hist%F3ria/12.Hist%F3ria%20do%20Brasil%20-%20Boris%20Fausto%20(Col%F4nia).pdf)>. Acesso em: 03/08/2020.

das colonialidades do poder e da lógica de exclusão que tomava conta de um país inteiro³. O processo de assepsia sofrido pela região central da cidade no início do século XX implicava um remodelamento urbano excludente, o que foi decisivo para o estabelecimento do processo de produção de uma periferia que deveria ser mantida longe do que se pretendia como civilizado.

Com este quadro em mente, a nossa reflexão parte da premissa de que a zona portuária da cidade do Rio de Janeiro guarda, em um território específico, dados e aspectos significativos que abarcam e produzem sentidos acerca da implementação e execução de um projeto de exclusão vinculado à lógica colonialista que, a partir dos séculos XV/XVI, tomou conta de um continente inteiro. Com base neste território, conhecido como “Pequena África”, pretendemos problematizar as formas de ocupação e sedimentação dos poderes, escavando suas múltiplas temporalidades e refletindo, ao mesmo tempo, sobre as vidas ali soterradas. Tendo em vista as multiterritorialidades (Haesbaert, 2016) configuradas no local, e considerando como pano de fundo o pensamento sobre “o colonialismo como uma ferida aberta” (Kilomba, 2019), sugerimos que essa reflexão seja também provocada a partir de gestos de profanação (Agamben, 2009).

O primeiro dos gestos será uma caminhada que realizaremos juntos. Nosso intuito, ao realizar esse percurso, é ressaltar e conhecer pontos importantes que ali resistem, a despeito das negligências do poder público. Em seguida, com o objetivo de expor de maneira mais efetiva a ferida aberta do colonialismo, propomos profanar o território a partir de uma intervenção urbana⁴. Ao pregar lambes nos mesmos pontos por onde anteriormente passamos, nosso objetivo é dar a ver as camadas de tempo acobertadas pelas lógicas institucionais que se esforçam, desde

3. Sobre a reforma Pereira Passos ver: BENCHIMOL, Jaime L, 1992

4. As duas propostas presentes neste trabalho, da caminhada à intervenção, foram desenvolvidas, respectivamente, por Julia Passos e Leticia Maçulo durante a pesquisa de iniciação científica do Procad/CAPES. Essas propostas foram também, posteriormente, trabalhadas nos seus respectivos Trabalhos de Conclusão do Curso de Estudos de Mídia, da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<http://www.midia.uff.br/>>

sempre, no intuito de apagar as experiências e os afetos que tecem o território no qual transitamos.

Sob tal perspectiva, procuramos também entender o Cais do Valongo, um ponto específico dentro da Pequena África, como epicentro de um problema colonial: o seu trauma. Ao profanar as ordens ali empreendidas, queremos tocar a ferida do trauma de modo a contribuir, quem sabe, para o processo de desmaterialização de um dos medos que assombra as sociedades colonizadas desde os tempos em que foram invadidas: o fantasma da exclusão.

A zona portuária: o espaço do poder

Sigamos, assim, o nosso sobrevoo, chegando à zona portuária da cidade do Rio de Janeiro. Diante da sua proximidade e acessibilidade à região central, esta zona torna-se uma localização estratégica para projetos que visam ressignificar a cidade. A partir de diversos processos de revitalização, a região se vê sob o peso constante de discursos institucionais que operam sobre o território a fim de reescrevê-lo. Projetos como o Porto Maravilha⁵ e as obras que precedem megaeventos, como os Jogos Olímpicos do Rio 2016 e a Copa do Mundo de 2014, por exemplo, (re)produzem discursos que operam no espaço habitado, lugar de trocas e vivências cotidianas, ignorando as especificidades características da região.

O mais recente desses projetos de revitalização, vendido sob a premissa de ser ali uma área degradada, propôs a construção de diversos museus, melhoria na mobilidade urbana, construção de um Aquário e de complexos empresariais, tudo com a previsão de ativar a economia e aumentar a quantidade de moradores na região. Tomando por base uma perspectiva crítica, os processos de revitalização de regiões consideradas degradadas nas grandes cidades acabam, na maioria das vezes, por se tornarem intervenções que negligenciam os usos, isto quando

5. O Porto Maravilha foi concebido para a recuperação da infraestrutura urbana, dos transportes, do meio ambiente e dos patrimônios histórico e cultural da Região Portuária. No centro da reurbanização, está a melhoria das condições habitacionais e a atração de novos moradores para a área de 5 milhões de metros quadrados(m²)” Disponível em: <<http://www.portomaravilha.com.br/portomaravilha>>. Acesso em 04/08/2020

não contradizem as reais necessidades do lugar. No caso específico da cidade do Rio de Janeiro, Vânia Fortuna vê este processo como “produto da política urbana neoliberal cobiçado pelas parcerias público-privadas, pois no caso do Rio, elas oficializam interesses privados em detrimento das verdadeiras demandas sociais das cidades” (2015, p 72).

O “Projeto Porto Maravilha”, também de acordo com Fortuna, tinha como objetivo “transformar tais espaços em centros globalizados de negócio e turismo” (2016, p.14). Por este viés, como projeto gestado a partir de uma lógica de operação que mistura o público e o privado, ele interfere “na relação dos habitantes da cidade com suas práticas espaciais. Espaços públicos são geridos como se fossem privados, dando a ver interesses de empresas privadas direcionando a produção espacial e discursiva” (FORTUNA, 2016 p.14).



FIGURA 3: Praça Mauá nas primeiras décadas do século XX, pelo fotógrafo Augusto Malta, fotógrafo oficial do Rio de Janeiro entre 1903 e 1936. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1322>. Acessado em 04/08/2020

FUNTE: Online.



FIGURA 4: Praça Mauá após a revitalização imposta pelo projeto Porto Maravilha.
FOTOGRAFIA: Fernando Resende.

Faz parte da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro a chamada “Pequena África”, um lugar de valor histórico imensurável, principalmente para a cultura negra na cidade e no país. Nesse sentido, a crítica feita ao processo de revitalização, ou de gentrificação, ganha ainda mais contundência, pois trata-se de um território, acima de tudo, marginalizado em termos históricos.

Um território, como ferida aberta; um porto, como o seu epicentro

De forma instigante, o nome “Pequena África”⁶ nasce do uso que se faz daquele território. Para Roberta Guimarães,

6. O termo “Pequena África” foi defendido pelo pintor, cantor e compositor Heitor dos Prazeres para designar a área no entorno do Cais do Porto até a Cidade Nova, tendo sua capital na Praça Onze. (In: Tia Ciata e a Pequena África, 1983, p.93)

Os herdeiros da Pequena África demarcavam o passado da Zona Portuária através de tempos e espaços específicos: a comercialização de escravos africanos no Mercado do Valongo e o enterro em cova rasa na Gamboa daqueles que haviam morrido na travessia marítima, a partir do séc XVIII; a ocupação das casas da Saúde e do entorno da Pedra do Sal por imigrantes baianos e africanos, a partir dos meados do século XIX (...). (2014, p. 21-22)

O espaço habitado, que, de acordo com Milton Santos (1998), significa o próprio território, é responsável por legitimar e sustentar o nome dado à região. Se todo território, como nos lembra Haesbaert (2016), só pode existir a partir de uma dupla conotação, material e simbólica, aquilo que se tenta soterrar na Pequena África, enquanto as instituições levam a cabo os processos de remodelamento da cidade, é o seu aspecto meramente físico. Como nos lembra este mesmo autor,

o território (...) resulta da interação diferenciada entre as múltiplas dimensões [do] poder, desde sua natureza mais estritamente política até seu caráter mais propriamente simbólico, passando pelas relações dentro do chamado poder econômico, indissociáveis da esfera jurídico-política (HAESBAERT, 2016, p. 93, grifos do autor).

Assim, a Pequena África, como acontece com qualquer outro território, é constituída por jogos de força e por um incessante processo de produção de sentidos, o que ocorre devido à disputa travada e às experiências vividas naquele espaço. É sob esta perspectiva que a Pequena África torna-se, enquanto território, aquilo a que sempre serviu, ou seja, ser a parte - o grande pedaço pequeno - de uma outra terra deixada à força sob o jugo do poder colonialista. A África, do outro lado do Atlântico, pela força dos sentidos e dos poderes, é imaginada neste pequeno espaço no qual cabe inteira. De acordo com Guimarães,

Por meio da noção de Pequena África, era idealizada, portanto, uma sociedade aperfeiçoada a partir de um modelo de ancestralidade, identidade e religiosidade africana, com valorização da sociabilidade do samba, do trabalho portuário, do candomblé e das formas de habitar em que diversos núcleos familiares cooperavam entre si. (2014, p. 22)

Este território, com toda a sua dubiedade, engloba hoje os bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo, somados a outros que se estendem até a região mais central da cidade do Rio de Janeiro. No centro da Pequena África, como sugerimos entender, está o Cais do Valongo⁷, um dos portos de maior concentração de desembarque e comércio escravo do mundo.

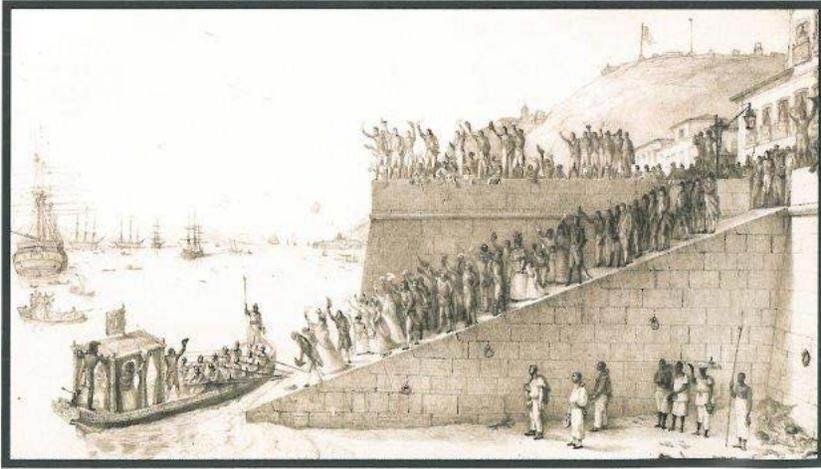


FIGURA 5: Despedida da rainha D. Carlota, em um porto do centro da cidade. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/164-cortes-gerais-e-extraordinarias-da-nacao-portuguesa> (Acessado em 04/08/2020)

FONTE: LITOGRAFIA – acervo Galeria Novo Cais.

Localizado nos limites da cidade, o Cais ficava fora dos olhares de viajantes portugueses; era um lugar alagadiço, sem qualquer tipo de saneamento ou estrutura para suportar o trânsito intenso de pessoas e navios atracados. O porto, que se estendia pelo litoral carioca indo da Prainha à Gamboa, recebeu cerca de 200.000 sujeitos escravizados por ano, em torno de 21.000 por mês.

7. Com a chegada de Dom João VI, o porto e o comércio de escravos na Praça XV passaram a causar incômodo à população, com isso foi criado o Cais do Valongo, na região portuária, mais afastada do centro. O Cais foi declarado Patrimônio Nacional em novembro de 2013. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/novo-patrimonio-mundial-da-unesco-cais-do-valongo-marca-presenca-da-heranca-africana-no-brasil/>>

O Valongo entrou, então, para a história da cidade como um local de horrores. Nele, os escravos que sobreviviam à viagem transatlântica recebiam o passaporte para a senzala. Os que não sobreviviam tinham seus corpos submetidos a enterro degradante. Para todos, era o cenário tétrico do comércio de carne humana. (CARVALHO, 2014, p. 13)

Como acontecera na Reforma Pereira Passos, e anteriormente no período do Segundo Reinado, por volta de 1840, quando o novo governo brasileiro precisava de apoio externo, a Inglaterra impôs condições abolicionistas em troca de credibilidade e suporte financeiro. Como forma de mostrar que cumpriria o acordo, o Cais do Valongo foi aterrado, recebendo o nome de Cais da Imperatriz (SCHWARCZ e GOMES, 2018). Mais de um século depois, no projeto da Prefeitura do Rio de Janeiro de construção e consolidação do chamado “Porto Maravilha”, a região, então soterrada, foi escavada por reformas que prometiam dar “novas caras” a esta parte da cidade. É daí que surge o Valongo que hoje conhecemos.



FIGURA 6: Vista aérea do Cais do Valongo.
FONTE: Divulgação



FIGURA 7: Uma visão aproximada do Cais do Valongo.
FOTOGRAFIA: Julia Passos.



FIGURA 8: As camadas do Cais do Valongo.
FOTOGRAFIA: Letícia Maçulo.

Ocupando hoje não mais do que um quarteirão de extensão, o Cais do Valongo é um chão aberto, um acúmulo de soterramentos - calçadas, pisos e ruas dos séculos XVI ao XX - com pedras aparentes e sobre-

postas. É um sítio arqueológico mal tratado pelo poder público, em cujo entorno encontramos o Rio Antigo misturado aos edifícios do novo milênio. Ali vemos os reflexos dos espelhos de prédios monumentais ao lado dos trapiches e das calçadas de paralelepípedos.

Ao discutir o problema da experiência cotidiana e contemporânea do racismo, Grada Kilomba ajuda-nos a entender como se presentifica o trauma do colonialismo. De acordo com a autora, trata-se de pensá-lo como algo presente, não simplesmente por ser a marca de um passado, mas por estar ativo no corpo - em particular o negro - de cada um que experimenta o mundo a partir da sua expropriação vivida ou imaginada. Para Kilomba,

Experiencia-se o presente como se estivesse no passado. Por um lado, cenas coloniais (o passado) são reencenadas através do racismo cotidiano (o presente) e, por outro lado, o racismo cotidiano (o presente) remonta cenas do colonialismo (o passado). A ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa; o passado e o presente entrelaçam-se como resultado (2019, p.158).

É esse jogo entre a experiência e o cruzamento de tempos que nos faz avançar e entender o Valongo, enquanto território de afetos, como o epicentro do trauma colonial. Aquele corpo-porto, não bastando revelar os mais antigos limites que a cidade fazia com o mar, caracteriza-se pela disjunção dos tempos que ali se amalgamam. Se, como afirma Kilomba, dadas as condições de expropriação do corpo e da experiência violenta que este mesmo corpo tem no contemporâneo, “o colonialismo é vivenciado como real - somos capazes de senti-lo!” (2019, p. 158), a experiência do presente daquele corpo-porto revirado também traz à tona a ferida do colonialismo.

“A linguagem do trauma é física, gráfica e visual, articulando o efeito incompreensível da dor.” (KILOMBA, 2019, p. 162). Partindo desta perspectiva, sugerimos pensar que o território da Pequena África, além de guardar - ou mesmo por guardar - uma parte muito significativa do projeto de um país inteiro, tece o presente de cada um de nós, o nosso presente. Neste território, por se constituir de múltiplas camadas de poder e tempo, e por presentificar, na sua geografia física e visual, o imaginário acerca da expropriação dos corpos que ali chegavam, o

corpo-porto do Valongo é o epicentro do trauma colonial. Ele se torna linguagem ao ativar, de forma contundente, a experiência da dor, mantendo aberta a ferida do colonialismo (Kilomba, 2019).

Caminhar e reinventar o território

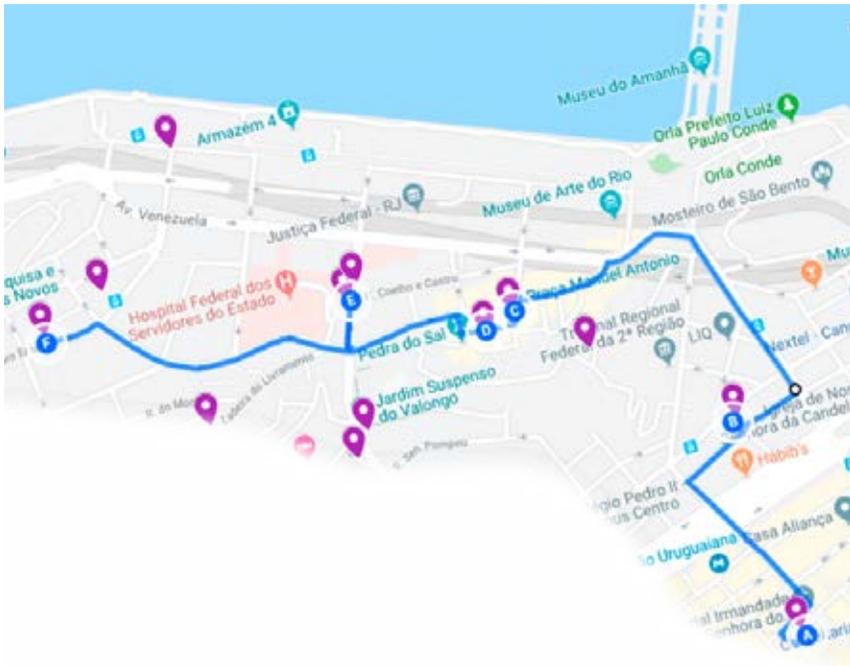


FIGURA 9: Caminhar e reinventar o território

FONTE: Google.

Em uma zona histórica da cidade, um território que passa constantemente por modificações físicas a partir de projetos de gentrificação tem seu passado, como memória, desconsiderado pelo poder público. Na Gamboa, por exemplo, escondem-se, hoje, trajetórias soterradas por reformas de governos anteriores dos séculos XIX (Segundo Reinado), XX (Pereira Passos e Getúlio Vargas) e XXI (Eduardo Paes). Somente com

o projeto “Novo Circuito Histórico e Arqueológico da Pequena África”⁸, sancionado em 2018, começamos a reparar como a aprovação dessa lei tardia é uma prova de que os governos do passado negligenciaram outros roteiros potencialmente negros presentes no centro da cidade. É uma demonstração importante de como o poder público pode, muitas vezes, contribuir para o processo de apagamento da memória. Assim, de modo a salientar pontos anteriormente invisibilizados, propomos uma caminhada no entorno, com o objetivo de melhor demarcar o território, permitindo ver as memórias que o tecem.

Começamos pela Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Em meio às centenas de lojas e barracas do “Saara”, o conhecido polo de vendas da região, esta igreja pode passar despercebida aos olhos de quem percorre a Uruguaiana. Como parte da primeira irmandade de negras e negros escravizados e alforriados do país, ela foi construída no ano de 1640 na antiga Rua da Vala. É uma igreja que foi palco de várias das principais manifestações históricas da cidade, como o Dia do Fico e a elaboração da carta da Inconfidência Mineira, acomodando até mesmo reuniões do Senado às vésperas da Independência do país - ambientes ainda preservados dentro da igreja.

Instalado no seu interior, desde 1938, está o “Museu do Negro”, nossa segunda parada. Este museu, que com muita dificuldade continua de pé, pois não conta com ajuda governamental, abriga, no segundo andar das dependências da irmandade, um acervo histórico enriquecedor e muito significativo para a memória da cidade. Dispondo lado a lado obras produzidas por gente preta do século passado e por jovens artistas contemporâneos (séculos XV ao XXI), é um museu que contribui para a presentificação da memória e da identidade negras ainda vivas neste território.

8. Lei aprovada na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro sobre a valorização e preservação do incentivo a elaboração de políticas públicas. Disponível em: <http://www.alerj.rj.gov.br/Visualizar/Noticia/44127?utm_source=facebook&utm_medium=organico&utm_campaign=agoraelei&utm_term=pequenaafrica&utm_content=arte>



FIGURA 10: Museu do Negro.
FOTOGRAFIA: Julia Passos.



FIGURA 11: Igreja Matriz de Santa Rita, na rua Miguel Couto.
FOTOGRAFIA: Julia Passos.

Seguindo em direção à Praça Mauá, encontramos a “Igreja de Santa Rita”, uma das primeiras na região. Construída em 1721, guarda no seu

adro, nos dias de hoje, um enorme sítio arqueológico, pois ali estão ossadas de africanas e africanos escravizados⁹.

Em direção à extensa Rua Sacadura Cabral, que liga o “Museu do Amanhã” a diversos outros pontos históricos da cidade, passamos pelo beco da Pedra do Sal, que está no encontro das ruas Argemiro Bulcão e São Francisco da Prainha.



FIGURA 12: Visão de cima da Pedra do Sal.
FOTOGRAFIA: Julia Passos.

