

”

# AUDIOVISUAL EM REDE

Derivas conceituais

Juliana Freire Gutmann

ENSAIOS”



PPGCOM • UFMG



”

# AUDIOVISUAL EM REDE

Derivas conceituais

Juliana Freire Gutmann

ENSAIOS”



PPGCOM • UFMG

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](http://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)

G984a Gutmann, Juliana Freire,  
Audiovisual em rede [livro eletrônico] : derivas  
conceituais / Juliana Freire Gutmann. - Belo Horizonte, MG:  
Fafich/Selo PPGCOM/UFGM, 2021. - (Ensaios; v. 1)  
104p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86963-29-8

1. Comunicação Social. 2. Materiais audiovisuais. 3. Internet.  
I. Título.

CDD 302.231

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFGM, 2021.

CAPA E PROJETO GRÁFICO  
Atelier de Publicidade UFGM  
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO  
Bruno Guimarães Martins  
Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO  
Rafael Mello

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



*Este livro é resultado de reflexões realizadas com pesquisadoras e pesquisadores do Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) e do Centro de Pesquisa Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), da Universidade Federal da Bahia. Destaco a interlocução proveitosa com o Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias (LabCult), da Universidade Federal Fluminense. A pesquisa que deu origem ao livro teve financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Agradeço à Tess Chamusca pela revisão atenta do trabalho, a Bruno Leal e Carlos Mendonça pelo incentivo em apresentar um texto ao selo do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Dedico estes escritos à memória em presença de Jesús Martín-Barbero.*



# | Sumário

CAPÍTULO 1	
Onde começa o início?	11
CAPÍTULO 2	
Sobre entorno tecnocomunicativo	19
CAPÍTULO 3	
O <i>flop</i> da “mídia” (Repostando Lawrence Grossberg)	27
CAPÍTULO 4	
Sobre mediação em Grossberg <i>feat</i> Martín-Barbero	35
CAPÍTULO 5	
Materialidades audiovisuais (mediação das tecnicidades)	47
CAPÍTULO 6	
Audiovisual em rede e a noção de vetor	63
CAPÍTULO 7	
Performance: dimensão de apreensão do audiovisual em rede	79
REFERÊNCIAS	93



## CAPÍTULO 1

# Onde começa o início?

Quando falamos da forma audiovisual nas ambiências digitais, nos referimos a formatos, produtos ou redes e fluxos? A meios ou ambiências? A dimensões da comunicação “de massa” ou “de bolha”? A uma experiência localizada ou imersiva? Minha primeira tomada de posição aqui reforça o sentido de ensaio que este livro carrega. Não me proponho a elaborar respostas prontas e acabadas para essas questões, mas derivas sobre elas, muitas delas em forma de intriga. No lugar das dinâmicas de dualismo e das definições a priori, convido você a pensar essas questões pelo sentido de diferença. Diferença que não seja por oposição ou dicotomia, mas por contraste, por tensão, por disputa e, principalmente, articulação. Neste ensaio, minha visada sobre as formas expressivas/culturais do audiovisual não procura resoluções para as indagações que trago, mas assume, desde já, o problema como solução.

Como qualquer ensaio, proponho-me a um teste, um experimento (a princípio, no nível conceitual) que deve ser revisto, repetido, reiterado, atualizado num esforço coletivo futuro (principalmente, com o trabalho de empiria), como deve ser todo empreendimento de pesquisa. Estes escritos, organizados em sete seções, dedicam-se ao que estou

denominando de audiovisual em rede, a forma audioverbovisual (trama de imagens, sons e textos) que se articula em rede pelas ambiências digitais, entrelaçando plataformas, corpos e sujeitos em expressões comunicacionais diversas numa dinâmica de produção, circulação e consumo em fluxo. Fluxos que nos fazem ver o quanto nossos usos da tecnologia dizem sobre velhos e novos *sensoriums* e têm relações com ritualidades, as ações de consumo associadas a certos rituais, competências, percepções e discursividades, com identidades e suas diversas figuras construídas enquanto processo de diferenciações e disputas.

O percurso desenhado nestes sete fragmentos e todas as escolhas nele implicadas se amparam, obviamente, na experiência com o audiovisual que marca minha formação e trajetória pessoal/profissional. Permita-me este breve parêntese. Carrego aqui o entusiasmo da estudante da Faculdade de Comunicação da UFBA apreciadora de cinema e de TV (duplo interesse que produzia certa estranheza num ambiente acadêmico fortemente marcado pelas disputas valorativas em torno da comunicação “de massa” e o que já fora chamado de sétima arte); o legado da atuação no mercado televisivo caracterizada pelo zelo com a linguagem audiovisual, burilada quase que como alquimia no trabalho de edição, seja para a produção do conteúdo noticioso de um telejornal, seja em experimentos envolvendo formas do videoclipe, da notícia e do documentário, incentivados à época por uma televisão que se propunha musical (a MTV Brasil). Porque foi justamente a possibilidade de experimentar e experienciar o audiovisual pelo manejo com a empiria que me deslocou para este outro fazer. Foi quando me percebi não mais em uma ilha de edição, mas em um laboratório de pesquisa.