A antiga Pedra da Prainha, como era chamada no passado, tem uma formação rochosa lisa e escorregadia. Até hoje, o seu acesso só acontece por escadas esculpidas na própria pedra. Localizada em uma região que comportava um grande mercado de escravizados, nasceu ali um dos primeiros comércios da região, com os primeiros trapiches, docas, terreiros e quilombos. Por fazer, na época, fronteira com o mar, pontos

9. Este espaço tem sido hoje alvo de disputa por parte do poder público - que, sobre o adro, pretende construir uma das linhas do VLT (veículo leve sobre trilhos) - e de vários movimentos de preservação da memória que atuam na região. Disponível em: <<https://theintercept.com/2019/01/23/vlt-cemiterio-escravos-prefeitura-especulacao/?fbclid=IwAR045F2iCKnK7GKAzs7Ku8S-0Kc6osaEZsajN5Bo8lu4UeMy7SDR0kkT7d8>> e <<https://noticiapreta.com.br/novas-estacoes-de-vlt-do-rio-farao-homenagem-a-cultura-africana/>>

de encontro se consolidaram entre a população (preta) local e escravizados recém-chegados dos navios negreiros, atribuindo identidade e referência à região. Existem, porém, contradições na narrativa dos que planejaram a cidade (GUIMARÃES, 2014). Estes citam a Pedra do Sal como um local que abriga heranças culturais apenas após as reformas e expansões urbanas feitas no final do século XIX (GUIMARÃES, 2014, p. 41), desconsiderando, mais uma vez, as influências que se fazem presentes no território desde os tempos do primeiro mercado de escravos que ali se desenvolveu nos séculos XVII e XVIII.



FIGURA 13: Escadaria da Pedra do Sal. Os degraus foram escavados sob a própria pedra.

FOTOGRAFIA: Fernando Resende.

A Pedra do Sal foi tombada oficialmente em 1987, mas seu quilombo passou a ser reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Rio de Janeiro somente em Julho de 2018. Um dos lugares mais movimentados e conhecidos da zona portuária do Rio de Janeiro, a Pedra do Sal

é hoje um ponto famoso da região por resistir culturalmente com rodas de samba muito frequentadas, abrigando uma movimentada agenda cultural ao longo da semana. Por razões econômicas, o governo local decidiu incorporá-la no roteiro turístico da cidade: é um aspecto importante para entendermos como o interesse do Estado sobre esses locais é pontual.

Por fim, seguimos em direção ao Valongo e, referendando a ideia de entendermos o porto como epicentro do problema colonial, encontramos o Instituto Pretos Novos (IPN). Situado na Rua Pedro Ernesto, trata-se de uma casa na qual, em 1996, foram descobertas, por acaso, ossadas humanas e objetos. Ao passar por reformas, no chão e em meio às paredes quebradas, chamou atenção dos proprietários a quantidade de ossos que apareciam. Deu-se início, então, a estudos feitos por historiadores e arqueólogos, que confirmaram estar ali mais uma parte soterrada da história da cidade.

De 1772 a 1830, naquele solo e região, foram despejados corpos de homens e mulheres escravizados que recebiam o nome de “pretos novos”, pois não sobreviveram aos navios negreiros vindos da África e de outras partes do Brasil. Em mais um processo de “limpeza”, o Marquês de Lavradio, na época Vice-Rei, ordenou a retirada de um cemitério que havia no meio da cidade, realocando-o para longe do centro. Foi dessa forma que os ossos anteriormente depositados nas covas do Largo de Santa Rita - vizinha da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos - foram removidos para a área alagadiça do Valongo. A área sanitariamente inapropriada para enterros é onde hoje se encontra o IPN. De acordo com Carvalho,

além de serem os enterros feitos em cova rasa, os corpos eram enterrados nus, envoltos e amarrados em esteiras, sem qualquer ritual religioso, reza, encomendação ou sacramento. Ora, muitos dos pretos novos tinham sido previamente batizados, às vezes ainda na África; eram, portanto, católicos e tinham direito a um enterro católico. Os não batizados, mesmo não sendo católicos, mereceriam de qualquer modo algum respeito cristão por sua simples condição de seres humanos. No entanto, os pretos novos, batizados ou não, eram enterrados do mesmo modo que muitos escravos baianos no século XVIII (2007, p. 11).

A despeito da falta de recursos públicos, o Instituto dos Pretos Novos tem ganhado notoriedade ao consolidar pesquisas, realizar palestras e promover cursos e ações de desenvolvimento da cultura e história africanas e também da região em que está localizado. No processo de escavação, no chão do IPN, foi encontrado, por inteiro, o fóssil de uma preta nova, que não resistiu à crueldade e à longa travessia, batizada de Josefina Bakhita¹⁰ - um dos grandes agentes potencializadores de um possível novo levante da identidade e da reintegração da negritude na cidade do Rio de Janeiro. Um corpo soterrado pelo tempo e pela crueldade do projeto colonialista vivido nas Américas. No site do Instituto, encontramos a seguinte consideração:

Apesar de frágil, o esqueleto pode revelar condições de saúde e estresse físico que essa jovem africana foi submetida em sua curta vida. Pela primeira vez poderá se dar voz a um Preto Novo, neste caso, a uma jovem preta nova e entender melhor as condições degradantes que os cativos africanos foram submetidos no Brasil dos séculos XVIII e XIX, Enfim, Bakhita poderá ter parte de sua história contada, através dela mesmo, graças aos avanços da ciência¹¹



FIGURA 14: Fachada e interior do Instituto Pretos Novos.
FOTOGRAFIA: Fernando Resende.

10. Nome dado em homenagem à padroeira dos sequestrados e escravizados, Santa Josefina Bakhita, a primeira santa africana, canonizada em 2000. Disponível em: <<http://pretosnovos.com.br/museu-memorial/cemiterio-dos-pretos-novos/>>

11. Disponível em: <<http://pretosnovos.com.br/museu-memorial/cemiterio-dos-pretos-novos/>>



FIGURA 15: Corpo soterrado de Josefina Bakhita em exposição no Instituto Pretos Novos.

FOTOGRAFIA: Fernando Resende.

Levando-se em conta o empreendimento colonialista e a expropriação sofrida pelo corpo negro, Mbembe oferece aquilo que chama de definição derradeira de corpo: “rede de imagens e de reflexos heterogêneos, densidade compacta, líquida, óssea e sombria, forma concreta de desproporção e do deslocamento sempre a ponto de extravasar o real” (2018, p. 235). Desse modo, como um corpo atravessado por invasões e muitas vezes submetido a processos tão violentos de destituição de territórios, ser negro é estar em constante processo de (re)territorialização. Trata-se, além de tudo, de uma luta por produção de sentidos e rememoração de futuros perdidos. Sob esta perspectiva, além de dar visibilidade para percursos apartados dos roteiros turísticos oficializados, os pontos pelos quais passamos também chamam atenção para a importância de reinventarmos, a partir do tecido da experiência, os territórios que atravessam esses corpos.

Rememorar as camadas; profanar os territórios

A indissociabilidade da imagem deste corpo - ou mesmo do sujeito que o possui - à África no inconsciente ocidental é consolidada por gestos fabulatórios. Ainda segundo o filósofo camaronês,

Em sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. Sendo o rincão mais 'civilizado' do mundo, só o Ocidente foi capaz de inventar um 'direito das gentes' (MBEMBE, 2018, p. 29, grifos do autor).

A história da África é a história de um continente inventado como vazio. Os gestos fabulatórios constituem nas articulações de poder que, discursivamente, fundaram imaginários, preenchendo os vazios inventados. Nesse sentido, a dimensão da linguagem é um componente central no projeto colonialista. Quando um continente inteiro passa a ser tão exclusivamente aquilo que dele se diz, havemos de pensar que é através de (re)escritas (Mbembe, 2001) e, portanto, de (re)invenções dos territórios praticados, que também se luta pela sua re-existência. Por este viés, reescrever caminhos e neles intervir, queremos acreditar que seja uma maneira de reinventar centros e, de certa forma, devolver aos corpos um lugar possível.

A Pequena África apresenta-se, no âmbito desta reflexão, como um lugar praticado. Sendo mutáveis as suas delimitações físicas - ela passou (e ainda passa) por diversos processos de ressignificação -, é um território cultural e historicamente importante para entendermos as relações entre cidade, identidades, pertencimento e resistência (VASSALLO, 2015). Mais ainda, por se tratar de um lugar marginalizado em termos institucionais, é sobreposto constantemente, como vimos, por diversos discursos e ações políticas que visam à ordenação de um espaço tradicionalmente de resistência da cultura negra (MEIRELLES, 2014).

Ao entendermos a cidade como espaço praticado (CERTEAU, 2000) e, portanto, um lugar de disputas, atentamos para o fato de que discursos unificadores e narrativas contra-hegemônicas estão em embate constante no próprio processo de construir, viver e falar uma cidade. A forma como transitamos, vivemos e narramos a cidade está sempre

relacionada à forma que somos atravessados por tal experiência de disputa. Nesse sentido, a proposta de intervenção que apresentamos em seguida busca fazer um corte contra-hegemônico no discurso utópico representado pela parceria público-privada no projeto do Porto Maravilha. Queremos entendê-lo como um gesto profanatório, nos termos de Agamben (2009), sabendo que, ao intervir, o que se rompe é o sagrado, o discurso oficial e institucional. Buscamos criar disrupções, chegando a um mínimo comum por meio do recorte e sobreposição das narrativas de épocas que antecederam os projetos de reforma.

Com este propósito, foi produzida uma série de lambes, que foram colados em pontos estratégicos da região, os mesmos antes apontados no caminho acima sugerido. Partindo da ideia do lambe como uma mídia radical¹², a intervenção ocorreu a partir da representação imagética do embate discursivo que identificamos. Assim como o grafite, por muito tempo o lambe foi categorizado como prática menos valorosa, sendo, em alguns casos, até mesmo criminalizado. Muitas dessas expressões, no entanto, foram, e ainda são, ferramentas importantes de resistência. O lambe tem, em sua essência, a oposição a um *status quo* (Oliveira, 2015). No Brasil, por exemplo, ele foi uma mídia que desempenhou importante papel durante a ditadura militar (1960 - 1980). Em protestos contrários ao regime instituído, espalharam-se lambes em muros das principais cidades brasileiras. Tratava-se de uma forma de manifesto de oposição.

No material produzido, os discursos homogeneizadores das grandes intervenções urbanas feitas naquele espaço, como a Reforma Pereira Passos e o projeto do Porto Maravilha, foram justapostos a outras narrativas - tanto as fotos recuperadas em arquivos quanto as produzidas no local -, que surgiram do exercício de percorrer e analisar o território da Pequena África. Além de imagens dos resultados das intervenções realizadas, usamos outras que complexificam o olhar para o processo de resignificação do espaço, apresentando-se como narrativas disruptivas da ordem e da assepsia impostas pelo poder público. O propósito é

12. De acordo com Downing, “O papel da mídia radical pode ser visto como o de tentar quebrar o silêncio, refutar as mentiras e fornecer a verdade. Este é o modelo de contra-informação, que tem um forte elemento de validade, especialmente sob regimes repressores e estritamente reacionários. (2001, p. 45)

resgatar os sentidos soterrados pelos escombros dessas obras e provocar uma inserção no embate discursivo, tornando possível a apropriação das camadas e criando, assim, uma narrativa que tensione os movimentos de transformação do território.

Foram três os momentos históricos sobre os quais nos debruçamos: i) o período colonial, com o seu grande acervo de pinturas e ilustrações; ii) a Reforma Pereira Passos, processo que forçou moradores dos cortiços do centro a ocupar os morros da região e iii) a reforma e execução do Porto Maravilha, projeto de revitalização que segue o molde de diversas cidades globais para a criação de uma zona portuária economicamente lucrativa. Essas mudanças trazidas pelos processos de revitalização do espaço apresentam-se como momentos de intensa disputa entre discursos ordenadores e narrativas disruptivas, trazendo consigo embates que deixam muitos vestígios, tanto na configuração da cidade quanto no imaginário dos seus habitantes.

Através de buscas em arquivos, encontramos imagens históricas dos respectivos locais, anteriores aos processos de reforma, as quais foram sobrepostas a imagens atuais da zona portuária. Fizemos também uso de ilustrações gráficas, que ajudam a visualizar as camadas de discurso descobertas e evidenciadas. Essas colagens foram produzidas tendo como referência trabalhos de artistas contemporâneos, acompanhados no *Instagram* e no *Pinterest* sob as hashtags *#Collage* e *#CollageArt*. Houve a preocupação de manter um consenso entre as produções, mas também permitir que cada história fosse contada respeitando as especificidades de cada imagem.

O mapa a seguir foi o nosso guia no processo de captura das imagens. Os locais marcados são os pontos estratégicos, tanto no que se refere aos discursos oficiais a que pretendemos nos contrapor quanto à intervenção propriamente dita.



FIGURA 16: Mapa.
FONTE: Google Earth.

- a) Pedra do Sal
- b) Cais do Valongo
- c) Jardim Suspenso do Valongo; Afoxé Filhos de Gandhi
- d) Instituto Pretos Novos

Lambe 1 – No centro da primeira colagem, temos uma vendedora de frutas. A fotografia, de 1870¹³, remete-nos a um Rio de Janeiro monárquico, de um tempo lento. A figura da mulher sentada com a mão apoiada na cabeça, da Companhia Henschel & Benque, foi colocada sobre uma fotografia atual do Largo São Francisco da Prainha, rua adjacente à Pedra do Sal, onde ficam os carrinhos de comida responsáveis por alimentar os boêmios que se reúnem às segundas-feiras para o tradicional samba. Além dessa sobreposição central, temos imagens de plantas de poder, como a espada de Óxossi e a flor de Hibisco, uma antiga grua do porto e os azulejos (fragmentados e inteiros), presentes no Cais do Valongo, justapostos de modo a arrematar a composição.

13. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alberto_Henschel. Acessado em 06/08/2020>



FIGURA 17: LAMBE 1 – colado no poste em frente à Pedra do Sal.
FOTOGRAFIA: Leticia Maçulo.

Lambe 2 – Na composição seguinte, temos, ao centro da colagem, crianças carregando latas d'água na cabeça. Essa fotografia foi feita por um fotógrafo do jornal O Globo por volta dos anos 60. Assim como as demais imagens históricas usadas na intervenção, as fotografias foram selecionadas para exibição na Galeria Novo Cais.¹⁴ Ao lado delas e ao fundo, temos o registro inicial de uma das favelas do morro da Providência e da Conceição. Sobre a cabeça dos jovens, o peso de um Rio de Janeiro plástico, digital, vetorizado, imaginado. O recorte dos postes, presentes na Pedra do Sal, sinaliza aos corpos favelizados: proibido estacionar.

14. A galeria foi inaugurada no Santo Cristo, em 2017, com uma grande instalação, contendo 274 imagens dos séculos XIX e XX. Ela mostra as mudanças e o dia a dia da Praça Mauá, dos morros da Providência e da Conceição, do Santo Cristo, da Gamboa e da Saúde. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/cidade-ganha-galeria-que-apresenta-historia-da-zona-portuaria-do-rio-21920363>>. Acesso: 04/08/2020



FIGURA 18: LAMBE 2 – colado no prédio paralelo ao Cais do Valongo.
FOTOGRAFIA: Letícia Maçulo.



FIGURA 19: LAMBE 3 - colado na porta do Afoxé Filhos de Gandhi.
FOTOGRAFIA: Letícia Maçulo.



FIGURA 20: LAMBE 4 – colado ao lado do Instituto Pretos Novos.
FOTOGRAFIA: Leticia Maçulo.

Lambe 3 – Seguimos agora para o porto. Ao centro dessa colagem, temos um grupo de estivadores jogando um carteadado. Ao fundo, está uma pintura do Rio Colônia, com um barco a vela aproximando-se para aportar. Sobre a cabeça dos estivadores, brilha um sol suspenso por uma grua antiga do porto. Os homens, em círculo, parecem aproveitar os últimos minutos de descanso antes de retornar ao trabalho.

Lambe 4 – Saindo do mundo laboral masculino, entramos agora no universo feminino, na casa. Dois elementos se destacam na composição seguinte: uma mãe com seu filho no braço lavando roupas e uma outra criança, logo atrás, soltando pipa. A criança soltando pipa posiciona-se sobre a fotografia atual dos degraus da Pedra do Sal e, na ponta da sua linha, está uma escavação do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), na Gamboa. As fotografias utilizadas ao centro da colagem, tanto o menino quanto a mãe, são retratos de uma zona portuária dos anos 60. Com essa composição, podemos lançar o olhar para uma realidade pouco rememorada da região, que é principalmente um lugar de vivência familiar e afetiva.

É preciso reinventar futuros

Em suas reflexões sobre o problema da (in)justiça no Brasil, Denise Ferreira da Silva (2019) procura resposta para o fato de os assassinatos diários de negras e negros no país não causarem uma comoção de natureza ética. É Mbembe quem responde:

O processo histórico [referindo-se ao colonialismo] foi, para grande parte da nossa humanidade, um processo de habituação à morte do outro - morte lenta, morte por asfixia, morte súbita, morte delegada. Essa habituação à morte do outro, daquele ou daquela com quem se crê nada compartilhar, essas formas múltiplas de esgotamento das fontes vivas da vida em nome da raça ou da diferença, tudo isso deixou vestígios muito profundos, quer no imaginário e na cultura, quer nas relações sociais e econômicas. (MBEMBE, p. 314)

No processo de institucionalização do espaço habitado, na lógica de uma produção racional de ocupação e manutenção da cidade, nos princípios econômicos que regem o que se acredita ser governável, o princípio da exclusão é a regra. Ao que parece, o fantasma que nos ronda, colonizados que somos, encontra seus assombros na terra abandonada à força. “Figura viva da dessemelhança, o termo ‘África’”, dirá Mbembe, “remete (...) a um mundo à parte, pelo qual não somos responsáveis, com o qual muitos dos nossos contemporâneos sentem dificuldade de se identificar.” (2018, p.97, grifo do autor).

Assim, de volta ao nosso cais-epicentro, às suas pedras, poderes e tempos enredados e sobrepostos, retomamos nosso corpo-drone, mirando um território inteiro cuja luta diária é pela não exclusão. Entre tantos feitos de crueldade, o colonialismo parece nos deixar como trauma a fantasia de que, para ser o outro - o que nos invade -, precisamos nos livrar de qualquer outro que não espelhe o desejado. É dessa maneira que nos habituamos à exclusão e à morte do outro.

Contudo, as feridas abertas do colonialismo são constitutivas de um contemporâneo que se faz de multiterritorialidade, camadas de saber e poder lutando para inventar futuros. Assim, com o desafio de não negligenciar os passados que formam os territórios, precisamos reinventar futuros. No quadro de uma história de exclusão, a força da Pequena

África - é o que esta reflexão também propõe considerar - está exatamente em ser um território que escancara a ferida que nos atravessa. É na sua luta para re-existir que nos parece possível encontrar brechas para outros futuros.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. São Paulo: Editora Argos, 2009.

BENCHIMOL, Jaime L. *Pereira Passos, um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992

CARVALHO, José Murilo de. “Prefácio”. In: PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *À Flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. São Paulo: Garamond, 2014.

CERTEAU, Michael. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DOWNING, John D. H. *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

FERREIRA da SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019

FORTUNA, V. “*Rio do Porto Maravilha, Rio de sentidos: Lutas simbólicas por um consenso discursivo de cidade global*”. Tese de doutorado. PPGCOM/UFF, 2016.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. *A utopia da Pequena África: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca*. Rio de Janeiro: FGV, 2014, p. 248.

HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização - do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação - Episódios de racismo cotidiano*. 1. ed. [S.l.]: Editora Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *On the postcolony*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

MEIRELLES, P. *A roda de samba como prática de comunicação intertemporal: herança viva da tradição*. In: Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2014.

MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro; FUNARTE/ INM/Divisão de Música Popular, 1983 (Coleção MPB, 9)

OLIVEIRA, D. "Lambe-Lambe Resistência à verticalização do Baixo Augusta". In: Trabalho de conclusão da Pós graduação. USP. 2015

SANTOS, Milton. *Metamorfose do Espaço Habitado*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio (Ed.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018.

VASSALLO, S.; CICALO, A. "Por onde os africanos chegaram: o Cais do Valongo e a institucionalização da memória do tráfico negreiro na região portuária do Rio de Janeiro". Horizontes Antropológicos. vol.21 no.43, Porto Alegre jan./jun. 2015.

CAPÍTULO 10

O som dos vizinhos: vazamentos sonoros, violência e conflitos nas grandes cidades

FELIPE TROTTA

Em uma tarde de sábado de outono, a médica carioca Ticy Azambuja foi espancada por vizinhos após reclamar do barulho de uma festa. Segundo postagem da própria vítima nas redes sociais, a casa vizinha à sua era palco recorrente de aglomerações, música alta, pessoas embriagadas e sujeira na rua. Apesar de inúmeras ligações para o número 190 da polícia denunciando o imóvel, os vizinhos nunca foram importunados por agentes da corporação, que sistematicamente ignoravam as chamadas. Naquele dia, contudo, após retornar de seu plantão em um hospital de campanha montado pela prefeitura do Rio para atender pacientes com Covid-19, ainda no pico de progressão da pandemia, Ticy decidiu dirigir-se pessoalmente ao vizinho pedindo para moderar o barulho. Ao ser ignorada e destratada, a médica relata que se aborreceu e, “num ato impensado”, danificou um automóvel estacionado na porta da casa. Na sequência, vários indivíduos saíram da festa e começaram a agredir a vítima com chutes, socos e arrastando-a pela rua, o que resultou em uma fratura no joelho, ambos os braços deslocados e inchaço em diversas partes do corpo. Segundo matéria publicada no site

“Universa”, Ticy Azambuja relatou estar “com medo”, passando alguns dias sem voltar para casa.

O caso reportado, infelizmente, não é isolado. Com razoável frequência, somos informados, através de jornais, redes sociais, blogs ou de contatos interpessoais, sobre eventos violentos relacionados a sons vazados entre domicílios vizinhos. Na maior parte das vezes, tais conflitos não passam de queixas sobre o barulho ou, quando muito, de algum registro de ocorrência policial, mas existem casos em que a divergência termina em agressões e até mesmo em morte. A convivência entre vizinhos, em especial nas grandes cidades, é experimentada sobretudo através de sons que atravessam paredes, portas e janelas, forçando-nos a ouvir os vizinhos, suas músicas, suas festas, desavenças familiares, conversas e até mesmo, eventualmente, suas relações sexuais. Esse conjunto de sons com frequência produz sensações de invasão espacial, gerando angústias, raivas e tensões variadas que, por sua vez, se retroalimentam de um ambiente de violência e medo que caracteriza a experiência nas grandes cidades, especialmente na América Latina e em outros territórios periféricos da hierarquia mundial.

A proposta deste capítulo é refletir sobre a escuta forçada a partir da noção de violência, que atravessa o convívio social nas grandes cidades. Como parte integrante do projeto articulado de pesquisa sobre territórios urbanos e práticas sonoras e audiovisuais, a reflexão sobre os incômodos de vizinhos atravessa os debates sobre ocupação de espaço e tensionamentos entre o privado e o público, assim como os conflitos da convivência nas cidades. Nesse sentido, a proposta deste texto é pensar a experiência urbana mediada pelo sonoro e contextualizada em uma ambiência social de constante violência. Estudos recentes apontam a importância da violência nos estudos sobre música e som, permitindo desvelar aspectos das experiências musicais que frequentemente ficam alijados dos debates sobre música e sociedade.

Som, música e violência

Som, música e violência são categorias articuladas de diversas maneiras. O som e a música¹ podem ofender, prejudicar, irritar, causar raiva, desespero, medo. Eventos musicais podem encenar a irrupção da violência física com brigas, gritos e até assassinatos. As escolhas musicais também podem desencadear negociações de conflitos, geralmente ligadas a questões sociais que transcendem a própria experiência sonora, como preconceitos territoriais, de classe, raciais e sexuais. No polo oposto, a música é, por vezes, um atalho para promover a solidariedade e a resolução de conflitos (O'CONNEL, 2010, p. 12). Fazer música junto é um poderoso ato coletivo que envolve as pessoas na promoção de solidariedade, empatia e amizade, afastando comportamentos de hostilidade e agressividade em prol da ideia metafórica e concreta de uma existência “harmônica” entre indivíduos e grupos sociais. O último aspecto é geralmente reforçado nos estudos de música popular, enfatizando a força da música em apreciar a experiência trivial e necessária de estar juntos. Não obstante, é possível identificar um número crescente de trabalhos publicados nos últimos anos que enfrentam o desconfortável entrelaçamento entre música, som e violência (FAST; PEGLEY, 2010, p. 27).

No senso comum, a ideia de violência refere-se a um ato engendrado *contra* algo ou alguém com a intenção explícita de infligir dor, dano ou destruição. Descrita como um ato, a violência está relacionada ao seu componente físico. Além disso, tal definição aponta para a ideia de que a violência envolve dois protagonistas (agressor e vítima) e uma intencionalidade. Alguém pratica violência *contra* outra pessoa com uma intenção explícita de fazê-lo. A violência é, portanto, resultante

1. Os termos som e música são apresentados aqui não como categorias opostas, mas como noções que se referem a uma continuidade do fenômeno sonoro. Por um lado, a palavra “música” sugere algum tipo de manipulação estética do “som”, e a categoria “som” define de modo mais abrangente o fenômeno do deslocamento do ar da forma com que o entendemos. Por outro, porém, os limites entre os termos “som” e “música” na linguagem cotidiana são muito embaralhados e flutuantes, variando a partir de julgamentos de valor, pré-concepções e preconceitos estéticos, éticos e morais. Discuti em profundidade as nuances do uso desses termos em outro trabalho (ver Trotta, 2020), não havendo espaço aqui para tal elaboração.

de uma assimetria de poder medida pela força física. Essa definição, ao sobrevalorizar o aspecto físico, de alguma maneira afasta o conceito de violência dos estudos musicais. De fato, quando acompanhamos as notícias falando sobre “índices de violência”, são assassinatos, roubos e outros ataques físicos que são mencionados, e não vazamentos sonoros de um apartamento para o vizinho. No entanto, se empregarmos uma abordagem mais ampla sobre a ideia de violência, podemos incorporar outras ações que se definem como formas de lutas de poder e controle, incluindo o sonoro. Controlar o som do espaço social é, portanto, ter o poder de impor suas escolhas sônicas sobre os outros, configurando-se em si como uma espécie de controle violento sobre o ambiente.

O etnomusicólogo Samuel Araújo e o grupo de pesquisa liderado por ele – o Musicultura – trabalham com as interações entre música e violência há mais de uma década. Em um projeto de longa duração de pesquisa participante com jovens na Favela da Maré, uma das mais violentas do Rio de Janeiro, eles desenvolvem um conjunto de reflexões sobre música em contextos de violência permanente. Segundo os autores, “conflito” e “violência” são associados em estudos etnomusicológicos ou como “distúrbio social ou pessoal de uma ordem social implícita ou uma eventual negação de uma determinada ordem que produz efeitos sobre os criadores de música e a música que produzem” (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006, p. 289). A ideia de *ordem* ressoa a perspectiva do influente livro de Jacques Attali (2009) sobre “ruído”, que define a música como uma ação de ordenação no mundo contra uma natureza desordenada caótica pré-existente – o ruído. Nesse contexto, a música é entendida como uma espécie de antítese da violência, um dispositivo que tem o poder de “resolvê-la” ou “eliminá-la” através da inauguração de um princípio ordenador (WISNIK, 1999).

Ao invés disso, a abordagem do Musicultura em relação à violência e ao sonoro sugere considerar a violência como uma condição central da produção do conhecimento, “que inclui a produção de conhecimento musical e análises culturais da música e da produção musical” (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006, p. 289). Portanto, a violência não pode ser considerada como algo fora da música e das experiências culturais, mas uma parte intrínseca delas, enquadrando o modo como as rela-

ções inter-humanas serão desenvolvidas em um determinado espaço e tempo. Além disso, esse arcabouço aponta para a própria violência como um modo condicionante de conhecimento, que tem várias implicações para o estudo da música e do som na vida social. Seguindo esse caminho, a violência é uma categoria que permeia as experiências musicais e sonoras classificadas como desagradáveis, fazendo parte de uma narrativa cotidiana sobre a experiência social.

Uma ideia recorrente nas descrições sobre música e sons incômodos é a ideia de “violação”. Como aponta Martin Daughtry em seu livro sobre as políticas do som no ambiente da guerra do Iraque, “os eventos sônicos engendram uma experiência imediata do som como invasão ou agressão corporal” (DAUGHTRY, 2015, p. 163). Como tal, eles são intrinsecamente violentos, em especial se impostos. Um número crescente de publicações sobre o uso da música em câmaras de tortura aponta para o fato de que a música imposta pode ter um forte efeito no corpo. A música modula os movimentos do corpo e as condições da relação entre o eu e o mundo externo. Como afirma Suzanne Cusick (2006) em influente artigo, a música, assim como o som, penetra o corpo e força o ouvinte a “vibrar” de acordo com as ondas sonoras. A ideia de vibração como força dinâmica na percepção musical é reforçada por Steve Goodman, que reivindica o que chama de “política de frequência”, que vai do silêncio ao ruído (2010). As vibrações sonoras conformam um fenômeno acústico que não pode ser interrompido por nossa vontade pessoal. Nesse sentido, impor música é impor ao ouvinte uma reação corporal, que é forçado não apenas a lidar com a interpretação semiótica psicológica do que está sendo ouvido, mas com sua própria ressonância corporal descontrolada.

Em uma longa reflexão sobre as relações entre música e violência, Bruce Johnson e Martin Cloonan (2009) elaboram uma distinção entre “causalidade” e “adjacência” na conexão entre música e atos violentos. Depois de mencionar vários eventos de música - shows, festivais, festas, cantar em bares - onde foram cometidos atos de violência física, eles recusam a ideia simplista inculcada pelas forças de segurança, governo e mídia de que a música poderia ser a *causa* direta da violência. “A logística dos eventos musicais reúne os participantes [dos atos violentos],

mas é discutível até que ponto a violência do evento é realmente causada ou tornada mais provável pelo campo de força musical” (JOHNSON; CLOONAN, 2009, p. 81). No entanto, se, por um lado, é possível concordar que a relação direta entre música e atos violentos é duvidosa, por outro, pode ser igualmente difícil sustentar a ideia de que a música pode ser um elemento de mera *adjacência*. Em outras palavras, a noção de “adjacência” sugere que a música estava lá de modo paralelo à irrupção do ato violento, sem nenhuma ou com pouca relação “causal” com o mesmo. Se concordarmos que a música e o som produzem alterações físicas e psicológicas, torna-se difícil imaginar situações sociais onde alguma música está presente sem influenciar o comportamento e os corpos dos participantes. Para isso, seria necessário operar uma aproximação com o sonoro em que seria diminuído o próprio poder da música de induzir estados de espírito e interação humana. Deste modo, a ocorrência de um evento de violência física em ambientes ocupados sonoramente por alguma execução musical necessariamente estabelece uma relação da música com o episódio violento. O problema dessa maneira de colocar as coisas é cair na tentação simplista de culpar a música pela violência. Embora seja obviamente um pensamento ingênuo, não é incomum que as autoridades que investigam crimes tracem um vínculo direto entre música e violência (JOHNSON; CLOONAN, 2009, p. 143). O que acaba sendo obscurecido nesse processo é a difícil tarefa de entender que os comportamentos são complexos e, apesar do fato de a música modelá-los em um sentido, é impossível fazer associações diretas entre o ambiente sonoro e o ato físico violento.

Ao elaborar essas nuances, Johnson e Cloonan refinaram seu argumento propondo a ideia de “excitação”. Segundo ela, o ato violento *pode ser* desencadeado pelo som, pelas letras ou pelo contexto em que a música é tocada. Ou seja, a música é um elemento que ativa ou produz uma excitação tal que é capaz de deflagrar episódios de violência física. Nesse sentido, o contexto psicológico, social e material da experiência é que vai determinar a forma através da qual a violência irá operar. “Relações de poder (quem escolhe a música, e as condições sob as quais ela é escolhida) podem permitir que qualquer música desperte forças agressivas” (2009, p. 146).

Avançando na interpretação sobre essas dimensões a partir do ambiente urbano contemporâneo, especialmente latino-americano, a noção de “contexto” vai se entrelaçar com uma ambiência violenta que cerca a existência nas grandes cidades, matizando qualquer experiência sonora com gradações e formas de experiência violenta.

Medo, ameaça, intimidação

O som pode amedrontar de diversas formas. Existe uma relação entre a percepção do som e a interpretação sobre sua fonte, que opera a partir de uma correspondência entre as características acústicas da onda e o tamanho e o poder da fonte. Aspectos como intensidade, volume, amplitude e região da onda sonora denotam informações a respeito da procedência daquele som. Ruídos graves, altos e fortes são associados com fontes sonoras igualmente grandes, fortes e robustas. O rugido de um leão ou o som de uma explosão produzem uma interpretação que associa o som a um perigo iminente de ataque animal ou das bombas. Como apontado no estudo de Martin Daughtry citado acima, o som é experimentado pela população do território da guerra como fonte de medo, apreensão e informação. A partir de um conhecimento acumulado dos sons, os civis iraquianos são capazes de definir a letalidade, a direção, a distância e o grau de perigo do deslocamento de ar produzido por armamentos militares (2015). Uma forma de conhecimento muito semelhante é desenvolvida por moradores do Rio de Janeiro que vivem nas favelas ocupadas pelo tráfico ou em suas imediações, que definem, através do som, a intensidade, o tipo de arma, a direção e o cenário de tiroteios e invasões policiais nos espaços urbanos. Ao impactar o corpo, as ondas sonoras de grande amplitude deformam tecidos e materializam no corpo sua presença. Novamente, a força do som em alto volume sobre o corpo pode ser fenômeno desejado e procurado (como em um show de rock ou um baile funk), mas também pode ser bastante ameaçadora. Como se trata de um fenômeno físico-biológico incontrollável, os efeitos do som alto no corpo podem causar intenso desconforto e até mesmo dor, além de poderem anunciar a proximidade de perigos e ataques.

A natureza indicial do som associado à possibilidade de violência torna-se um aspecto relevante da existência humana, conduzindo ações

através do medo e da administração de riscos. A distribuição desigual de poder na sociedade é também uma distribuição desigual sobre potencialidades sonoras, que, por sua vez, são negociadas sonoramente de diversas formas. Gangues e torcidas de futebol, por exemplo, materializam a sua presença física intimidatória em um determinado espaço urbano através do som, que é um elemento de ocupação de território e de afirmação de posição social. Mas isso não ocorre somente nos casos particulares de grupos sociais que empregam o som como elemento de coesão e intimidação.

A vida nas cidades contemporâneas é atravessada diariamente por diferentes tipos e níveis de violência. Vivemos sob a ameaça constante da força coercitiva do Estado e seu braço armado - a polícia -, nossa mobilidade urbana é realizada sob o medo constante de assaltos e agressões físicas, alteramos comportamentos e percursos para evitar riscos de violência. Como aponta a socióloga Beatriz Sarlo, nas grandes cidades contemporâneas, “o medo organiza o espaço público” (SARLO, 2014, p. 85). Nossa circulação e condições de existência nas cidades determinam de que forma esses medos e violências são experimentados. Conflitos sociais, medos e ameaças são frequentemente vividos através de negociações sonoras e musicais, que incorporam maneiras de lidar com as relações de poder na vida cotidiana. Tomando a violência como condição de existência nas cidades contemporâneas (ARAÚJO; MUSI-CULTURA, 2010), as negociações de som e música são encenadas em um ambiente violento que determina a maneira como os conflitos são tratados pelas pessoas, sempre entrelaçados com sentimentos de raiva, medo e indistinção.

Ao mencionar a distribuição desigual de medo e poder entre indivíduos, materializada em distintas negociações sonoras e existenciais, é importante ressaltar as assimetrias de gênero em nossas sociedades. As questões de gênero sempre se fundem nas relações sociais, e dificilmente podem ser apagadas ou ocultadas. Em um caso recente, uma mulher teve a porta de sua casa alvejada por tiros de um vizinho porque estava na janela batendo painéis em protesto contra o atual presidente da República, Jair Bolsonaro. Incomodado, seu vizinho, simpático ao governo, entendeu que a intimidação extrema articulada com direta

ameaça de morte seria uma ação pertinente para se livrar da vizinha da qual discordava politicamente. Não podemos especular se a reação do vizinho seria a mesma caso o batedor de panelas fosse um homem, mas é importante destacar que, em nossa sociedade sexista, a masculinidade é construída principalmente através da violência, força e energia. Interromper o prazer ou causar incômodo a um vizinho do sexo masculino pode ter algumas consequências violentas. Além disso, esse comportamento de masculinidade geralmente é mostrado socialmente através dos sons. Ocupar um espaço sonoro é exercer poder dentro dele. Bater panela ou ouvir música alta são atos que ativam esse poder, podendo gerar incômodos e reações diversas. Em defesa de seu espaço privado, os indivíduos (masculinos) podem ser agressivos à medida que se sentem ameaçados por seus direitos (masculinos) tanto de produzir som quanto de garantir o silêncio. Com gritos, socos ou mesmo tiros.

A dimensão de gênero fica particularmente evidente no caso relatado no início desse texto. A médica foi violentamente agredida porque, naquele momento, as desigualdades de gênero atravessadas pela medição da força física tornaram-se evidentes. Ainda que os agressores estivessem em maior número e que algumas mulheres que estavam na festa também tenham acompanhado o espancamento, a força física dos homens – principais agentes do crime – estava atravessada pela assimetria de gênero. Não podemos especular se o desfecho violento teria sido o mesmo se o vizinho incomodado que danificou o carro estacionado fosse um homem. É até possível que sim, mas o fato teria sido também atravessado por uma tensão masculina de disputa e briga entre disposições de machos. O que estou querendo argumentar é que as desavenças e agressões entre vizinhos não estão nunca descoladas de outros condicionantes de sua relação, envolvendo a proximidade afetiva, hierarquias sociais e também marcadores como raça, gênero, faixa etária, entre outros.

“Vou chamar a polícia”

Incorporando a ideia de que a violência é uma condição de funcionamento das sociedades, é importante pensar na distribuição desigual da

capacidade de exercer violência e das legitimidades de cada ator em uma relação atravessada por violências. Violência é poder, e a desigualdade de poder nos diversos espaços sociais é condicionante da forma como a violência vai operar em cada situação. Destaca-se, nessa discussão, o papel do Estado como regulador violento de normas e condutas coletivas. Ainda que, nos dias atuais, a força reguladora do Estado divida espaço com os grupos organizados do tráfico de drogas e com as milícias urbanas, o poder coercitivo do Estado é o único com legitimidade para exercer a violência. Essa força é materializada no cotidiano das grandes cidades através da polícia. A conhecida definição de Max Weber, ao afirmar que “o estado é uma comunidade humana que (com sucesso) reivindica o monopólio do uso legítimo da força física dentro de um determinado território” (2008, p. 156), fornece uma pista para entendermos o mecanismo de mediação promulgado pela polícia. Segundo Proença Junior e Muniz, a conscientização do público no sentido de que a polícia tem a prerrogativa de promover uma solução por si só em qualquer encontro policial “molda o comportamento do público em relação à polícia” (2006, p. 242). Em outras palavras, a presença da polícia em um determinado local para mediar qualquer conflito leva as pessoas a mudarem de atitude, uma vez que se sabe que a polícia pode “agir”.

Quando pensamos em conflitos relacionados ao som e à música, a polícia aparece como um recurso de mediação que, idealmente, seria capaz de minimizar ou interromper o distúrbio. A intimidação é a solução mais eficaz oferecida pela polícia. “Chamar a polícia” é um recurso disponível nas negociações entre vizinhos, quando fracassa ou quando não é possível realizar uma negociação direta. A polícia tem o direito de usar a força física para resolver problemas, ainda que normalmente a mera presença do policial seja suficiente para mediar conflitos e impedir atos criminosos.

Em um estudo com os dados fornecidos pelo Departamento de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro, os sociólogos Marcus Ferreira e Livia Almeida relataram que as reivindicações mais frequentes do “190”, recebidas pela Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, estão relacionadas a “distúrbios de trabalho e do sono”. Segundo os autores, de janeiro a maio de 2015, os dados policiais registraram 51.405 das

345.964 chamadas solicitando mediação de problemas com o som. A maioria (34%) estava diretamente relacionada ao som do vizinho (FERREIRA; ALMEIDA, 2015, p. 47). Além disso, 59% das chamadas foram registradas durante o fim de semana e 51% delas feitas durante a noite (idem: 50), o que reforça a ideia de que a economia de trabalho e descanso é um fator determinante nas negociações diárias de ruídos indesejados (DOMÍNGUEZ RUIZ, 2015). No entanto, a polícia muitas vezes falha na solução do problema. Na conclusão do artigo, Ferreira e Almeida constatarem que, embora seja feito um esforço considerável para responder a esses apelos, a eficácia do trabalho policial é incerta (2015, p. 53).

Nesse ponto, é importante observar a percepção sobre a polícia compartilhada pela população brasileira. Com um histórico bem conhecido de atuação violenta, desproporcional, submersa em denúncias de corrupções e crimes, a organização policial brasileira não é amplamente percebida como confiável. Segundo Teresa Caldeira (2000), a violência policial no Brasil está inscrita em uma história de longo prazo de abusos, desde o seu passado escravista colonial até a institucionalização militarizada atual da corporação. Assim, longe de integrarem uma percepção coletiva de proteção e respeito aos cidadãos, os policiais com frequência são apontados como autores de tortura, invasões ilegais, espancamentos, assassinatos e corrupção. Evidentemente, isso ocorre de modo desigual na sociedade. A atuação truculenta da polícia é proporcionalmente maior e mais violenta nas áreas habitadas e frequentadas por populações de menor poder aquisitivo, assim como mais comedida e respeitosa nas regiões ricas de qualquer cidade. De novo, as condições e hierarquias sociais moldam modos de vivência e tentativas de neutralização ou solução de problemas sonoros. Se, em bairros como Leblon (no Rio de Janeiro) ou Jardins (em São Paulo), a polícia pode operar como um recurso para mediação eficaz de conflitos sonoros entre vizinhos, o mesmo não se pode garantir se a experiência do conflito ocorrer em uma favela carioca ou nas periferias da capital paulista. “Chamar a polícia”, em alguns casos, pode ser simplesmente uma ação inviável e até mesmo perigosa.