Essas marcas que constituem parte das minhas subjetividades também enquanto pesquisadora (sim, porque somos muitas em um mesmo corpo) se revertem no investimento no labor analítico das formas expressivas do audiovisual que muito nos dizem sobre modos de ser e habitar o mundo. Esse desvendamento possível de ser desentranhado das materialidades, de sua percepção e modos de uso, caracteriza a trajetória que atravessa estes escritos.

As dimensões materiais da TV vistas enquanto mediações da cultura foram objeto de investigação desde a pesquisa de mestrado, quando analisei programas da MTV Brasil que promoviam associações entre o videoclipe, a música pop, o telejornal e o jornalismo musical (GUTMANN, 2005). A preocupação em compreender o jornalismo televisivo pelas suas formas expressivas/culturais, que envolviam corpo e performance, linguagem audiovisual, transmissão direta e valores em torno da instituição jornalismo, deram origem ao livro *Formas do telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais* (GUTMANN, 2014), fruto da minha tese de doutorado. A partir de 2014, já como professora do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, avançam as investigações em direção à abordagem da televisão e do audiovisual no marco das textualidades, noção alargada de texto que me permitia acessar as materialidades do que chamávamos, até então, de produto audiovisual não como algo localizado internamente em um programa ou um videoclipe, por exemplo, mas como construções culturais e históricas que os atravessam, articulando distintas temporalidades e cujos sentidos são disputados nos espaços de interação com a recepção.

Daí porque as historicidades, como lugar de ver e compreender as transformações da cultura audiovisual, e a noção de performance, como dimensão expressiva/material dessa experiência, ganham ainda mais relevo no meu trabalho. Nessa direção, dou destaque para três empreendimentos: 1) a pesquisa “Gênero midiático como dimensão analítica da performance televisiva: uma abordagem histórica da MTV Brasil” (Universal/ CNPq/2014-2017), quando testo articulação teórico-metodológica entre a noção de gênero midiático e a de performance, envolvendo referências dos estudos culturais, da estética da comunicação e dos performance studies, que se mostra proveitosa para o estudo da identidade de marca de um canal televisivo pela análise das suas formas expressivas (programas, corpos, vinhetas etc.); 2) a pesquisa “Performance como dimensão de apreensão da cultura audiovisual nas ambiências digitais” (Universal MCTIC/CNPq/2018-2022), cujos resultados iniciais estão aqui partilhados. É quando me volto para os

modos de apreensão desse audiovisual em transformação nos contextos digitais e aprofundo a apropriação da performance como forma expressiva e como categoria analítica dessa experiência. 3) E a fundação, em 2018, do Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades – CHAOS (<https://www.chaos-ufba.com.br/>), no âmbito do PósCom/UFBA.

O CHAOS é resultado de todas essas encruzilhadas e tem como rua mais alargada, aquela que podemos chamar de estrada, minha atuação no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação – TRACC (<http://tracc-ufba.com.br/>), do qual faço parte desde sua criação em 2015. Aqui vale também o registro, com todo meu afeto, dos atravessamentos da Rede de Grupos de Pesquisa Historicidades dos Processos Comunicacionais (<https://encontrohistoriidades.wordpress.com/>) e do Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias – LabCult (<http://labcult.com.br/>), da Universidade Federal Fluminense, onde realizei meu pós-doutorado.

E se a experiência com o fazer empírico motivou a constituição de grande parte dos meus objetos de investigação, é pelos modos de percepção e formas de uso que eu me debruço, há quase duas décadas, na pesquisa em audiovisual e em seus movimentos de transformação e articulação com a TV, com a cultura pop e, mais recentemente, com a chamada “cultura digital”. Daí porque a obra do pensador Jesús Martín-Barbero impregna todo o percurso aqui desaguado. Neste ensaio, arrisco um flerte do autor com o pesquisador Lawrence Grossberg, assumidamente localizado na discussão sobre mídia e mediação, e anunciado em uma das seções enquanto proposta de feat. É também por Martín-Barbero que insisto na apropriação das materialidades do audiovisual pelo sentido de tecnicidade, que traz à baila a noção de sensibilidade como uma espécie de correlato, muito ensejada pelo legado de Walter Benjamin. Sensibilidade aqui revestida pela ideia de sensorialidade, numa clara remissão ao lugar que a performance assume, já no fim deste ensaio, como possibilidade de conhecimento (episteme, nos termos de Diana Taylor) dos audiovisuais em rede.