Uma descrição muito precisa sobre as negociações envolvendo som e música nas favelas do Rio de Janeiro é fornecida por Andrea (41 anos) e sua filha Brenda (19 anos), em entrevista conjunta realizada para pesquisa sobre música e incômodo. A favela em que vivem é controlada por traficantes de drogas, e as intervenções policiais dentro de suas ruas e vielas estreitas geralmente são acompanhadas de intensas trocas de tiros e, não raro, assassinatos. Falando sobre o volume extremamente alto que seus vizinhos ouvem música, eles não escondem seu desespero com a situação, mesmo tendo chamado a polícia.

Brenda - Há dias em que passam 24 horas tocando as mesmas músicas, na mesma ordem. É a mesma música o dia todo. Eu não estudo em casa. Eu costumava ir à escola mais cedo para estudar lá, eles me davam um quarto lá; ou eu ficava até de noite para estudar na escola. Se eu chegar em casa agora, de manhã cedo, eles vão estar dormindo. Eles não começam o barulho quando acordam, parece que não trabalham e trocam o dia pela noite. A festa começa à meia-noite e o barulho continua até o dia seguinte. Mas eu nunca liguei para a polícia.

Andrea - É complicado. Uma vez liguei para a polícia. Eles foram atrás deles e abaixaram o som. Quando a polícia foi embora, eles aumentaram o volume e os policiais disseram que não podiam dizer nada porque era uma “comunidade”. Então, só porque eu chamei a polícia, eles se viraram para mim e disseram: “ela está louca, doente, ela toma remédios”. Eu me tornei a bruxa da rua e isso me fez mal, perdi o respeito. Hoje eu fico de boca fechada, sem ligar para a polícia ou fazer nada.

As favelas dominadas pelo tráfico são um território onde o estado oficial governa precariamente. Assim sendo, o poder de controle social da polícia opera de modo superficial e pouco eficaz em algumas dessas situações. No caso de Andrea e Brenda, o som alto dos vizinhos é um tormento constante que elas precisam aguentar sob ameaça de algum tipo de agressão. As negociações sobre violência são, portanto, realizadas em um terreno muito instável, com uma constante ameaça de violência física. Em alguns casos, chamar a polícia pode ser uma ação altamente arriscada, uma vez que em um espaço de regulação estatal irregular, pode haver algum tipo de retaliação violenta.

Notas finais sobre ouvir o outro

As percepções e definições de música e som implicam necessariamente na referência a um ato de escuta realizado pelo ouvinte, que julga, classifica e interpreta aquilo que ouve. O verbo “ouvir” refere-se ao ato involuntário direto de ser tocado pelos sons, mas também significa prestar atenção, considerar, pensar no que está sendo dito ou ouvido. Ouvir é uma palavra aplicada na linguagem cotidiana para se referir precisamente à capacidade de entender o outro, sentir-se como ele/ela, criar empatia. Ouvir o outro é, portanto, “o princípio da compreensão e uma habilidade fundamental para o diálogo” (DOMÍNGUEZ RUIZ, 2019, p. 103). Ao contrário, bloquear o possível intercâmbio significa muitas vezes evitar ouvir o outro, ignorar seus desejos e reivindicações. “Um ‘diálogo de surdos’ é um tipo de intercâmbio interpessoal no qual os participantes podem conversar e ouvir um ao outro, mas não têm interesse no que o outro está dizendo” (idem). Nesse sentido, podemos considerar a escuta como uma atitude, uma tendência a considerar o valor do que os outros têm a dizer, sentir e se preocupar. Se som e música são dois dos agentes mais relevantes para colocar as pessoas em contato, ouvir é uma ação que permite ou não relações interpessoais, trocas e encontros afetivos.

No entanto, vale lembrar que esses diálogos se sobrepõem a vários outros sons e reivindicações. Ambientes urbanos barulhentos e espaços lotados produzem um ambiente confuso, onde ouvir envolve sempre uma atividade seletiva. Uma caminhada pelas ruas das grandes cidades é uma experiência que desafia nossa capacidade de seleção de sons, pois somos bombardeados com música de lojas, buzinas e motores, sem-teto pedindo dinheiro e uma enorme quantidade de ruídos diferentes que somos obrigados a ignorar. O ambiente urbano, nesse sentido, é altamente estressante, colocando as pessoas menos atentas umas com as outras, mais egocêntricas e propensas a reagir agressivamente. Sendo reativos e constantemente chamados a ignorar sons e as pessoas ao redor, desenvolvemos um comportamento urbano típico no qual os outros são vistos e ouvidos como ameaçadores, perigosos, e/ou sem importância.

O egoísmo está relacionado a um tipo de deficiência auditiva, uma maneira “surda” de lidar com o outro. Em um ambiente muito barulhento, o “eu” é desafiado pela intrusão sonora, que leva à desorientação

e confusão mental. Ao discutir as queixas sobre ruídos nas instituições do conselho na Cidade do México, Domínguez Ruiz argumenta que a maioria dos problemas relacionados ao som é resolvida de maneira pacífica e sem intermediários “quando as pessoas estão dispostas a conversar, ouvir e ceder como caminho para negociar o bem-estar comum” (2016, p. 140). A autora sugere que o caminho para a solução mais eficaz de conflitos sonoros é, paradoxalmente, ampliar a capacidade de “escuta”. Em vez de um enfrentamento constante ou do desejo de aniquilação das sonoridades incômodas, poderíamos pensar na questão da tolerância como um caminho possível para equilibrar as relações interpessoais mediadas pelo som e pela música. Tolerância que deve ser dupla face, em uma perspectiva na qual controladores dos sons e ouvintes incomodados reconheçam a existência e a vida um do outro, construindo uma convivência mais saudável.

Evidentemente, em algumas situações isso não é simples. Se voltarmos ao caso da médica Ticy Azambuja mencionado no início desse texto, é possível observar uma total incapacidade dos vizinhos festeiros de entender as demandas e a individualidade da vítima. A prepotência materializada no uso intencional de música em alto volume como forma de demonstração de prazer e poder neutraliza qualquer possibilidade de escuta fora da vibração poderosa da caixa de som controlada a partir de seu quintal. Nesse jogo de poderes entrelaçados, os vizinhos da médica estão imbuídos de um sentimento de superioridade individualista que os incapacita para entender o sofrimento de sua vizinha. Em uma exacerbação da atmosfera de poder e violência que atravessa as paredes da casa e pousa no automóvel danificado transformado em estopim para um espancamento, o som em alto volume é a manifestação dessa superioridade egóica, masculina e agressiva. E, para agregar outro componente ainda mais sinistro na equação, alguns frequentadores da festa (e talvez o próprio anfitrião) são policiais, o que explica a não resposta da polícia aos chamados da vizinha antes de se arriscar na interpelação direta. O corporativismo policial, entrecortado com o individualismo empoderado de homens armados, formam um contexto no qual o som é agente ativo. Nesse caso, a impossibilidade de ouvir o outro é simultaneamente causa e consequência de um ambiente de violência, com desfecho tristemente injusto e desigual.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel; MUSICULTURA, Grupo. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, 50 (2), 2016. p. 287-313.

ARAÚJO, Samuel; MUSICULTURA, Grupo. (2010), Sound Praxis: Music, Politics and Violence in Brazil. O'CONNEL, John M.; CASTELO-BRANCO, Salwa (ed.). *Music and Conflict*. Urbana: University of Illinois, 2010. p. 217-231.

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2009.

CALDERA, Teresa. *City of Walls: Crime, Segregation and Citizenship in São Paulo*. University of California Press, 2000.

CUSICK, Suzanne. Music as torture / Music as weapon. *TRANS – Revista Transcultural de Música* 10, 2006. Disponível em: <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon>>.

DAUGHTRY, J. Martin. *Listening to war*, Oxford: Oxford University Press, 2015.

DOMÍNGUEZ RUIZ, Ana Lidia (2015), 'Ruido: intrusión sonora e intimidación acústica', *In Mediaciones de la Comunicación*, 10 (10): 118-130.

DOMÍNGUEZ RUIZ, Ana Lidia. "Vivir juntos, vivir con otros". *Letra. Imagen. Sonido – LIS* ano 8 n. 15, Buenos Aires, 2016.

DOMÍNGUEZ RUIZ, Ana Lidia. "El Oído: un sentido, múltiples escuchas". *El Oído Pensante* 7(2), 2019. p. 92-110.

FAST, Susan e Kip PEGLEY (eds.). *Music, Politics and Violence*, Wesleyan University Press, 2010.

FERREIRA, Marcus; ALMEIDA, Livia. 'Perturbação do trabalho e do sono alheios', *Cadernos de Segurança Pública* n.6, 2015. p. 1-8. Disponível em: <<http://www.isprevista.rj.gov.br/download/Rev20150704.pdf>>.

GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare*. Cambridge/London: The MIT Press, 2010.

JOHNSON, Bruce; CLOONAN, Martin. *The Dark Side of the Tune*, Surrey: Ashgate, 2009.

O'CONNEL, John M. 'An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict'. John M. O'Connell e Salwa Castelo-Branco (ed.). *Music and Conflict*. Urbana: University of Illinois, 2010. p. 1-16.

PROENÇA JUNIOR, Domício; MUNIZ, Jacqueline. 'Stop or I'll Call the Police!: the Idea of Police, or the Effects of Police Encounters Over Time', *The British Journal of Criminology* 46(2), 2006. p. 234-257.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

TROTTA, Felipe. *Annoying Music in Everyday Life*. Nova York e Londres: Bloomsbury, 2020.

WEBER, Max. 'Politics as Vocation'. DREIJMANIS, John (ed.); WELLS, Gordon C. (tradutor). *Max Weber's Complete Writings on Academic and Political Vocations*. Nova York: Algora Publishing, 2008. p. 155-208.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAPÍTULO 11

Fogo Cruzado e territorialidades semióticas

RONALDO HENN
VINÍCIUS FLÔRES

Introdução

A temática das territorialidades, tanto na sua dimensão geográfica quanto simbólica, possui um conjunto de dinâmicas interfaces nas quais se sobrepõem diversas questões. Nesse trabalho, investigamos a construção de sentidos sobre a violência armada em territórios urbanos, através de processos de vigilância compartilhada em redes digitais a partir do aplicativo *Fogo Cruzado*¹. Trata-se de um laboratório de dados que atua na região metropolitana do Rio de Janeiro desde julho de 2016 e na Grande Recife a partir de abril de 2018². As informações coletadas são agregadas a um banco de dados público, estando georreferenciadas em tempo real através de um mapa colaborativo, acessível gratuitamente por aplicativo para tecnologia *mobile*. Os alertas de tiroteios são

1. Disponível em: <<https://www.fogocruzado.org.br>>

2. Como recorte de pesquisa, trabalharemos somente com materialidades do Estado fluminense, tendo em vista que se trata do território de origem da iniciativa.

emitidos de formas distintas também nas redes sociais: *Twitter*³, *Facebook*⁴, *Instagram*⁵, *YouTube*⁶, *WhatsApp*, *Telegram* e *Pinterest*.

Com a comunicação em rede, novas formas de vigilância sobre as cidades são acionadas em semioses compartilhadas através da web. Nessa ambiência, outras estratégias de resistência aos poderes estabelecidos pela violência armada são articuladas em discursos, sentidos e saberes locais, dinâmica que reconfigura a própria realidade na produção de cibercontecimentos (HENN, 2013 e 2014).

De um modo geral, a técnica, em amplo sentido, executa uma relação modalizadora ao criar dinâmicas e espaçamentos - até então inexistentes - entre sujeitos. Configuradas simultaneamente na condição de meios e dispositivos, os avanços das tecnologias inserem-se na organização social, nos diversos formatos de mídia instituídos e nos processos contemporâneos de redes e plataformas digitais, boa parte deles já orientados por dinâmicas de IA ou *machine learning* (KERTYSOVA, 2018; LANDON-MURRAY, MUJKIC e NUSSBAUM, 2019; GO e SUNDAR, 2019; NECHUSHTAI, LEWIS, 2019). Essas potencialidades transformam-se em elemento constituidor do fazer comunicativo, além de instituírem espaços de mediação e possibilitarem a emergência de novas culturas por meio das apropriações dos sujeitos (MARTÍN-BARBERO, 2004, 2015).

Nas últimas décadas, a dimensão mediacional dos processos midiáticos transforma-se na medida em que uma diversidade de atores sociais, designados como amadores, rompem as barreiras da produção. Desta forma, os acontecimentos passam a depender menos das clássicas *instituições de referência*, transmutando-se nos fluxos de conexões algorítmicas, georreferenciadas e incrementadas por interfaces amigáveis (OLIVEIRA, OSÓRIO e HENN, 2019). Nesse contexto, o *expert* não somente é aquele chancelado institucionalmente, mas também o sujeito que, munido de sua própria experiência (SILVERSTONE, 2002), apresenta-se como alguém apto (FLICHY, 2016).

3. Disponível em: <<https://www.twitter.com/fogocruzadoapp>>

4. Disponível em: <<https://www.facebook.com/fogocruzadoapp>>

5. Disponível em: <<https://www.instagram.com/fogocruzadorj>>

6. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCSDJJOgSxKFth4hAzzr8Uj3w/>>

Tais processos de modelização tornam mais complexo aquilo que Iuri Lotman (1999) entendia como sistemas culturais, formadores da semiosfera, espaço em que se metaboliza toda e qualquer semiose (MACHADO, 2007). Compreende-se que os dispositivos e suas respectivas ambiências (RODRIGUES, 2005), na medida em que se intensificam e conectam-se por múltiplas interfaces, adensam as semiotizações e a constituição de fronteiras, o que pode gerar uma intensa irritabilidade dos sistemas envolvidos (ROCHA DA SILVA et. al., 2018). Cogita-se que os sistemas gerados pelo aplicativo *Fogo Cruzado* conectam, com suas respectivas tensões, planos que remetem a sentidos históricos sobre delimitações de espaços na cidade, estereotipias, configurações de medo e pânico, processos de convergência, produções de acontecimentos, entre outros.

O acesso às informações possibilitado pela tecnologia em crescente convergência (JENKINS, 2009) não esmaece as diferenças sociais. Não se entende, pois, o acesso facilitado às tecnologias como sinônimo de uma convergência naturalizada de sentidos, discursos e apropriações. De igual forma, a tecnologia não se resume ao âmbito meramente instrumental, mas também se constitui enquanto uma *janela de oportunidade* para a transformação de práticas que vão além do espectro material.

Do mesmo modo, a dimensão tecnológica reconfigura as formas clássicas de vigiar. Nesse cenário, os processos midiáticos passam a ter um papel onipresente - desde a centralidade da televisão na geografia dos lares (ECO, 1986) até o esmaecimento da dicotomia entre público e privado (CARLÓN, 2015; FLICHY, 2016) através de distintos processos de vigilância. O próprio celular passa a ser uma espécie de extensão da vida, acompanhando-nos desde o acordar até o dormir, dos cômodos de nossas casas aos rotineiros percursos urbanos. Nessa linha, os processos de vigilância são convidados a ingressar em novos territórios pelo vetor midiático, em especial com a imbricação dos polos de produção e recepção discursiva. De outro lado, esse vigiar não deve ser apreendido como algo *a priori* negativo, podendo ser endêmico, como antídoto, a depender do ponto observacional (BRAGA, 2016).

A idealizadora do projeto do aplicativo é a jornalista Cecília Olliveira, editora contribuinte do *The Intercept Brasil*⁷ e especialista em Criminalidade e Segurança Pública e em Administração Pública. Conforme o site do *Fogo Cruzado*⁸, seus objetivos são: (1) alertar a população sobre situações de risco para contribuir na tomada de decisão sobre o cotidiano; (2) chamar atenção para as consequências da violência armada, a qual não se restringe aos registros oficiais de crimes; (3) disponibilizar informações que permitam ao Poder Público fazer diagnósticos mais apurados sobre problemas causados pela violência armada e, por meio disso, criar políticas públicas para a melhoria da qualidade de vida da população; e (4) constituir-se como fonte primária de dados sobre violência armada a partir da sociedade civil e para a sociedade civil.

No início, o *Fogo Cruzado* era vinculado à *Anistia Internacional Brasil*⁹, integrando as ações da campanha *A violência não faz parte desse jogo*, focada em violações no período dos Jogos Olímpicos de 2016, no Rio de Janeiro. Após o término da parceria, passou a ser gerido pelo *Instituto Update*¹⁰, que atua como *fiscal sponsor* do projeto. Em tradução livre, trata-se de um patrocinador fiscal, responsável por oferecer status legal e isenção de impostos ao projeto enquanto uma organização sem fins lucrativos, cujo propósito deve estar relacionado à missão da organização patrocinadora. Com sede em São Paulo, a instituição autointitula-se um *think and do tank*¹¹ de inteligência e tecnologia, buscando estimular um novo paradigma político através do fortalecimento do ecossistema de inovação política.

7. Versão brasileira da publicação jornalística, que tem como um dos editores Glenn Greenwald, advogado e ex-jornalista do *The Guardian*. No Brasil, o veículo ficou conhecido pela série de reportagens *Vaza Jato*, que trouxe à tona a troca de mensagens entre membros da Operação Lava Jato e o então juiz Sérgio Moro. Disponível em: <<https://www.theintercept.com/brasil>>

8. Última consulta em 27 de março de 2020.

9. Disponível em: <<https://anistia.org.br>>

10. Disponível em: <<https://www.institutoupdate.org.br>>

11. *Think tanks* são instituições dedicadas à produção e difusão de informações sobre determinadas temáticas, com o objetivo de influenciar ideias e decisões na política (FLORES, 2017).

De modo geral, o *Fogo Cruzado* é utilizado por três públicos diferentes:

- *Usuários do aplicativo*: Pessoas que moram e transitam pelas regiões metropolitanas do Rio de Janeiro e de Recife. Elas recebem alertas em tempo real sobre o que acontece em um raio de até 4 km, desde que a geolocalização por satélites (GPS) do aparelho esteja ligada. Há ainda a opção de receber todos os alertas, que também são repercutidos instantaneamente nas redes sociais do projeto, mencionadas acima, em especial na conta no *Twitter*.

- *Pesquisadores e gestores públicos*: Universidades que testam e contribuem com a metodologia de registro do *Fogo Cruzado* ou que trabalham diretamente com a base de dados do projeto, disponível através de uma plataforma de consulta aberta¹² para pesquisadores, gestores públicos e pessoas interessadas em séries históricas. Além disso, desde 2019 o laboratório de dados conta com uma API¹³, disponível por meio de autorização da equipe, que possibilita a conexão direta com a base de dados e a criação de aplicações personalizadas.

- *Imprensa*: Jornalistas e produtores de conteúdo utilizam o *Fogo Cruzado* como fonte de dados para a construção de notícias sobre violência armada. Os números divulgados pautam parte da cobertura sobre violência armada nas regiões metropolitanas do Rio de Janeiro e de Recife. A equipe do projeto mantém um grupo com diversos jornalistas no aplicativo de mensagens *WhatsApp*, somente para envio periódico de análises e notificações sobre a violência armada.

Sistema de relações de orientação

Todo dispositivo caracteriza-se por seu viés pragmático. Nas palavras de Foucault (2017, p. 365), ele dispõe de uma “função estratégica dominante” oriunda da urgência identificada entre seus componentes e participantes. Por seu turno, o funcionamento interno do dispositivo não

12. Disponível em: <<https://api.fogocruzado.org.br/>>

13. Do inglês *Application Programming Interface*. Trata-se do conjunto de regras do *Fogo Cruzado* disponibilizadas para outros aplicativos e que pretendem utilizar as informações do banco de dados e dos mapeamentos.

se fecha, fazendo com que necessite de um “perpétuo preenchimento estratégico” através de arranjos para lidar com efeitos não previsíveis e articulações com outros dispositivos. De acordo com Braga (2017, p. 14), este “aspecto ‘organizador’ ou articulador dos dispositivos decorre historicamente dos processos”. Na sua leitura, eles configuram “modos tendenciais”, para que se efetivem de forma sucessiva, e “estruturais”, para que se tornem “padrões, regras, códigos, para-códigos”. Logo, os processos viabilizam as relações de dispositividade e as suas operações internas.

Dentre a multiplicidade de processualidades em vigor na sociedade, destacam-se os processos inferenciais, os quais “são resultado de um problema prático para o qual os participantes devem oferecer soluções” (BRAGA, 2017, p. 9), ou seja, para dar conta da urgência identificada pelo dispositivo. “A inferência é o elemento central – que, no processo de aperfeiçoamento de suas táticas sociais e pessoais, desenvolve códigos (elementos compartilhados) que favoreçam e agilizem comunicações crescentemente complexas”. Por esse ângulo, o dispositivo é um modo de agenciamento no qual se destaca um caráter interacional - entre humanos ou mesmo com os próprios elementos maquímicos do sistema de relações.

A comunicação emergiria justamente a partir dos processos interacionais. Com base em códigos e inferências, os dispositivos de interação abrangem *processos e modos de ação*, caracterizados tanto por regras institucionais como pelas tecnologias acionadas (BRAGA, 2017). Dessa perspectiva, os dispositivos são desenvolvidos por processos comunicacionais e acionados culturalmente para a operacionalização de episódios interacionais, tudo com o objetivo de atender princípios vinculados a práticas e discursos. Esses modelos compostos por códigos e inferências traduzem tanto a plasticidade quanto a processualidade da constituição dos arranjos.

A partir da proposição fenomenológica de C. S. Peirce (2002), os processos interacionais pautam-se pelos modos como os fenômenos afetam e transmutam-se nas mentes, sempre lembrando que o sentido de mente empregado pelo autor não se restringia necessariamente à dimensão humana. A extensa classificação dos signos proposta por

Peirce (2002) teve como base inicial a fenomenologia, responsável por fundamentar toda a sua arquitetura semiótica. Na dimensão da primeira, estão os signos que funcionam por conta de suas qualidades positivas (nesta categoria encontram-se os ícones puros, cuja força representacional esgota-se na qualidade em si mesma e que, por isso mesmo, aponta para infinitas possibilidades de sentido). Na dimensão da secundidade, despontam os signos que funcionam como tal por designarem objetos singulares, concretos (esta categoria forma os índices puros, os signos que se ligam aos objetos por conexão física com interpretantes limitados a tal concretude particular). Por fim, na dimensão de terceira, figuram os signos cujo caráter representacional é arbitrário, possuído por objetos de natureza geral (nesta categoria figuram os símbolos, os quais são signos regidos por uma convenção e que sempre se referem à ideias gerais).

Pode-se inferir, a partir dos postulados do autor, que, nos processos comunicativos, as categorias sobrepõem-se: não agem de forma isolada, pelo contrário. Como tudo que acessamos e pensamos já está inscrito em nível terceiro, seja pelo fato de que, entre a dimensão primeira e segunda, sempre se interporá um signo, seja pela circunstância de que todo signo já está inscrito em algum nível de codificação, estaremos reiteradamente lidando com formas degeneradas das categorias. Isso torna-se ainda mais evidente quando estamos tratando de signos, em especial os que emergem de processos interacionais altamente mediados: são camadas sobrepostas de codificação, das linguagens em que se enunciam, dos dispositivos técnicos que as configuram, da construção binária inerente à sua natureza digital e de todos os contextos socioculturais acionados.

Dentre essa heterogeneidade de sistemas de relações, importante questionarmos especificamente: como são viabilizadas as práticas de orientação no espaço-tempo? Algumas pistas podem ser encontradas ao longo da história. Em primeiro lugar, a manutenção da vida sempre dependeu da capacidade de orientação no mundo. Para certos animais, tal aptidão é uma inerência biológica. Para o gênero homo, desde a África centro-oriental, a compreensão tempo-espacial acabou sendo viabilizada através de práticas inferenciais coletivas. Esse longínquo processo permitiu que ele fosse mantido resguardado de inimigos –

congêneres, outros seres do planeta e demais intempéries da natureza. Por seu turno, as caças eram asseguradas com a prática de reflexão, a articulação estratégica e os movimentos de antecipação ao alvo. Via de regra, eram atividades promovidas em grupo. Portanto, a captura de animais era possibilitada por ser exercida de modo coletivo e, dentro do possível, taticamente articulada. Nesse sentido, a urgência primária de um sistema de relações de orientação foi a sobrevivência. Por uma perspectiva evolucionista, pode-se afirmar que a sua concepção prolongou a existência humana. A percepção do tempo e do espaço, a partir de inferências que se complexificam na formação de códigos culturais ao ponto de estarem presentes em manifestações estéticas, estaria na base desta permanência, segundo perspectiva de Géza Szamosi (1988), também contemplada por Murray Gell-Mann (1996), Edgar Morin (1975) e Harry Pross (1980). Formam-se matrizes da linguagem e do pensamento, como desenhou Santaella (2001), configuradas pelas categorias fenomenológicas detectadas por Peirce, com todos os seus arranjos.

De acordo com o geógrafo brasileiro Milton Santos (2006; 2005), a questão espacial, intrínseca à problemática orientacional, deve ser apreendida em conjunto com a noção de tempo. A aceção de espaço vincula-se à ação humana sobre o meio natural em distintas escalas, podendo ser cartográficas, por uma via quantitativa, ou geográficas, do local ao global, por uma ótica qualitativa. Desse modo, o espaço geográfico deve ser compreendido como um híbrido, pois integra tanto processos materiais, engendrados ou não por humanos, quanto dinâmicas culturais que envolvem um conjunto de estruturas, relações sociais e temporalidades distintas.

Territorialidades semióticas

A designação *territorialidades semióticas*, portanto, não se limita a uma metáfora que toma como base a configuração de territórios no espaço e no tempo. Se, como propõe Almeida (2005), a imprecisão de sentido de território autoriza o uso de várias acepções do termo (considerando-se as suas apropriações nas perspectivas geográfica, antropológica-cultural, sociológica, econômica, jurídico-política, bioecológica), desde a referência ao espaço político limitado pelas fronteiras do poder

até uma alusão ao espaço efêmero dos grupos sociais em deslocamento, pode-se pensar que espaços delineados nos planos simbólicos (os quais serão compreendidos como estruturantes da cultura) possuem propriedades territoriais. Do mesmo modo, se a territorialidade pressupõe relações de pertencimento a determinados espaços devidamente regulados (BRAGA, MORELLI e LAGES, 2004), cogita-se que, nos processos semióticos estruturadores da cultura, intensificam-se movimentos dessa natureza. Tal proposição, entretanto, exige uma compreensão que leve em conta a materialidade dos processos em jogo.

A semiosfera proposta por Lotman (1996) é dotada de materialidade sistêmica, tanto no que diz respeito aos dispositivos em que os signos processam-se (incluindo os mecanismos do próprio corpo humano) quanto nas complexas dinâmicas de estruturação e replicação, conforme preconizam as diversas acepções das teorias meméticas (DAWKINS, 2009; BLACKMORE, 1999; AUNGER, 2000). De forma mais específica, Susan Blackmore (2000) considera os processos de imitação como o motor responsável por levar a espécie humana a inventar coisas ao longo de sua história, da agricultura à linguagem, do design às artes. É exatamente na materialidade, seja dos nossos corpos, seja dessas invenções, que os memes se replicam, transformando-se em cultura. Na perspectiva de Blackmore, as informações copiadas nos diversos produtos que criamos é o que produziu a incrível complexidade que nos constitui. Isso ainda está no nível do que ela chama de segundo replicador. Mais tarde, Blackmore (2012) propôs a existência de um terceiro replicador: os memes (ou memes tecnológicos), cuja autonomia não se vincula mais à mente humana, nem aos produtos, mas às máquinas que os processam ou, mais precisamente, aos sistemas da IA e algoritmos, os quais passam a agir com perturbadora autonomia.

Essas questões não eram novidades para Lotman e seus companheiros da Escola de Tartu, também conhecida como Semiótica da Cultura. Iuri Lotman, junto com Unspenskii (1981), afirmava que a cultura é um gerador de estruturalidade: cria em volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida. Pode-se dizer que aquilo que gera a estruturalidade, reivindicada pelos autores dessa escola, é o meme. Edgar Morin (1996) também possui formulação

próxima: cultura e sociedade estão em relação geradora mútua, relação esta em que não se pode esquecer as interações entre indivíduos, eles próprios portadores/transmissores da cultura, que regenera a sociedade, a qual regenera a cultura.

Nos processos dinâmicos da cultura, os memes diversificam-se e promovem disputas intensas na semiosfera, o ambiente criado pelos textos culturais, estruturados como sistemas de signos. Entende-se, a partir dessa articulação, que a semiosfera é configurada a partir de fronteiras, nas quais as máquinas de sobrevivência dos memes (entendidas aqui como toda a materialidade dos dispositivos e signos em que eles se constituem) operacionalizam estratégias de ação e permanência. A semiose, conforme Peirce (2002), é um processo auto geracional ou auto organizacional através dos quais sentidos culturais disputam território e permanência, ou seja, estabelecem fronteiras. E essas fronteiras são explodidas hoje (explosão compreendida aqui no modo como Lotman, 1999, formulou em sua obra derradeira, *Cultura e Explosão*) em um mundo em rede, multi-platafórmico, altamente convergente/divergente, transmidiático e instantâneo. Esses processos apontam para uma crise sistêmica de características singulares.

As dinâmicas aqui descritas integram os sistemas de relações e de orientação, constituídos de modo tentativo, inferencial e transmudados em códigos espaciais, saberes estes retransmitidos por gerações. Tais processos de orientação passaram a ser engendrados enquanto “configurações de saber”, as quais os condicionaram e que deles dependiam (FOUCAULT, 2017, p. 367).

Não por acaso, historicamente, os principais orientadores foram os astros. No deserto do Saara, o povo nômade tauregue guiava caravanas de camelos em paisagens monocromáticas através do movimento do Sol e das constelações (KAUROV, 1999). Do outro lado do Atlântico, indígenas do noroeste amazônico construíram uma distinta compreensão espaço-temporal, remanescente do período pré-colonial, baseada no ocaso dos astros como referencial de estações e de práticas sociais e religiosas (FLÔRES, 2017). Nos séculos seguintes, o desenvolvimento de dispositivos técnicos transformou e contribuiu com a intensificação do fluxo humano no planeta (BERNÁTH et al., 2014). Em certas situ-

ações, essa mudança foi uma questão de novas inferências em relação aos objetos, como é o caso da bússola, de origem mística na China do século I, enquanto elemento de rituais religiosos, difundindo-se entre marinheiros europeus a partir do final do século XII, o que foi retratado nos escritos do monge agostiniano Alexander Neckam (FRIEDMANN, 2008).

Essas novas urgências também fomentaram a prática da cartografia, no intuito de tornar inteligíveis as orientações para a execução marítima. Com ela, diminuiu paulatinamente a importância do saber adquirido de comandantes e pessoas delegadas para orientar as viagens. Assim, as práticas espaciais foram se reinventando conforme novos experimentos e significações eram atribuídos aos dispositivos técnicos. Como consequência, esse sistema de relações possibilitou o acesso a outros mundos, a novas experiências e a diferentes contatos que ocasionaram transformações profundas.

Já na contemporaneidade, as aceleradas mudanças na sociedade são devedoras da evolução das tecnologias de informação, comunicação e transporte. Com a consolidação do que Milton Santos (2006) chama de paisagem técnico-científico-informacional, surge uma progressiva compressão tempo-espacial (HARVEY, 1992) que incide principalmente em aspectos culturais, atrelados às novas formas de circulação do capital. Outrora circunscritos aos eventos físicos, fenômenos de ação humana geograficamente amplos passam a ser recorrentes em eventos históricos (SANTOS, 2006).

Dentre as “categorias analíticas internas” (SANTOS, 2006, p. 12) da noção espaço-temporal, apresenta-se a configuração territorial, definida como uma parcela de espaço apropriada e perpassada por relações de poder. Conforme Milton Santos (2005), o território *a priori* não é um conceito, mas torna-se um através do movimento dos indivíduos que dele se apropriam. Ou seja, “é o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social” (SANTOS, 2005, p. 255). Logo, o território também precisa ser observado a partir de uma dimensão pragmática, pois o próprio espaço é “o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais” (SANTOS, 2002, p. 95-96).

Assim como nos dispositivos de Foucault, o território carrega sempre uma ordem simbólica e outra material. Para Haesbaert (2002, p. 135), o conceito transcende o sentido de região por envolver variadas formas de apropriação espacial em diferentes escalas. Dessa maneira, a territorialidade deve ser vista tanto como fixação e estabilidade quanto como uma “mobilidade controlada”, a exemplo do “território-rede das grandes corporações transnacionais”, onde a conexão dos pontos é o aspecto mais importante. De acordo com Haesbaert (2004), três grandes perspectivas trabalham essa relação entre território e rede: a primeira subordina a rede ao território, a segunda separa as noções e a terceira trabalha com o binômio território-rede (HAESBAERT, 2004).

A territorialização do movimento, ou seja, o território construído através da mobilidade, não é novidade. Os fluxos dos povos nômades conceberam o que podemos denominar como territórios-rede. De igual forma, os atuais fluxos de capitais em tempo real dos paraísos financeiros remetem a essa nova territorialidade reticular. Portanto, a rede apresenta-se como uma forma básica de organização social, desde a estrutura econômica até as relações de poder, sem impor um dualismo com a noção territorial. Sobre esses aspectos, nas últimas décadas, diversas áreas do conhecimento buscaram discutir a destruição dos territórios na forma da desterritorialização. Esse termo surgiu nos estudos dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Na Geografia, área que reivindica o saber sobre as espacialidades, ganhou importância no início do presente século (HAESBAERT, 2002).

Como um dos sintomas dessa conjuntura, o sistema de relações de orientação passa por uma série de transformações observadas no tecido social, como a satelitização do planeta e o conseqüente surgimento de diversos serviços, aplicativos e mecanismos que se estruturam por meio de informações georreferenciadas. De igual forma, a sociedade acaba ressignificando a sua própria compreensão do espaço-tempo com o aprimoramento de práticas orientacionais através da modificação das disposições técnicas. Nessa recente conjuntura, o desafio é refletir sobre a reconfiguração de códigos espaciais em novas práticas de orientação, postas em circulação nos fluxos do ciberespaço, com o acionamento de

dispositivos técnicos cada vez mais sofisticados e financeiramente acessíveis pela população.

Ciberacontecimento

Dentre essas transformações, a dimensão acontecimental também se reconfigura em tempos de redes e plataformas digitais. Na sociedade contemporânea, ela é cada vez mais atravessada por lógicas inerentes do ciberespaço, assumindo outro patamar de visibilidade com a ambiência digital. De igual forma, essas nuances possibilitam a emergência de um tipo específico de evento presente nas malhas da Internet, denominado de *ciberacontecimento*.

Os acontecimentos são singularidades que produzem rupturas, descontinuidades, e trazem incertezas (QUÉRÉ, 2005; MORIN, 1986). O jornalismo, em termos históricos, dá forma discursiva ou semiótica aos acontecimentos, criando hierarquias e enquadramentos, como se estivesse tomando posse deles, domesticando-os (SÁBADA, 2007). Antes da eclosão do jornalismo em redes digitais (HEINRICH, 2011; RUSSELL, 2011), o processo organizacional do jornalismo era linear e rigoroso: uma cadeia que iniciava na pauta e seguia na apuração dos acontecimentos, na construção das narrativas, na edição, culminando com as notícias publicadas no formato impresso ou veiculadas pelo rádio ou televisão.

A partir das conexões em rede e da migração do jornalismo para o ambiente digital, essa lógica começou a transformar-se a passos largos: os recursos de interatividade que os portais de notícias começaram a oferecer, bem como o surgimento de novos formatos por conta das facilidades disponibilizadas por ferramentas e interfaces cada vez mais amigáveis, geraram demandas novas. Os públicos passaram a ser mais presentes, mais visíveis.

Com a proliferação dos sites e plataformas de redes sociais, sobretudo o *Twitter* e o *Facebook*, essa presença dos públicos tornou-se radical: tudo o que é veiculado pelos portais, rádio ou televisão é imediatamente repercutido e, dependendo da envergadura do acontecimento em pauta, tal repercussão acontece de forma intensa (ZAGO, 2011). A consolidação dos dispositivos e dos *smartphones*, associados às tecnologias

3G e 4G, intensificam as dinâmicas de conectividade e aprofundam as transformações em curso.

Os ambientes de convergência, que impulsionaram alterações profundas no plano da cultura (JENKINS, 2009), desdobram-se agora em processos de espalhamento mediático. Migra-se de processos distributivos, concentrados no topo das organizações de mídia, para processos de circulação, de características híbridas e não lineares (JENKINS, FORD e GREEN, 2013). O conteúdo literalmente espalha-se em uma série de transações entre agentes de diferentes quilates. Configura-se, nessa cena tecnológica e cultural, o jornalismo em rede (HEINRICH, 2011; RUSSELL, 2011), no qual as narrativas convertem-se em nós conectivos agenciados por plataformas e atores distintos.

Entre as características do acontecimento que assumem outra dimensão nos ciberacontecimentos, apresenta-se a *georreferencialidade*, cuja função transversal é atender à urgência do sistema de relações de orientação. Em outros trabalhos (FLÔRES 2017; FLÔRES & BORELLI, 2017), evidenciou-se a importância desse atributo com a emergência de um gênero jornalístico específico, o geojornalismo, proposto por jornalistas responsáveis pelo gerenciamento de plataformas que envolvem dados, mapas e notícias. Nesse sentido, a geolocalização de acontecimentos no ciberespaço possibilita novas formas de narrar os fatos, em distintas resoluções (da perspectiva macro, o mapeamento geográfico, ao nível micro, a história humana) e diferentes contextos (a relação dos dados para a história e vice-versa).

Caso Maré: da notificação à tragédia anunciada

Quarta-feira, 20 de junho de 2018. O aplicativo *Fogo Cruzado* notifica, às 5h45 da manhã, um tiroteio na Vila Pinheiro, no Complexo da Maré, na zona norte do Rio de Janeiro. A fonte referida na notificação é a imprensa. A conta oficial no *Twitter* replica a informação, com as *hashtags* #TirosRJ e #FogoCruzadoRJ. Esse *tweet* seria o primeiro de uma série de 23 publicados naquele dia. A data ficou marcada por duas ações policiais, uma na Maré e outra no Pavão-Pavãozinho, que contabilizaram oito pessoas mortas nas duas localidades. Entre elas, o adoles-

cente Marcos Vinicius da Silva, de 14 anos, que, em uma cidade sob intervenção militar, estava a caminho da escola.

Em resposta ao primeiro *tweet*, forma utilizada no *Twitter* para vincular publicações, o *Fogo Cruzado* publica, às 6h58, uma notícia do



FIGURA 1: A primeira notificação georreferenciada de tiros no Complexo da Maré.
 FONTE: Aplicativo *Fogo Cruzado*.

jornal *O Globo* reportando “intenso tiroteio durante operação da Polícia Civil”. Essas informações são republicadas na página no *Facebook* horas depois (9h45 e 10h59, respectivamente). Um usuário marca outro no primeiro post para alertar sobre o acontecimento. Uma nova notícia de *O Globo* é publicada às 9h15 no *Twitter*. Agora, a matéria confirma a morte de cinco pessoas e o então ferimento do adolescente Marcos Vinicius. Nos comentários, um usuário afirma: “Se forem os excluídos da

sociedade, será ótimo”. Essa publicação só seria divulgada às 13h15 no *Facebook*.

Assim como aconteceu nos comentários do *Twitter*, uma usuária no



FIGURA 2: Usuário comenta sobre o então ferimento de Marcos Vinicius.
FONTE: Conta no *Twitter* do Fogo Cruzado.

Facebook busca justificar o acontecido: “Enquanto os traficantes dessas facções não pararem de querer tomar o morro do outro isso nunca vai acabar - cv - tcp - 3º comando e o cacete a quatro -- tem que acabar com essa raça de traficantes -- ESTAMOS EM GUERRA sempre morrerão inocentes que estão no meio disso [...]” (sic).

Às 11h13, outra notícia de *O Globo* é publicada no *Twitter*. Desta vez, ela apresenta o relato de uma professora, descrevendo que os alunos ficaram “deitados no chão, juntinhos, chorando” durante os tiros. Pela manhã, foi o *tweet* com maior interação (32 *retweets* e 38 *curtidas*). No *Facebook*, apareceu divulgada às 15h12. Um minuto depois, foi republicada, com o acréscimo das mesmas *hashtags* do *Twitter*, provavelmente por algum mal-entendido da equipe.

O acompanhamento do caso prossegue pela tarde no *Twitter*. A conta publica, às 13h15, um vídeo da *Maré Vive*¹⁴ com a imagem de um helicóptero da Polícia Civil fazendo voos rasantes na comunidade. Também é possível ouvir o disparo de tiros, sem deixar claro se partem ou não da aeronave. No *Facebook*, o mesmo vídeo é publicado às 17h32. Nos comentários, uma usuária marca outra, que responde: “Não é aonde eu moro não”. Uma terceira também comenta: “So deus” (sic).



FIGURA 3: Uma usuária marca outra em publicação no *Facebook* do *Fogo Cruzado*.
 FONTE: Página no *Facebook* do *Fogo Cruzado*.