Refiro-me às expressões audioverbovisuais que não cabem mais nas definições de significado e texto, por mais abertas que elas possam

ser, nem na ideia de produto ou vídeo veiculado por um meio, mas se constituem enquanto tecido enredado; forma rizomática, trama de nós heterogêneos, conectados e múltiplos. Aquilo que outrora chamei de vídeo ou de produto audiovisual e aqui agora tasteio uma nomeação. Uma antecipação necessária: a acepção de rede aqui tomada para pensar a experiência com esse audiovisual heterogêneo, múltiplo e conectado não se confunde com plataforma, ainda que com ela se relacione. Rede neste ensaio é o espectro social pelo qual as audiovisualidades se expressam (em termos mesmo de amplitude e intensidade que o sentido de espectro carrega). Seria o próprio tecido (em rede) do audiovisual, a linguagem de nosso ecossistema pela qual se configuram os fluxos e mutações culturais, nos termos de Martín-Barbero. Essa reflexão se espalha por todas as seções deste ensaio, mas me dedico ao termo audiovisual em rede e à noção de vetor audiovisual (como possível alternativa para mobilizar/mapear/identificar esses audiovisuais) na seção seis.

Meu olhar para o fenômeno está fincado no terreno de enlaces entre a comunicação e a cultura, com interesse nas materialidades audiovisuais pela ênfase na perspectiva recepional da experiência humana. Não me refiro aos estudos de recepção, mas à abordagem das formas audiovisuais a partir de suas gramáticas de uso e de ação, que têm relação com sensibilidades/sensorialidades e identidades. Essa demarcação consciente é aberta e se dispõe a diálogos possíveis, tanto com pesquisas da área específica da cultura digital (que inclui, por exemplo, os estudos de plataforma, de algoritmos, procedimentos de datificação, e que também se destaca por outras abordagens sobre a noção de materialidades), quanto com estudos de cinema e audiovisual, seja a corrente mais interessada nas análises textuais ou na narrativa, seja os estudos de representação. É também disposta a interações com pesquisas do campo das lógicas produtivas, seja pela via das sociologias de produção, das indústrias criativas, seja pela ênfase mais específica nos aspectos econômicos e políticos dessa ecologia audiovisual.

Início este ensaio nesse tastear, sem saber bem qual a entrada e a saída, o começo e o fim. Talvez porque já não há (já houve?) mais sentido em recorrer a uma sequência cronológica e linear do pensamento, com começo, meio e fim. E é assim que sempre me relacionei com os

audiovisuais, como uma forma em ação que permanentemente me leva a outra e a outra ou me retorna a outra, num processo continuamente em gênese. Por isso, o título desta seção, a qual normalmente chamamos de introdução ou apresentação, parte do problema que pretendo acionar ao longo de todo o livro: onde começa e onde termina minha experiência comunicacional? Minha sugestão é que você comece por onde quiser, faça deste ensaio a sequência que achar mais produtiva e conveniente. As seções foram pensadas para serem lidas seja na sequência numérica que o registro sugere, seja pela ação construída pelos seus desejos e interesses de investigação. Isso também explica a opção consciente pela não inclusão de um último texto amparado nas expectativas acadêmicas de uma “conclusão”.

As questões que me tomam nesses tempos estranhos (organizei este livro em concomitância com o avanço da pandemia da covid-19 no Brasil), e que já não são mais tão estranhas assim (rascunho este introito 243 dias após o início do que uma vez chamei de “quarentena”), permanecem atravessadas por audioverbovisualidades em rede, quase que como uma avalanche. Esse trânsito diário, e cada vez mais normalizado, por diversas telas deixa ainda mais evidente o quanto nossa experiência com o tempo é marcadamente conformada espacialmente por formas audiovisuais. Por outro lado, parece irônico o tempo acenando para a gente sua força espacial num momento em que ainda clamamos por distanciamento físico. Habitamos espaços constituídos por fluxos de textos, imagens e sons em rede. As formas audiovisuais que aqui circulam já não são mais da ordem estrita do registro, da escrita, da linguagem, do arquivo, mas dos trânsitos, das conexões e dos repertórios. A pandemia evidencia a centralidade do audiovisual enquanto expressão, dimensão tangível da mediação, uma mediação que não se reduz a espelho e nem a representação do real. Mediação que já não se explica pela distinção “midiática” ou “mediática” porque constitui o próprio real enquanto resultado de relações (falo sobre isto na seção quatro). Um real atravessado por telas que reforçam sentimento de partilha dessa experiência de mundo e também exclusões. Telas constituem novas formas de presença, mas também de ausências, de cortes socioeconômicos brutais.