Uma notícia do jornal *Extra* é publicada às 13h17, informando a morte de seis pessoas e o adolescente ferido com um tiro na barriga. A mesma manchete só é publicada às 17h17 no *Facebook*. Três horas após, precisamente às 16h41, o *Fogo Cruzado* reitera a informação, colocando-a em perspectiva no ano de 2018: 35 ocorrências, com pelo menos três civis mortos em cada, totalizando 138 vítimas fatais. No *Facebook*, o

14. Autodenominado canal de mídia independente e colaborativa feita por moradores de diversas partes do Complexo da Maré. Site: twitter.com/MareVive

Fogo Cruzado publica, às 22h28, uma notícia de *O Globo* com a confirmação da morte de Marcos Vinicius, o estudante atingido a caminho da escola durante a operação das forças policiais na Maré. Nos comentários, a maior parte dos usuários lamenta a tragédia. Um deles faz menção ao presidenciável Jair Bolsonaro, que prometia armar a população como medida de segurança. Outros culpabilizam o “governo”, os “viciados em drogas” e a “mídia falsa”.

No *Twitter*, o caso só volta a repercutir no dia seguinte, 21 de junho. A página informa a mesma nota de *O Globo*. Em outro *tweet*, o adolescente vira estatística: a 13ª vítima fatal de balas perdidas em 2018. Nos comentários, um usuário critica a ação da polícia. “Em pleno 2018 e ainda temos q engolir essa ladainha de q precisamos de operações policiais violentas q invariavelmente matam inocentes e não combatem crime algum. Até quando? até quando nossos jovens serão mortos? #maré #intervençãofederal #fogocruzadorj” (sic). No mesmo *tweet*, outro usuário destoa do primeiro: “A violência faz parte da favela que é dominada por narcotraficantes. Eles matam, torturam, geram o caos. Mortes são o resultado desses vagabundos se apropriarem do lugar como se fossem deles”. E continua, em outro comentário: “Infelizmente estamos em guerra!! Precisamos continuar com as operações policiais sim, o tráfico se expande com toda a suas mazelas” (sic).

No *Facebook*, as manifestações seguem a mesma linha. Entre os compartilhamentos em modo público¹⁵, uma usuária descreve no post: “Meu Deus guarda minha família mim sentido muito preocupada” (sic). Outra faz menção às políticas de migração dos Estados Unidos, em discussão naquela semana: “Crianças no inferno por aqui também, é sempre bom lembrar”. O mesmo é dito por outro usuário: “Crianças nos EUA choram enjauladas e separadas dos pais. Crianças no Rio de Janeiro choram dentro da escola, no horário de aula, com medo de bala”.

A operação na Maré contou com o envolvimento de uma centena de policiais civis, militares do Exército e agentes da Força Nacional. Conforme a Polícia Civil, o objetivo era cumprir 23 mandados de prisão e checar informações obtidas por meio do setor de inteligência. O intuito

15. A rede social não permite a visualização dos usuários que compartilham publicações em modo privado ou somente para amigos.

era encontrar os suspeitos da morte do inspetor Ellery de Ramos Lemos, chefe de investigações da Delegacia de Combate às Drogas, assassinado oito dias antes em uma operação em Acari.

O delegado da Polícia Civil Marcus Amim, que também atua como comentarista do programa *SBT Rio*, declarou, após a morte do colega, que a corporação iria “caçar” os responsáveis. Na televisão, afirmou que todos os envolvidos de Acari hoje são inimigos da Polícia Civil do Rio de Janeiro: “Nós vamos caçar vocês onde quer que estejam. Não adianta colocar no *Facebook* que criança foi baleada... Mentira. Não adianta, vocês não vão conseguir tirar a gente aí de dentro. Nós vamos a qualquer horário, não tem horário pra gente”¹⁶.

Embora analisemos especificamente o que se desenvolveu nas páginas do aplicativo, essas publicações foram emolduradas conforme os regimes dessas redes sociais, com a limitação de formato ou visualização exclusiva para os seguidores. Por ter sido um acontecimento de grande comoção nacional, a diversidade de cobertura midiática disponível aos usuários provavelmente foi significativa. Logo, o simples trabalho observacional revela limitações. De um lado, não dispõe de acesso a outros caminhos que os usuários percorrem. De outro, impossibilita auferir processos de recepção que não deixam vestígios.

Reconhecidas as restrições, a primeira lógica observada nessa cobertura foi a constante publicação de notícias da mídia tradicional, seja para dar continuidade à notificação, seja para atualizar o acontecimento no curso de seu tempo. O único momento que fugiu à regra foi no início da tarde, quando replicaram o vídeo do canal de mídia independente *Maré Vive*.

Outra marca do *Fogo Cruzado* foi a utilização das *hashtags* #TirosRJ e #FogoCruzadoRJ em todas as publicações. O próprio ícone do aplicativo é representado por uma *hashtag* com duas balas indo em direções opostas. Esse é um dos aspectos inerentes das molduras dos dispositivos *Twitter*, originalmente, e *Facebook*, de forma mais recente. A produção

16. BETIM, Felipe. Rasantes de helicóptero e sete mortos em dia de pânico na Maré, no Rio. EL PAÍS, 21 jun. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/20/politica/1529519369_464493.html>. Acesso em: 30 jun. 2018.

do aplicativo apresentou ainda publicações analíticas próprias, colocando a notificação em perspectiva com outros números.

Os propósitos do *Fogo Cruzado* nem sempre correspondem às significações identificadas nos comentários e compartilhamentos das publicações. As estratégias de sobrevivência atreladas historicamente ao dispositivo de orientação apareceram quando usuários marcavam outros, como forma de avisar do perigo existente naquele momento na Maré. Porém, outras manifestações desviaram das intenções do enunciador. Uma grande parcela dos comentários caracterizou-se por um sentimento de comoção. A violência do próprio Estado, o envolvimento de inocentes e, principalmente, a morte do adolescente a caminho da escola corroboraram para a emergência dessas manifestações.

De igual proporção, apareceram comentários que compactuavam com a operação policial, justificavam a morte de inocentes e saudavam o político defensor da ditadura militar, o qual posteriormente se tornaria presidente do Brasil. Essas nuances escapam ao dispositivo em questão por serem inerentes a outros processos sociais. A própria presença de um delegado em um programa de televisão, a declarada ameaça de morte e a naturalização do ódio revelam uma macro problemática brasileira. Essas impressões de ódio parcialmente perdiam lugar quando as publicações envolviam crianças e a morte do adolescente. As reações dividiam-se entre criticar a ação policial, culpabilizar dependentes químicos ou até mesmo atribuir o problema à “mídia falsa”. Também surgiram menções a acontecimentos em evidência naquele momento, como as políticas de migração dos Estados Unidos e a separação de crianças de seus pais.

Considerações finais

Um dispositivo dessa natureza aciona, na sua processualidade, complexos campos de sentidos que envolvem a temática da violência no Brasil, remetendo tanto às profundas cisões sociais nunca superadas no país quanto aos imaginários que emergem das situações de medo e pânico, entre outras dimensões. Dessa forma, identificamos três territorialidades semióticas principais no corpus em análise do sistema de relações *Fogo Cruzado*: orientação, comoção e ódio. A primeira transparece quando usuários marcavam outros nas publicações, como forma

de avisar do perigo naquele momento na região. Na ordem das emoções primárias, outra grande parcela dos comentários caracterizou-se por um sentimento de comoção pelo acontecimento. Já a territorialidade do ódio evidencia o discurso vigente na atualidade brasileira, com a chancela e a tentativa de construir justificativas para a morte em nome de uma autodenominada moralidade. Esses sentidos arrefeceram na circulação discursiva quando, no acontecimento em análise, apareceu o envolvimento de crianças. Nesse momento, as conversações assumiram outros rumos e acabaram por se desdobrar para o acionamento de acontecimentos em curso naquele tempo-espaço.

A guerra entre facções, milícias e polícias seria um inibidor de qualquer espécie de alerta. Porém, um dos efeitos de sentido da web, o anonimato, viabiliza a identificação de territórios em conflito no Rio de Janeiro. Essa mesma sensação de permissividade do meio digital faz emergir hordas que buscam destilar o ódio em caracteres. Por fim, destaca-se o papel orientacional executado por este sistema de relações, articulado pelo laboratório de dados *Fogo Cruzado*. Em especial, a noção ampla que esta característica apresenta por se posicionar também como um observatório social, construído em várias interfaces, que georreferencia a violência armada, colocando-a em debate com a sociedade. Uma ágora reticular das redes e plataformas digitais.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, M. G. Fronteiras, Territórios e Territorialidades. *Revista da Anpege*. N. 2, 2005. Disponível em: <http://anpege.org.br/revista/ojs-2.4.6/index.php/anpege08/article/view/86>. Acessado em 18/08/2018.

BRAGA, C; MORELI, G.; e LAGES, V. N. (org.). *Territórios em movimento. Cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva*. Brasília: Sebrae, 2004.

BRAGA, J. L. Vigilância: o alcance do processo e da palavra. In: CASTRO, Paulo César (org.). *Vigiar a vigilância: uma questão de saberes?* Maceió: EDUFAL, 2016. P. 85-97.

_____. Dispositivos Interacionais. In: BRAGA, J. B. et. al. *Matrizes Interacionais: a comunicação constrói a sociedade*. João Pessoa: 2017, EDUEPB. P.p 17-44. Acesso em: <http://books.scielo.org/id/59g2d/pdf/braga-9788578795726.pdf>. Acesso em 02/08/2020.

BLACKMORE, S. *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press. 1999

_____. The memes' view. In AUNGER, R. (ed.), *Darwinizing Culture. The status of memetics as a Science*. New York: Oxford Press, 2000. P.p. 25-42.

_____. Don't think intelligence – think replicators! IN, Blackmore, S. *Genes, memes, and memes/tremes*. Dr. Susan Blackmore, 2012. Disponível em: <https://www.susanblackmore.uk/memetics/genes-memes-and-temestremes/>. Acesso em 02/08/2020.

CARLÓN, M. Público, privado e íntimo: el caso Chicas Bondi y el conflicto entre derecho a la imagen y la libertad de expresión en la circulación contemporánea. In: CASTRO, P. C. (org.). *Dicotomia Público/Privado: estamos no caminho certo?* Maceió: EDUFAL, 2015. P.211-232.

DAWKINS, R. *O gene egoísta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, U. Tevê: a transparência perdida. In. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLICHY, P. Internet, um mundo para os amadores. In: FLICHY, Patrice; FERREIRA, Jairo; AMARAL, Adriana (orgs.). *Redes digitais: um mundo para os amadores*. Novas relações entre mediadores, mediações e midiaticização. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2016. P.13-48.

FLÔRES, V. *Midiaticização amazônica: a construção sistêmico-discursiva do InfoAmazonia*. *Dissertação de mestrado* (Pós-Graduação em Comunicação Midiática). Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2017.

_____; BORELLI, V. Sistemas sociais em midiaticização: acoplamentos sistêmico-discursivos no InfoAmazonia. *Lumina - Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF*, v. 11, n. 3, p. 193-214, set./dez. 2017.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

GELL-MANN, M. *O quark e o jaguar. As aventuras no simples e no complexo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

GO, E.; SUNDAR, S. S. Humanizing chatbots: The effects of visual, identity and conversational cues on humanness perceptions. *Computers in Human Behavior*, [s. l.], v. 97, p. 304–316, 2019. DOI 10.1016/j.chb.2019.01.020. Disponível em: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=136253127&lang=pt-br&site=ehost-live>. Acesso em: 9 jul. 2020.

HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1992.

HAESBAERT, R. *Territórios alternativos*. Niterói: EdUFF; São Paulo: Contexto, 2002.

_____. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HEINRICH, A. *Networked Journalism*. Londres: Routledge, 2011.

HENN, R. O ciberacontecimento. In: VOGEL, D., MEDITSCH, E, e SILVA, G., *Jornalismo e acontecimento: tramas conceituais*. Florianópolis: Insular. P.p 21-34, 2013.

_____. *El Cibercontecimiento, Producción y Semiosis*. Barcelona: Editorial UOC, 2014.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

_____; FORD, S. e GREEN, J., *Spreadable Media, Creatin, Value and Meaning in a Networked Culture*. Nova York: New York University Press, 2013.

KERTYSOVA, K. Artificial Intelligence and Disinformation: How AI Changes the Way Disinformation is Produced, Disseminated, and Can Be Countered. *Security & Human Rights*, [s. l.], v. 29, p. 55–81, 2018. DOI 10.1163/18750230-02901005. Disponível em: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=141322561&lang=t-br&site=ehost-live>. Acesso em: 4 jun. 2020.

LANDON-MURRAY, M.; MUJKIC, E.; NUSSBAUM, B. Disinformation in Contemporary U.S. Foreign Policy: Impacts and Ethics in an Era of Fake News, Social Media, and Artificial Intelligence. *Public Integrity*, [s. l.], v. 21, n. 5, p. 512–522, 2019. DOI 10.1080/10999922.2019.1613832. Disponível em: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=138322708&lang=pt-br&site=ehost-live>. Acesso em: 18 abr. 2020.

LOTMAN, Y., *Lasemiosfera*. Madri: Catedra, 1996.

_____. *Cultura y explosión, Lo previsible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

LOTMAN, Y., USPENSKII, B., et. al. , *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1981.

MACHADO, I. (org.). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. Razón técnica y razón política: espacios/tempo no pensados. In: *Revista ALAIC*. N°01, 2004.

_____. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. 360p.

MORIN, E. *O Enigma do Homem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

_____. *O Método 1, A Natureza da Natureza*. Mira-Sintra: Europa-América, 1986.

_____. *O Método 4. As idéias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

NECHUSHTAI, E.; LEWIS, S. C. What kind of news gatekeepers do we want machines to be? Filter bubbles, fragmentation, and the normative dimensions of algorithmic recommendations. *Computers in Human Behavior*, [s. l.], v. 90, p. 298–307, 2019. DOI 10.1016/j.chb.2018.07.043. Disponível em: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=iih&AN=133068561&lang=pt-br&site=ehost-live>. Acesso em: 9 jul. 2020.

OLIVEIRA, F., OSÓRIO, M., HENN, R. Agir cartográfico: proposta teórico-metodológica para compreensão e exercício do jornalismo em rede. *XVIII Encontro Anual da Compós*, PUCRS, Porto Alegre, 2019. http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_OHR9REETUOVW8I3TZYF_28_7626_21_02_2019_07_24_15.pdf. Acesso em 02/08/2020.

PEIRCE, C. S., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Past Masters, CD-ROM. EUA, IntelLex Corporation, 2002.

PROSS, H. *Estrutura simbólica do poder*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

QUÉRÉ, L. Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação*. Lisboa, nº 6, 2005, p. 59-76.

RODRIGUES, A. *A Partitura Invisível. Para a abordagem interativa da linguagem*. Lisboa: Colibri, 2005.

RUSSELL, A., *Networked, a Contemporary History of News in Transition*. Cambridge: PolityPress, 2011.

SÁBADA, T. *Framing: el encuadre de las noticias*. Buenos Aires: La Crujía, 2007.

SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, M. *Por uma Geografia nova*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. O retorno do território. *OSAL* - Observatório Social de América Latina. Año 6 no. 16 (jun.2005). Buenos Aires: CLACSO, 2005.

_____. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção* 4ed. 2reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, et. al. Semiótica: estrutura, sistema, máquina. IN, SILVA, A., NAKAGAWA, R., OLIVERIA, L. *Semiótica: Desordens e Incertezas*. São Paulo: Kazuá, 2018. P.p. 17-39.

ZAGO, G. *Recirculação jornalística no twitter: filtro e comentário de notícias por interagentes como uma forma de potencialização da circulação*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). UFRGS, Porto Alegre, RS, 2011.

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002. 302.p.

SZAMOSI, G. *Tempo e Espaço - As Dimensões Gêmeas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CAPÍTULO 12

Mediatização das imagens: o contra-agenciamento em circulação do caso Marcos Vinicius

ANA PAULA DA ROSA

1. Introdução

Esse artigo nasce de uma inquietação sobre o fenômeno das imagens como processo comunicacional, em especial a partir da temática do presente projeto de cooperação, que se volta para as cartografias da imagem e do som. A imagem que nos interessa não é uma qualquer¹, isto porque já vivemos cercados por imagens desde o próprio surgimento do homem, especialmente em virtude da sua capacidade criativa e dos seus mundos interiores habitados por imagens nunca perceptíveis aos olhos. A imagem que nos inquieta é marcada pela ambiguidade: por um lado, ela carrega e produz imaginários; por outro, é uma imagem midiática, portanto, inscrita em dispositivos midiáticos. Não obstante, pensamos na imagem imersa em um cenário de mediatização, significando dizer que não é a imagem que está na mídia, mas que aquela imagem é fruto

1. Nenhuma imagem é “qualquer” já que sempre carrega consigo mais do que o tom de registro ou de representação. Usamos esta expressão para delimitar que a imagem que nos interessa tem especificidades, pois estamos rodeados de uma inquietante produção de imagens, algo que autores como Kamper chamam de uma órbita de imagens-lixo.

de um profundo e intenso processo social de atravessamento de lógicas de midiaticização e de lógicas de mídia². Tal observação é importante, uma vez que inscrevemos este projeto nos estudos da midiaticização, um conceito teórico ainda em construção, mas que já apresenta linhagens distribuídas em eixos espaciais, como é o caso do Norte e do Sul.

Dentro destes eixos, identificamos quatro lentes para olhar a midiaticização: 1) estudos europeus na perspectiva institucionalista; 2) pesquisas europeias na perspectiva socioconstrutivista; 3) investigações latino-americanas na perspectiva semiossocial e 4) investigações latino-americanas, em especial as brasileiras, com foco empírico-conceitualizante e reconfiguração sociocomunicacional. As vertentes europeias localizam-se, geograficamente, em países como Dinamarca, França, Alemanha, Suécia, Inglaterra e Portugal. Já as latinas encontram mais força na Argentina e no Brasil.

Isto posto, neste texto não se trata de definir ou defender uma lente para olhar a midiaticização, considerando-a generalizante e totalizante. Ao contrário, a intenção é estimular que visões do Sul possam ascender aos espaços vistos como tradições do Norte. Significa dizer que há vertentes acadêmicas múltiplas e que o conceito de midiaticização aqui adotado leva em conta as características dos estudos empíricos, de um lado, e, de outro, do foco na circulação, tomando as imagens como objeto central. Cabe a ressalva que não entendemos a imagem apenas como fotografia ou ilustração, mas como aquilo que é visível em sua invisibilidade, não demandando, necessariamente, uma representação. A narrativa produz imagens que se perpetuam no tempo, enquanto as imagens produzem narrativas que se “fixam”. É esta dualidade que nos interessa.

Assim, ao localizarmos a nossa pesquisa dentro de uma disputa pela própria definição do conceito de midiaticização entre os eixos Norte e Sul, tomamos a liberdade de aproximar, ainda tateando, os conceitos de Norte e Sul sob a perspectiva dos estudos do Sul-global. A união destas duas palavras, aparentemente antagônicas, indica uma ruptura no modo de se conceber a distribuição territorial no mundo: não apenas território

2. A distinção entre lógicas de mídia e de midiaticização é estabelecida de forma clara em Braga (2015), mas aqui queremos identificar o atravessamento de ambas e não seu isolamento.

enquanto pedaço de terra, mas um conceito que abarca afetividades, memórias, fluxos político-econômicos e visibilidades. Esta ruptura advém de um modo distinto de se compreender as distribuições, eis que as clássicas divisões Norte e Sul, Leste e Oeste nunca se efetivaram para além da rosa dos ventos. Na prática, a distinção entre norte e sul significa uma distinção da ordem do poder, marcada pela opressão, pela “visão de nós e dos outros”, “daqueles lá que compõem o terceiro mundo”. Assim, a nomenclatura do Sul-Global propõe um deslocamento: considerar que o Sul não é demarcado pela localização geográfica, mas por um conjunto de modos de ser e de viver que evidenciam marcas de subjugação, opressão, desigualdades. No entanto, tais marcas convivem com outras, as da produção científica, da pujança na produção de alimentos, economias em ascensão e/ou culturas que resistem a um processo de homogeneização, histórias de resistência. Dessa forma, o Brasil pertence ao Sul-Global, mas o Iêmen e a Síria também.

Conforme o *Concepts of the Global South*, o termo não deve ser tomado como um divisor, mas com ênfase na preocupação com a globalização, um processo que, assim como a midiaticização, afeta a todos, mesmo que as maneiras sejam distintas. Contudo, também é um termo em tensão, pois existem questões geopolíticas e econômicas que podem incidir não em mudança, mas em “achatamentos” culturais ou em mais explorações. Tendo a crítica como horizonte, adotamos neste trabalho o termo Sul-Global na perspectiva de Resende (2014), que vem sendo desenvolvida no Grupo de Pesquisa LAN da UFF, em que o termo abarca um modo de se viver no presente, de retratar o mundo no qual vivemos e de abordar nossas experiências nesta ambiência. O autor aciona a ideia de Michel De Certeau a respeito das fronteiras, visto que estas já não podem mais ser demarcadas de forma territorial. A globalização coloca todos nós em contato. Estes contatos diluem as fronteiras, porém Resende (2014, p. 02) destaca o paradoxo das divisões e ligações fronteiriças, pois “pensar em um Sul Global sem enfrentar tal paradoxo poderia levar-nos a sustentar o que as geografias do poder sempre fizeram: inventar o espaço do outro como reminiscência; uma existência que recai sobre os interesses daqueles que estão no poder” .

Exatamente para fugir desta visão, a discussão do Sul-Global engloba a ideia das narrativas e dos imaginários, aspectos caros para a proposição deste artigo. Isto porque entendemos que imagens midiáticas convocam imaginários, da mesma forma que abastecem nosso repertório iconográfico individual, principalmente quando se voltam para zonas de conflitos como, por exemplo, os atentados terroristas, as “guerras” no Oriente Médio ou a “guerra” do tráfico no Brasil. Assim, a partir da visada de Resende, a questão do conflito ganha outras cores. Já não basta pensar tais situações pela ótica da divisão geográfica, mas sim no espaço discursivo, o que transborda tais limitações. “Norte / Sul, neste caso, são categorias ampliadas que, apesar de representarem localizações geográficas específicas, vão além dos limites das fronteiras que eles criam” (RESENDE, 2014, p. 04). Até porque, a partir da virada para a modernidade, ou mesmo do processo de midiaticização instaurado no tecido social, já não seria mais possível manter a mesma relação do homem com os lugares e nem destes com os discursos circulantes.

Eis o ponto nevrálgico, em nossa concepção ainda exploratória e aproximativa: a circulação “catapulta” todos ao processo comunicacional, o que implica em novas e mais intensas disputas de sentido e de imaginários sociais, transbordando as fronteiras territoriais. Isto é, ao ascender à circulação, os conflitos são revisitados e as fronteiras passam a ser não mais barreiras, mas um espaço de negociação. A questão central para nós é: em que medida atores sociais midiaticizados valem-se de lógicas de midiaticização para subverter discursos e narrativas de subalternidade? Até que ponto ceder para os constructos imagéticos e jornalísticos dominantes não significa uma estratégia de visibilidade e, portanto, ruptura? Tais questões - ainda muito exploratórias - estão diretamente ligadas ao objeto empírico que pretendemos desnudar, fruto de nossa investigação pós-doutoral realizada no âmbito do Procad³.

3. Um agradecimento especial ao CAPES, por permitir que este projeto se concretizasse, e às interlocuções com o professor supervisor Fernando Resende e com o grupo de pesquisa LAN pelas trocas de conhecimento.

2. O agenciamento da imagem como dinâmica da midiatização

O foco deste trabalho consiste em analisar o agenciamento de imagens a partir de um estudo de caso que remete ao processo de circulação das imagens e à relação de atribuição de valor à vida. Como ponto de partida, demarcamos que o agenciamento da imagem é uma dinâmica típica da midiatização, operada de formas distintas conforme interesses, valores morais e dispositividades em jogo. Ressalta-se, porém, que o agenciamento não é feito por um único agente, mas sim por uma multiplicidade de atores, inclusive aqueles que desempenham ações de contra-agenciamento àquilo que é apresentado nos meios tradicionais. Quando nos referimos a contra-agenciamento, queremos dizer em modos de performatização e atuação que não só questionam os sentidos expressos no jornalismo tradicional, por exemplo, mas passam a ser referência para a atuação deste. Assim, identificamos elementos característicos de nosso caso, mas que podem ser percebidos em outros: a) a natureza das imagens midiáticas e a relação com os imaginários; b) movimentos de circulação; c) interações e lógicas conflitantes entre atores sociais e instituições midiáticas e, por fim, d) lógicas de agenciamento da imagem em termos de controle/poder.

Nosso olhar recai sobre as lógicas de agenciamento da imagem em termos de poder, ao considerarmos que o objeto empírico é constituído por acontecimentos apartados no tempo e no espaço, mas unidos pela presença da criança enquanto vítima de violência, e como a sua imagem vai se movendo entre o símbolo da vida a ser preservada e o esvaziamento da vida da “pessoa humana” enquanto valor. Como imagem esquecida na condição de referente, trazemos à tona a imagem do menino Marcos Vinicius, estudante carioca, assassinado na favela da Maré em 2018. Como conceitos centrais, adotamos “a vida que não merece viver” (AGAMBEN, 2010) e a vida “não passível de luto” (BUTLER, 2017), além do olhar de um devir negro (MBEMBE, 2018) e de circulação como relação de valor (ROSA, 2019).

2.1 O imaginário midiático e o outro

Quando pensamos em imaginário midiático, estamos nos referindo a um conjunto de imagens que circulam e que, assim, acionam sentidos múltiplos. Esse imaginário, ao emergir nas mídias e das mídias, promove constantes pontos de contato com o imaginário mais profundo, aquele vinculado às imagens simbólicas, portanto, à nossa capacidade imaginativa. Isto porque a ampliação da oferta de imagens midiáticas complexifica a criação de imagens interiores a partir do momento em que as primeiras tornam-se imagens barreiras ou modelizadoras. Estas barreiras dizem respeito a concepções valorativas morais que passam a circular, vinculando estigmas e estereotípias, ou seja, imagens que negam o outro.

É exatamente este o ponto: a distinção do eu e dos outros. Mbembe (2018) entende a alteridade não como a igualdade, nem como o simples reconhecimento da diferença, mas do reconhecimento do outro enquanto outro, em que a simbólica de raças, cores e poderes não seja “a” simbólica dominante. Já Butler (2017, p. 19), ao tratar do reconhecimento, destaca que a ênfase não está no ato de reconhecer reciprocamente, mas na “condição de ser reconhecido”. Esta condição, em sua visão, precede o reconhecimento. Isto é, quando adentramos na questão do reconhecimento dos questionamentos sobre o conjunto de normas que permite que certas pessoas sejam “reconhecidas” e outras não, percebemos que há modos de ver e operações para tornar invisível. Tais operações são cada vez mais midiaticizadas, ou seja, não advêm somente de estratégias dos meios de comunicação tradicionais, mas se atualizam e se fundam no tecido da sociedade por suas lógicas e operações específicas. Uma destas diz respeito à fabulação.

Mbembe (2018, p. 60), autor que não trata da midiaticização, mas do conflito de raças, refere-se à ideia do negro como uma problemática de fabulação, portanto, uma forma de narrar o mundo e, nesse ato, de produzir imagens sobre ele. “A razão negra designa um conjunto tanto de discursos como de práticas – um trabalho cotidiano de inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com

o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial”. Neste sentido, o autor considera que a fabulação carrega negações e profundas marcas de poder.

A ponte que fazemos com o conceito de midiática surge quando voltamos a nossa atenção para as operações de visibilidade e para o fato de que a fabulação se estabelece, hoje, no espaço das mídias, mesmo que de forma descentralizada, o que implica em construções de sentidos diversas. Há uma ampliação do espaço da narração do mundo e, consequentemente, da produção de imagens deste mundo. Porém, a diversidade de oferta em produção não significa a pluralidade das perspectivas. Fausto Neto (2013) chama a atenção para as defasagens na produção de sentido e que somente o acesso é insuficiente para dar conta dos embates discursivos, inclusive os permeados pela tecnologia.

Assim, Mbembe nos faz refletir sobre um desaparecimento histórico de sujeitos e de vivências não passíveis de recriação, visto que há camadas de apagamentos. Na sociedade em midiática, os apagamentos sociais também estão presentes e são reiterados, porém, os sujeitos ascendem ao espaço midiático, tomando para si, cada vez mais, a condição de existência, mesmo que esta seja limitada por filtros e fluxos. A situação que veremos em nosso caso midiático é uma tentativa de coagenciar a circulação das imagens.

3. O caso de pesquisa midiático: as desconstruções imagéticas e as tentativas de contra-agenciamento

Neste trabalho, desenvolvemos um caso de pesquisa midiático, isto é, optamos em realizar o acionamento da perspectiva teórica a partir da mobilização da empiria, portanto, da configuração de um caso de investigação. Este vem sendo um traço identitário dos pesquisadores que integram a Linha de Pesquisa Midiática e Processos Sociais na Unisinos, tanto nos quadros em formação como nas pesquisas em andamento, caso do presente texto, que se articula com o trabalho de estágio pós-doutoral realizado na Universidade Federal Fluminense sob supervisão do prof. Fernando Resende. Feita esta ressalva, consideramos aqui

não um caso jornalístico ou um caso “pronto” (BECKER, 1997) dado de antemão, mas, ao contrário, o nosso caso configura-se a partir da característica central de ser um caso midiaticizado. Por não ser um caso dado, ele é fruto da construção do pesquisador. Estamos falando da morte do menino Marcos Vinicius, estudante carioca, assassinado na favela da Maré, em 2018.

Antes de ir para a empiria, é preciso outra ressalva: como ponto de partida em nossa investigação, consideramos que as imagens midiáticas carregam imagens anteriores, frutos de discursos e temporalidades outras, as quais se presentificam como sombras em nossas produções atuais, afetando os modos de reconhecimento, em especial as suas condições.

Ao mencionar o nome Marcos Vinicius, talvez a imagem do jovem de 14 anos não venha tão facilmente à nossa mente. A imagem foi muito reproduzida e ganhou repercussão internacional. Contudo, com o passar dos dias, ela foi desaparecendo até o seu completo esmaecimento, o que já nos dá pistas de outras processualidades em termos de circulação. Marcos Vinicius da Silva, 14 anos, morreu baleado no dia 20 de maio de 2018, no Complexo da Favela da Maré, durante uma Operação Policial. O estudante e um amigo andavam na rua, vestindo uniformes da escola, quando Marcos teria sido atingido pelo tiro disparado de um veículo blindado. A cobertura jornalística voltou-se tanto para a questão do fato como também para os protestos derivados contra a ação policial situada em um processo de intervenção na favela. No entanto, em termos de manchetes (figura 1), podemos tomar como exemplo a do portal G1 (20/06/2018):

Quando a instituição jornalística traz acoplada à notícia da morte do estudante os protestos na comunidade, o primeiro fato, qual seja, a morte, passa se tornar secundário em relação às manifestações populares. Isto ocorre por duas razões: a primeira porque, ao inserir na frase o conectivo “e”, a manchete diminui a ênfase da morte. Tanto que os comentários dos atores sociais, como veremos abaixo (figura 2), ratificam esta posição. Tais comentários apontam também para a falta de compreensão da noção de alteridade enquanto reconhecimento. Há uma visão estereotipada, não só do jovem, mas também do favelado, assim como fica evidente a necessidade da condição do reconhecimento: para

reconhecer é preciso conhecer. Em certa medida, o jornalismo contribui para reforçar um imaginário midiático que só intensifica um imaginário já presente.



FIGURA 1: Destaque para construção da manchete sobre o caso.
FONTE: *Portal G1.*

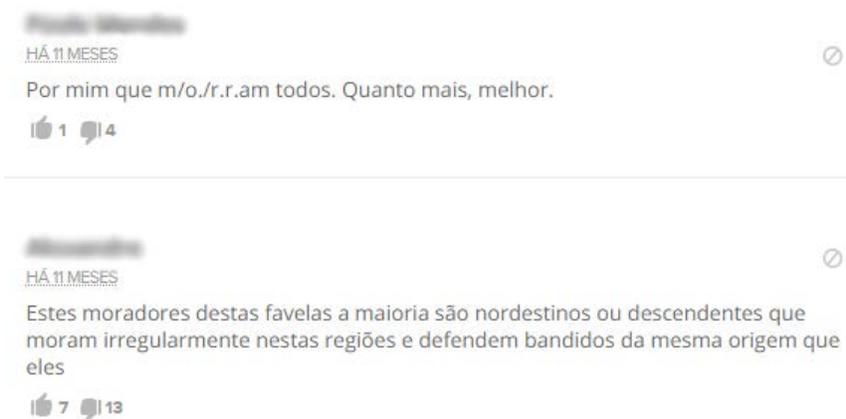


FIGURA 2: Comentários que reforçam constructos historicamente reiterados.
FONTE: *Portal G1.*

A outra razão é que a imagem do menino morto, ou seja, do corpo, não foi veiculada. Embora a imagem do menino baleado tenha estado disponível e circulado instantes após o ocorrido, ela foi proibida, sendo inclusive retiradas páginas de Facebook. Hoje, ao fazer uma busca da imagem de Marcos Vinicius, não é possível localizar a sua fotografia no local do acontecimento, apenas imagens de arquivo em vídeos e reportagens (figura 3).



FIGURA 3: Excerto de reportagem com a imagem do adolescente.

FONTE: *Jornal RJ1*. Captura da autora.

Observa-se também, na extração acima, que é o excerto de uma reportagem do jornal RJ 1 da Rede Globo, que a fotografia escolhida para “fabular” Marcos Vinicius em vida já carrega marcas importantes. Da menção sobre ser estudante ao “enquadre” do jovem “criminoso”: boné virado para trás, sem camisa, os olhos espremidos. Esta imagem foi usada para a criação de *fake news*, ou seja, para fazer circular construções que tensionam o lugar de Marcos Vinicius como um jovem a caminho da escola, colocando-o no caminho do tráfico (figura 4). Tais imagens foram verificadas e comprovadas como montagens.



FIGURA 4: Montagem que desloca o sentido sobre o menino assassinado.

FONTE: Facebook.

Isso evidencia que, nesta situação, existe uma operação de produção de imagens tensionadoras, as quais tentam questionar o lugar da imagem inicial, que desaparece da circulação. Na ausência da imagem do fato, há uma tentativa, por parte da família, dos colegas e de instituições não midiáticas, de acionar lógicas de midiática para circular uma contra-imagem com o objetivo de fazer frente às imagens que o jornalismo, os críticos e os atores sociais constroem em cima de um discurso que vem de outro lugar, o “bandido bom, é bandido morto” já historicamente fixado no imaginário coletivo e social. Nesta tentativa de contra-agenciamento, surge a imagem-símbolo do não-corpo. É a imagem da camiseta do uniforme escolar, manchada de sangue, que se transforma em bandeira e manifesto. A partir desse momento, o próprio jornalismo revê sua argumentação, pautando-se pela comoção da mãe que perde o filho. A imagem da camiseta ensanguentada é o Santo Sudário reatualizado.

Estamos diante de um conjunto de operações e lógicas de midiática mobilizadas que interferem no imaginário midiático e, conseqüentemente, no reconhecimento. Em um primeiro momento, a

imagem do menino ferido foi posta em circulação, mas retirada, o que caracterizou uma espécie de proibição. Algumas imagens são proibidas pelo próprio Facebook com a alegação de serem impróprias. Contudo, quando iniciou o trabalho das instituições jornalísticas, a morte passou a ser vista com descrédito e desconfiança, afinal, há um enfrentamento entre o poder da Polícia e o poder dos Traficantes, ficando a comunidade refém dos discursos elaborados sobre si, da violência sofrida na pele e, simbolicamente, da fabulação dos outros sobre si. A comoção só ocorre neste caso em um segundo momento, quando a mãe entra em cena já velando o filho. Ainda que alguns veículos tenham trazido a imagem do caixão, é o não-corpo, a camiseta que lhe dá vida. Enquanto imagem, enquanto materialidade, Marcos Vinicius não existe, ele se traduz em um pedaço de pano.



FIGURA 5: A camiseta transformada em corpo.
FONTE: Mauro Pimentel/AFP para jornal *El País*.

Além disso, com o passar dos meses, o caso de Marcos Vinicius torna-se invisível em termos midiáticos. Ele deixa de ser valorado nas interações e na circulação. No “aniversário” de um ano, a cobertura midiática

foi muito tímida, mas toda referência ao adolescente acabou sendo feita por meio da camiseta-símbolo. Ressalta-se, porém, que o estancamento da circulação da imagem em si acaba por preservar a imagem da vida. A memória do menino, enquanto pessoa humana, parece blindada pelos esforços da família, que também passa a atuar taticamente na própria mídia, desenvolvendo formas de agenciamento. Ou seja, a ação da família, dotada de recursos didatizados pelo próprio espaço midiático, faz com que a complexidade das interações se intensifique. Já não é mais um jovem morto, mas uma luta contra os poderes pré-estabelecidos da polícia e ao próprio fazer da comunicação.

3.1 Agenciamento da imagem como exercício de poder: onde fica a alteridade?

Ao observar operações que levam a uma série de lógicas de agenciamento de imagens, estamos diante de situações que envolvem conflitos urbanos e também são conflitos midiaticizados. Não apenas porque fazem parte da pauta de cobertura jornalística, mas porque, socialmente, são desenvolvidas estratégias e táticas para elaborar sentido sobre os acontecimentos. A imagem de Marcos Vinicius desaparecida do fluxo, retirada, leva a um duplo movimento de apagamento. Rosa (2020) já havia alertado para o apagamento do arquivo que, neste caso, indica um “isto foi” Barthesiano. Segundo a autora, é o apagamento da memória do acontecimento. “Neste sentido, o estilhaçamento é o da memória, que se fragmenta. Para recompor a história de Marcos Vinicius não basta sua fotografia, é preciso narrar, recuperar os dados”.

A questão é que, passado um ano da morte do adolescente, ele continua sendo apenas um corpo substituído por uma camiseta manchada de sangue. Como sujeito, é um corpo impedido de circular, mas que, por táticas de midiaticização da própria família, passa a ser preservado enquanto vida a ser vivida, em especial ao usar a hashtag Marcos Vinicius Presente, em alusão à Marielle Franco, e ao reiterar a presença da camiseta, espécie de Santo Sudário, retirando de circulação e blindando a imagem do rosto e dos estigmas possíveis. Quando a imagem do estudante não é reconhecida, é menos valorada na circulação. Assim, estamos diante de um poder tácito que se instala, simbólico, ao determinar aqueles que não são “passíveis de luto”.

Em 2019, Marcos Vinicius é só um fato a rememorar, mais um dos acontecimentos calendários. Ele não se insere como sombra nas coberturas e produções midiáticas de atores sociais posteriores, como ocorre no caso do menino sírio Aylan Kurdi. Ao contrário, sua imagem é negada, deletada, excluída. Mesmo quando outra criança morre na favela, vítima de conflitos, a imagem de Marcos Vinicius é pouco recuperada. Nossa inferência é que a imagem de arquivo de Marcos Vinicius, e mesmo a imagem da camiseta, não possui força de pregnância para se tornar um referente autonomizado. Portanto, ainda que tal morte seja recente, não integra nosso imaginário. Para recuperarmos o ocorrido, é preciso tecer novamente o acontecimento.

4. As dinâmicas de midiaticização de conflitos: da vida que não merece ser vista à resistência

Esse artigo tenta se aproximar de autores que, em alguma medida, apresentam a problemática do poder e da morte como centrais para compreender a vida. Norbert Elias, em “A solidão dos moribundos” (2001), reflete sobre a morte no Ocidente e como esta se liga à noção de imagem, pois temos uma atitude em relação à morte e uma imagem da morte. Esta última é sempre adiada e, nas palavras do autor, “recalcada”. Em outra abordagem, Agamben (2010) trata da morte e do poder ao mencionar a noção da vida que não merece viver. O autor recupera o conceito de “vida sem valor”, afirmando que esta decisão de “julgar” com valor ou não recai em aspectos jurídicos e, mais evidentemente, em políticos que indicam os poderes em jogo. Judith Butler (2017) discute a vida “não passível de luto” e a precariedade da vida, isto é, o fato de que o homem está constantemente exposto a variáveis sociais. No entanto, ainda existem limitações nas condições de reconhecimento, pois “nem todo mundo conta como sujeito na vida contemporânea (...)” (BUTLER:2017, p. 54)

É neste cenário de disputas de poder que emerge mais fortemente a noção que aqui trabalhamos, no sentido da circulação como relação de atribuição de valor (ROSA, 2019). Ao considerar que a imagem que circula é fruto de uma disputa intensa por sentidos, aquilo que ganha visibilidade torna-se resultado de operações de poder, de exclusões, de apagamentos e, em contrapartida, de valorizações. Estas valoriza-

ções ocorrem não por um agente ou por outro, mas em interação e de múltiplas formas. Não é a fotografia distribuída pela agência de notícia que gera um uníssono no modo de olhar, não é a regra do Facebook de restringir a violência que apaga a imagem da cena do crime, mas há um conjunto de elaborações e táticas que são desenvolvidas em paralelo, uma vez que possuem o mesmo propósito de base: narrar o mundo e o homem a partir do imaginário midiático.

Mas, como lidar com esse imaginário e seus valores? Pensar a condição de visibilidade nos faz compreender que o cerne do debate não está na imagem em si, mas na midiática dos conflitos aos quais ela se reporta (HJAVARD, MORTENSEN, 2015). Isto porque a midiática põe em curso novas dinâmicas, que se fundam e se reatualizam, inclusive as que dizem respeito à fabulação humana. Ou seja, os nossos modos de narrar já não são mais os mesmos, o que permite a potencialização de mais vozes e de espaços para contradiscursos tentativos.