Tomo materialidades audiovisuais como mediação de tecnicidades nos termos de Jesús Martín-Barbero. Tecnicidade é aqui o lugar teórico para pensar a tecnologia, suas competências de linguagem, novas textualidades e modos de uso e de ação. Sob esse horizonte, compreendo YouTube, Instagram, TikTok, Twitter, Twitch, Facebook etc. não apenas como plataformas, mas como ambiências pelas quais se constituem redes de articulações entre corpos, imagens, textos, sons, afetos, gostos etc. As formas expressivas dessas ambiências digitais (que são audioverbovisuais) constituem vetor promissor para o debate sobre transformações na comunicação e na cultura. A apropriação das materialidades do audiovisual enquanto tecnicidades é tema da seção cinco.

Apesar de não ter propósito metodológico, mas conceitual ensaístico, há uma indagação que atravessa estes escritos e que permanece como dever: como dar conta, analiticamente, desse audiovisual que escorre por múltiplas plataformas, opera em rede e nos faz ver fluxos, agrega e constitui nossas bolhas, pressupõe partilhas e dissonâncias afetivas e identitárias? Obviamente a questão resulta e também me projeta à análise empírica. Venho me dedicando, nos últimos anos, ao labor analítico dos audiovisuais em circulação nas redes sociais digitais com resultados de pesquisa publicados em diversos artigos em coautoria com outros pesquisadores do audiovisual ou de áreas correlatas (GUTMANN; CERQUEIRA, 2016; ANTUNES; GUTMANN; MAIA, 2018; GUTMANN; MOTA JR.; SILVA, 2019; MATOS; PRADO; DE SOUZA; GUTMANN; JÁCOME, 2020; GUTMANN; CALDAS, 2020; GUTMANN; EVANGELISTA; PEREIRA DE SÁ, 2020; MOTA JR.; GUTMANN, 2020; GUTMANN; CHAMUSCA, 2021). Pela análise empírica, tenho identificado uma dimensão corporificada dessa experiência com o audiovisual conformada, sempre, enquanto processo de interação. O lugar do corpo e o sentido de conectividade se apresentam como pistas importantes para avaliar a produtividade da noção de performance como categoria analítica do que agora denomino de audiovisual em rede.

Redes sociais são lugares de fluxos, trânsitos e multiplicação de corpos que se autodifundem, articulam-se e ressignificam temporalidades

e espacialidades; são ambiências de mediações as mais diversas. E se audiovisual em rede é dimensão tangível da mediação, aposto no conceito de performance como episteme, conforme Diana Taylor, para fisgar, analiticamente, essa forma que se dá não enquanto produto com duração definida e emissão localizada, mas enquanto ação, processo complexo de incorporação e interação. Essa tomada da performance como lugar de apreensão do audiovisual em rede é tecida na seção sete.

Meu acento aqui é para a centralidade do audiovisual no processo de destabilização e reconfiguração da experiência social contemporânea, “mais digital, fluida, hipertextual e caótica” (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019, p. 17, tradução nossa). Esse percurso implica, de partida, pôr em crise o próprio sentido de “mídia”. Recorro a Lawrence Grossberg para afirmar, numa ação de repostagem mesmo do seu pensamento, a necessidade de colocar em contexto o sentido de mídia frente a esse caos, ao invés de replicar seu uso tal qual construído na modernidade. Esse gesto nos convoca a atualizar (o que não equivale a recusar) toda uma tradição dos estudos de mídia, reconhecendo seu legado e importância, inclusive política, para o campo da comunicação dentro das ciências sociais aplicadas. Minha convicção aqui, no rastro de Lawrence Grossberg e Jesús Martín-Barbero, é pelo esforço de pôr em crise (valorizando a potência que este termo exprime) as definições da mídia enquanto meio, veículo, na maioria das vezes usadas como sinônimo de mídia de massa. São questões que convoco na seção três.