Hjavard e Mortensen (2015) defendem que, nos tempos atuais, os conflitos midiaticizados não são mais apenas mediados, mas envolvem dinâmicas geralmente de três ordens: amplificação, enquadramento e agência performática e co-estruturação. Estas dinâmicas se manifestam de modos combinados e complexificados. Uma dessas complexificações é a presença dos atores sociais na cena, produzindo narrativas sobre os conflitos que vão além do que se conhecia por um modelo de interação. Essa presença, que se traduz em uma força de atuação, evidencia que a circulação ultrapassa o espaço territorial daquilo que está aparentemente em disputa. Até porque, em geral, as tensões discursivas e de valor não dizem respeito a bens materiais, mas ao próprio poder de existência. Assim, os conflitos vazam, dizendo respeito muito mais ao imaginário do que ao tangível.

Em síntese, no caso que aqui investigamos, a sua dinâmica é constituída por operações de dar a ver/apagar; valorizar/excluir, por a circular/ repetir; fixar/restringir e, assim, não se trata simplesmente do plano das ações práticas, mas de um imaginário tecido entre a vida que não merece viver e a vida que não merece ser vista. Em depoimento ao repórter Gustavo Goulart para a revista *Época* (2020), a mãe de Marcos Vinicius, Bruna da Silva, destaca que o fator que a mantém de pé é a militância, ou seja, a tática de valer-se das próprias lógicas de midiati-

zação para manter a memória de seu filho (e sua imagem) viva. Bruna afirma à reportagem que “os mortos têm voz”. Ela ressalta que seu acesso à militância ocorreu como reação à notícia falsa de que o filho estava envolvido com o tráfico (o que seria uma justificativa para reduzir o impacto da morte do adolescente). “Quando vi a fake news do Marcos, pensei: não basta a polícia matar, ainda tem de fazer fake news?” Bruna, juntamente com as mães de outras crianças que perderam a vida nas favelas cariocas, lutam não apenas para que os casos não virem mera estatística, mas utilizam do espaço midiático das redes para fazer circular contra-agenciamentos, isto é, para tentar romper com o poder de fazer esquecer.



FIGURA 6: A imagem de enfrentamento.

FONTE: Márcia Foletto/Agência *O Globo* disponível em epoca.globo.com.

A imagem acima possui um duplo simbolismo: é a imagem da mãe que remete às representações religiosas de Maria, mas também é - essencialmente - a imagem de uma resistência.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BECKER, Howard. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BRAGA, Jose Luiz. Circuitos versus Campus. In: JANOTTI JR., J.; MATOS, M. A.; JACKS, N. *Mediação & Mídia*. Salvador: EDUFBA; Brasília: COMPÓS, 2012. p. 31-52.

BRAGA, José Luiz. Lógicas da mídia, lógicas da midiatização? In: *Relatos de investigaciones sobre mediatizaciones*- CIM, 2014, Rosario, Argentina. *Investigaciones sobre mediatizaciones*, 2014. p. 1-20.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

COULDRY, Nick. A Mídia tem futuro?. In: *MATRIZES*, São Paulo, ano 4, nº 1, jul./dez. 2010, p. 51-64. Disponível em: <<http://goo.gl/0NPKaQ>>.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FAUSTO NETO, Antonio. Como as linguagens afetam e são afetadas na circulação? In: BRAGA, J. L.; FERREIRA, J.; FAUSTO NETO, A.; GOMES, P. G. (org.). *Dez perguntas para a produção de conhecimento em comunicação*. São Leopoldo: Unisinos, 2013. p. 43-64

FERREIRA, Jairo. A construção de casos sobre a midiatização e a circulação como objetos de pesquisa: das lógicas às analogias para investigar a explosão das defasagens. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 33, p. 199-213, 2016. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399648639015>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

HEPP, Andreas. *Cultures of Mediatization*. Cambridge: Polity, 2012.

_____. As configurações comunicativas de mundos midiatizados: pesquisa da midiatização na era da “mediação de tudo”. IN: *Matrizes*, v. 8 - Nº 1 jan./jun. São Paulo: 2014 - p. 45-6

HJARVARD, Stig. *The Mediatization of Culture and Society*. New York: Routledge, 2013.

KAMPER, Dietmar. *Mudança de horizonte: o sol novo a cada dia*. São Paulo: Paulus, 2016.

MÃE de jovem morto no Rio: “É um Estado doente que mata criança com roupa de escola”. *El País*. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/22/politica/1529618951_552574.htm. Acesso em 05 de abril de 2019.

MARCUS Vinicius Silva, o jovem baleado no Complexo da Maré, foi fotografado segurando uma submetralhadora? É falso. *Checamos AFP*. Disponível em <https://checamos.afp.com/marcus-vinicius-silva-o-jovem-baleado-no-complexo-da-mare-foi-fotografado-segurando-uma>. Acesso em 05 abril 2019

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MORRE adolescente baleado na Maré, e moradores protestam e incendeiam ônibus. Disponível em. *G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/morre-adolescente-ferido-durante-tiroteio-na-mare.ghtml>. Acesso em 20.ago. 2020.

RESENDE, Fernando. Conflicting Narratives and the Invention of Geographies. In: *IBRAAZ – Platform for discussion a 008 - The Global South*. 2014. Disponível em <http://www.ibraaz.org/essays/1>. Acesso em 20 ago. 2020.

RESENDE, Fernando; THIES, Sebastien. Revista Contracampo. Dossiê: Temporalidades enredadas do sul global. Vol 37. Nº 1, 2018. Disponível em <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/1150>Acesso em 20 ago. 2020.

ROSA, Ana Paula da. *De reflexos a fagias: os níveis de circulação e apropriação midiática das imagens*. IN: CINGOLANI, Gaston; SZNAIDER, Beatriz. *Nuevas mediatizaciones, nuevos publicos*. Argentina, 2016. Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2016

ROSA, Ana Paula da. Circulação: das múltiplas perspectivas de valor à valorização do visível. *Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun.*, São Paulo, v. 42, n. 2, p. 21-33, ago. 2019. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442019000200021&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 20 ago. 2020. Epub 19-Ago-2019. <http://dx.doi.org/10.1590/1809-5844201921>.

ROSA, Ana Paula da. A imagem em circulação: o estilhaçar do olhar e os estilhaçamentos da memória. In: FERREIRA, Jairo; GOMES, Pedro Gilberto (Org.); FAUSTO NETO, Antonio (Org.); BRAGA, J. L. (Org.); Rosa, Ana Paula (Org.). *Redes, sociedade e polis: recortes epistemológicos na midiatização (no prelo)*. 1. ed. SANTA MARIA: FACOS-UFSM, 2020. v. 1. 250p.

TUDO em minha casa lembra meu filho. *Revista Época*. Reportagem publicada em 17/01/2020. Disponível em <https://epoca.globo.com/rio/tudo-em-minha-casa-lembra-meu-filho-counta-mae-de-estudante-morto-na-mare-em-2018-24195155>. Acesso em 20 ago. 2020.

WOLVERS, Andrea; TAPE, Oliver; SALVERDA, Tio; SCHWARZ, Tobias. *Concepts of the Global South – Voices from around the world*. Global South Studies Center, University of Cologne, Germany – <http://gssc.uni-koeln.de/node/452>. Acesso em 26 jul 2020.

Sobre as autoras e os autores

Ana Paula da Rosa

Jornalista, mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos e pós-doutora pela Universidade Federal Fluminense por meio de edital da PROCAD/CAPES. Atualmente é professora e coordenadora do PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos, atuando na linha Midiatização e Processos Sociais

Adriana Amaral

Professora adjunta da Escola da Indústria Criativa da Unisinos e do Programa de Pós Graduação em Comunicação da mesma Universidade, onde coordena o grupo de pesquisa CultPop – Cultura Pop, Tecnologias e Comunicação. Bolsista de Produtividade do CNPq, nível 2, foi Visiting Scholar na University of Salford (UK, 2014), na University of Surrey pela CAPES (UK, 2015/2016) e na Universität Duisburg-Essen (Alemanha, 2016). Atual coordenadora do GT Estudos de Som e Música da COMPÓS. Foi coordenadora do projeto de pesquisa “POA Music Scenes”, parceria entre a UNISINOS e a University of Salford, entre 2014-2017 através do PVE/CAPES Ciências Sem Fronteiras. Seu atual

projeto de pesquisa é: “Estudos de fãs no Brasil: mapeamento da área de comunicação e proposições metodológicas para a cultura pop nos ambientes digitais”. Coordenadora da equipe UNISINOS no projeto PROCAD/CAPES.

Angela Freire Prysthon

Professora Titular da Universidade Federal de Pernambuco. Atua no Programa de Pós-graduação em Comunicação e no Bacharelado em Cinema e Audiovisual da mesma universidade. É líder do grupo de pesquisa Imagens Contemporâneas. É pesquisadora do CNPq desde 2006 e atualmente desenvolve o projeto “Recortes do Mundo: o papel da paisagem na cultura visual contemporânea”. É autora dos livros “Cosmopolitismos periféricos” e “Utopias da frivolidade”.

Beatriz Polivanov

Professora do Departamento de Estudos Culturais e Mídia, assim como do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora do CNPq (edital universal 2018) e líder do grupo de pesquisa MiDlCom (Mídias Digitais, Identidade e Comunicação) – UFF/CNPq. Foi pesquisadora visitante do Departamento de Art History and Communication Studies da Universidade de McGill, no Canadá, de 2019 a 2020. É autora do livro “Dinâmicas identitárias em sites de redes sociais: estudo com participantes de cenas de música eletrônica no Facebook” (2014, editora Multifoco) e co-organizadora das coletâneas “Fluxos em redes sociotécnicas: das micronarrativas ao big data” (Intercom/IBPAD, 2019) e “Música, som e cultura digital: perspectivas comunicacionais brasileiras” (E-papers, 2016).

Beatriz Medeiros

Doutoranda da linha de Estéticas e Tecnologia da Comunicação no PPGCOM-UFF. Bolsista CAPES. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bacharel em Estudos de Mídia, pela UFF. Integra os grupos de pesquisa MiDlCom (Mídias Digitais, Identidade e Comunicação) e MusiLab (Laboratório de Estudos Interdisciplinares de Música e Cultura).

Cesar Castanha

Doutorando e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Professor substituto no curso de cinema da Universidade Federal de Sergipe. Crítico de cinema.

Felipe Trotta

Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Coordena o grupo de pesquisa 'Laboratório de Estudos Interdisciplinares de Música e Cultura - MusiLab' e integra a diretoria da Seção Latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL, 2018-2020). É autor de diversos artigos e textos sobre música e sociedade, além dos livros "O samba e suas fronteiras" (Ed. UFRJ, 2011), "No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo" (Folio Digital, 2014) e "Annoying Music in Everyday Life" (Bloomsbury, 2020).

Fernando Resende

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordenador do TRAVESSIA - Centro de Estudos e Pesquisas do Sul Global e coordenador do [LAN] Laboratório de Experimentação e Pesquisas de Narrativas da Mídia. Doutor em Ciências da Comunicação (USP), realizou estágio pós-doutoral na School of Oriental and African Studies (SOAS - University of London). Organizador dos livros "Modos de Ser Sul — territorialidades, afetos e poderes" (E-papers, 2020) e "Media and the Global South — narrative territorialities and cross cultural flow" (Routledge, 2019). Bolsista PQ/CNPq com foco em narrativas, jornalismo, alteridade, conflitos e território.

Gustavo Daudt Fischer

Doutor e mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos, graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela UFRGS. Professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Ciências

da Comunicação da Unisinos. É um dos líderes do grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design e coordenador do GP Estudos de Televisão e Televisualidades do Intercom (2020-2021).

Jeder Janotti Junior

Pesquisador com Bolsa Produtividade nível 1 do CNPq. Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, Visiting Scholar na McGill University Montreal (2016/2017), coordenador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual da UFPE (L.A.M.A); possui diversos artigos publicados na interseção música e comunicação. Entre os inúmeros livros publicados destacam-se *Aumenta Que Isso Aí é Rock and Roll* (2003), *Heavy Metal com Dendê* (2004), *Rock Me Like The Devil* (2015) e *Gêneros Musicais em Ambientações Digitais* (2020), além do romance *Levedação* (2018). Coordenador da equipe UFPE no projeto PROCAD/CAPES.

Julia Passos

Fotógrafa da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (Alerj), graduada em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e aluna da Academia Internacional de Cinema (AIC). Foi bolsista de iniciação científica no projeto *Cartografias do Urbano na Cultura Musical e Audiovisual: Som, Imagem, Lugares e Territorialidades em perspectiva comparada*, pelo PROCAD/CAPES, onde desenvolveu a pesquisa “A Produção de Apagamentos em Narrativas e Territórios Pretos no Rio de Janeiro” em 2019. Integrou o [LAN] Laboratório de Experimentação e Pesquisas de Narrativas da Mídia e atualmente desenvolve projetos que estimulem a produção de memória negra no Estado através da imagem.

Letícia Maçulo

Graduada em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi bolsista de iniciação científica no projeto *Cartografias do Urbano na Cultura Musical e Audiovisual: Som, Imagem, Lugares e Territorialidades em perspectiva comparada*, pelo PROCAD/CAPES,

onde desenvolveu a pesquisa “Sobre os escombros: A Construção narrativa de uma nova Zona Portuária”. Integrou o [LAN] Laboratório de Experimentação e Pesquisas de Narrativas da Mídia e como artista visual, desenvolveu uma série intervenções imagéticas na região da Pequena África.

Larissa Veloso

Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Graduada em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição.

Leonam Dalla Vecchia

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, com ênfase em Estéticas e Tecnologias da Comunicação. Pesquisador do Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação (LabCult/UFF). Componente da equipe de tradução da Revista *Contra-campo* (PPGCOM/UFF). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Bacharel em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina, com Intercâmbio Acadêmico em Motion Pictures pela Universidade de Miami. Atualmente desenvolve pesquisas relacionadas ao universo da Música Pop, Cultura Pop, Fluxos Audiovisuais na Cultura Digital, Indústria Fonográfica, Questões de Raça e Gênero e Estudos da Performance.

Lucas Ness

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). É graduado em Cinema e Animação, em Direito e Mestre em Filosofia – todos pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente, é pesquisador junto ao TCAv – grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design.

Rodrigo Carreiro

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernam-

bucu, onde cursou Mestrado e Doutorado em Comunicação (Cinema), e coordena o grupo de pesquisa Laboratório de Investigação de Sons e Imagens (LISIM). É bolsista de produtividade do CNPq, nível 2, desenvolvendo o projeto “O real no sound design do audiovisual contemporâneo”. É autor dos livros “Era uma vez no spaghetti western: o estilo de Sergio Leone” (Editora Estronho, 2014), “A pós-produção de som no audiovisual brasileiro” (Marca de Fantasia, 2019), organizador e co-autor do livro-texto “O som do filme: uma introdução” (Editora da UFPR, 2018).

Ronaldo Henn

Professor/pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos/RS, com doutorado e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994 e 2000), e estágio de pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa (2015/2016). Pesquisa produção e proliferação de acontecimentos nas redes e plataformas digitais, com foco em diversas temáticas. É pesquisador PQ/CNPq Nível 2. É autor de “El Ciberacontecimiento: producción y semiosis” (Barcelona: UOC, 2014), “Os Fluxos da notícia” (São Leopoldo: Unisinos, 2002) e “Pauta e Notícia, uma abordagem semiótica” (Canoas: Ulbra, 1996).

Simone Pereira de Sá

Coordenadora geral do projeto PROCAD/CAPES. Professora Titular da Universidade Federal Fluminense no curso de Estudos de Mídia e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, onde coordena o LabCult – Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação. Foi Visiting Scholar nas Universidades McGill, no Canadá (2008) e King's College, University of London, U.K, (2015/2016). É bolsista de Produtividade do CNPq, e sua pesquisa atual intitula-se “Estratégias de visibilidade da música pop-periférica do Brasil contemporâneo: entre o local, o transnacional e o periférico”. Seus interesses de pesquisa se dirigem prioritariamente para as confluências entre música e cultura digital, com foco nas cenas musicais pop-periféricas do Brasil e as disputas e ativismo de seus fandoms; nas redes sociais; e também

nas metodologias para análise da materialidade das plataformas e dos produtos audiovisuais nativos deste ambiente, tais como videoclipes, álbum visuais, etc. É autora dentre outros, dos livros: *Baiana Internacional – As Mediações Culturais de Carmen Miranda* (MIS/2001); *O Samba em Rede – Comunidades Virtuais, Dinâmicas Identitárias e Carnaval Carioca* (E-Papers, 2005) e *Música Pop-Periférica – Videoclipes, performances e tretas na cultura digital* (Ed. Appris, 2021).

Tatyane Larrubia

Graduada em Estudos de Mídia e mestre em Comunicação pela UFF. No mestrado, investigou a construção de personas por artistas da música pop através da carreira da cantora Miley Cyrus. Durante seu primeiro ano de mestrado, em 2018, participou do projeto Procad e cursou um semestre na Unisinos. Em 2020, ingressou no doutorado da Unisinos e sua pesquisa procura entender dinâmicas e estruturas de Fã Clubes de artistas da música pop.

Thiago Soares

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integrante do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) e coordenador do grupo de pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop). Realizou estágio pós-doutoral na Universidade Federal Fluminense (UFF) como bolsista Capes. Autor dos livros “Videoclipe – O Elogio da Desarmonia” (2004), “A Estética do Videoclipe” (2013) e “Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim: A Música Brega em Pernambuco” (2017). Bolsista produtividade 2 do CNPq, desenvolveu o projeto “Música Pop em Cuba: Enfrentamentos Políticos e Midiáticos” (2016-2018) com financiamento do edital Universal CNPq.

Vinícius Flôres

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos/RS. Pesquisa dispositivos de geolocalização e suas apropriações midiáticas na configuração de acontecimentos.

SIMONE PEREIRA DE SÁ é coordenadora geral do projeto PROCAD/CAPES. Professora Titular da Universidade Federal Fluminense no curso de Estudos de Mídia e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, onde coordena o LabCult – Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação. Foi Visiting Scholar nas Universidades McGill, no Canadá (2008) e King's College, University of London, U.K, (2015/2016). É bolsista de Produtividade do CNPq, e sua pesquisa atual intitula-se “Estratégias de visibilidade da música pop-periférica do Brasil contemporâneo: entre o local, o transnacional e o periférico”. Seus interesses de pesquisa se dirigem prioritariamente para as confluências entre música e cultura digital, com foco nas cenas musicais pop-periféricas do Brasil e as disputas e ativismo de seus fandoms; nas redes sociais; e também nas metodologias para análise da materialidade das plataformas e dos produtos audiovisuais nativos deste ambiente, tais como videoclipes, álbum visuais, etc. É autora dentre outros, dos livros: Baiana Internacional – As Mediações Culturais de Carmen Miranda (MIS/2001); O Samba em Rede – Comunidades Virtuais, Dinâmicas Identitárias e Carnaval Carioca (E-Papers, 2005) e Música Pop-Periférica – Videoclipes, performances e tretas na cultura digital (Ed. Appris, 2021).

ADRIANA AMARAL é professora adjunta da Escola da Indústria Criativa da Unisinos e do Programa de Pós Graduação em Comunicação da mesma Universidade, onde coordena o grupo de pesquisa CultPop – Cultura Pop, Tecnologias e Comunicação. Bolsista de Produtividade do CNPq, nível 2, foi Visiting Scholar na University of Salford (UK, 2014), na University of Surrey pela CAPES (UK, 2015/2016) e na Universität Duisburg-Essen (Alemanha, 2016). Atual coordenadora do GT Estudos de Som e Música da COMPÓS. Foi coordenadora do projeto de pesquisa “POA Music Scenes”, parceria entre a UNISINOS e a University of Salford, entre 2014-2017 através do PVE/CAPES Ciências Sem Fronteiras. Seu atual projeto de pesquisa é: “Estudos de fãs no Brasil: mapeamento da área de comunicação e proposições metodológicas para a cultura pop nos ambientes digitais”. Coordenadora da equipe UNISINOS no projeto PROCAD/CAPES.

JEDER JANOTTI JUNIOR é pesquisador com Bolsa Produtividade nível 1 do CNPq. Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, Visiting Scholar na McGill University Montreal (2016/2017), coordenador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual da UFPE (L.A.M.A.); possui diversos artigos publicados na interseção música e comunicação. Entre os inúmeros livros publicados destacam-se Aumenta Que Isso Aí é Rock and Roll (2003), Heavy Metal com Dendê (2004), Rock Me Like The Devil (2015) e Gêneros Musicais em Ambientações Digitais (2020), além do romance Levedação (2018). Coordenador da equipe UFPE no projeto PROCAD/CAPES.

Esta coleção agrupa obras resultantes de parcerias e cooperações acadêmicas entre o PPGCOM-UFMG e outras universidades nacionais e internacionais, cujos projetos deram origem a textos comuns, abordagens cruzadas e aproximações conceituais marcadas pelo delicado jogo das dissonâncias.