Este ensaio faz coro com os pesquisadores do campo, e já somos muitos, que afirmam a urgência em reinventar novos modos de caracterizar a mídia para dar conta da comunicação, seus processos e dinâmicas entrelaçadas à cultura (e à política, à sociedade e à economia) nos tempos atuais. Porque a comunicação é a própria tessitura de nossa experiência social. Não mais meramente ligamos e desligamos a TV, entramos e saímos da Internet, atuamos “no digital” ou “no analógico”, no *on-line* ou *off-line*, mas habitamos um entorno comunicativo altamente conectado; um ecossistema (ou ecossistemas) pelo qual nos inscrevemos enquanto sujeitos, vemos e somos vistos. É sobre isto que a seção dois se dedica, e a considero quase que extensão deste início de conversa.

## CAPÍTULO 2

# Sobre entorno tecnocomunicativo

“Entre o digital e o que já fazemos: articulações”<sup>1</sup>. A provocação que me foi feita em outubro de 2019, no Seminário Internacional “Comunicação e Cultura Visual: perspectivas em pesquisa”, realizado na Universidade Federal de Minas Gerais, instiga a intriga da nossa primeira deriva. Como lidar com “novas” formas expressivas e modos de narrar dos audiovisuais que nos atravessam nas ambiências digitais? Como diferentes nomenclaturas – “convergência”, “transmídia”, “TV social”, “TV expandida” – têm efetivamente nos ajudado na compreensão analítica dessa experiência que outrora, mas não muito distante daqui, chamamos de *on-line*, de “virtual”, de “cibercultura”?

---

1. Título de uma das mesas do II Seminário Internacional “Comunicação e Cultura Visual: perspectivas em pesquisa”, que ocorreu nos dias 16 e 17 de outubro de 2019, na Universidade Federal de Minas Gerais, sob a coordenação de produção do Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional Neepec/UFMG. Agradeço aos colegas Carlos Mendonça e Bruno Leal pelo convite para participar desse encontro e pela oportunidade de oferecer, no mesmo período, o minicurso “Cultura audiovisual em ambiências digitais: historicidades, materialidades e dimensões de análise” na UFMG. Muitas das discussões ali travadas ressoam nas derivas deste livro.

Abandonamos o termo virtual quando percebemos o problema criado, pois já queríamos falar de uma realidade concreta, vivente, material e não simplesmente “paralela” ou “simulada”. Assumimos o digital como termo característico e suspeito que reinventamos o circuito. O consenso atual, ao menos no campo da comunicação, tem apontado para o termo como chave para qualificar a especificidade da experiência comunicacional contemporânea “na internet” e, assim, atualizamos projetos de pesquisas, linhas, grupos de pesquisa, artigos sob o novo selo “digital”. E novamente refazemos nossos ciclos da distinção, sob o risco de recair num movimento de autossabotagem como se essa comunicação constituísse uma cultura à parte, distinta daquela outra que já não sabemos qual é e onde está.

Se virtual já não nos basta porque falamos de um mundo real, vivido e impregnado por formas materiais, há de se achar uma nova dinâmica distintiva. E se seguimos a distinção por oposição, é digital o que não seria o quê? O analógico? Obviamente, não. Se assim fosse, suponho que o esforço nos arremeteria numa armadilha ainda mais grave, a da definição técnica via transmissão da mensagem. Minimizo a aba do Word, estou no Google. Eis que escrevo “digital” só para ver no que dá e caio numa definição “wikipediana” mais ou menos assim: “um sistema digital é um conjunto de dispositivos de *transmissão*, processamento ou armazenamento de sinais digitais que usam valores discretos (descontínuos). Em contraste, os sistemas não-digitais (ou analógicos) usam um intervalo contínuo de valores para representar informação”. Pelo jogo de oposição, e foi primordialmente nesse jogo que o campo da comunicação aprendeu a nomear e distinguir suas coisas, deparei-me, por outras palavras, com nosso conhecido modelo matemático da comunicação enquanto transmissão da informação. E dou-me conta, mais uma vez, da insistência nessa lógica, que ainda paira em nosso imaginário, mesmo diante de sua inutilidade nos modos de pensar a comunicação e suas dinâmicas.

Pergunto: teria ainda algum sentido distinguir o digital do que já não é? Alguém aí ainda “entra” e “sai” da internet? Por isso, registro o crédito da provocação indicada no início desta seção porque é justamente pelo “que fazemos” que me interessa pensar o audiovisual em rede. Refiro-me ao audiovisual que não está lá simplesmente engavetado para ser

acionado quando supostamente “entro” no YouTube, mas aos audiovisuais que me atravessam porque “estou” no YouTube, no Instagram, no Twitter, no Facebook, no TikTok, no Twitch. Constituem ambiência, espaço e orquestram minhas, nossas experiências temporais. É “pelo que fazemos” que proponho entender os audiovisuais na cultura/comunicação digital. Sim, eu assumo o termo digital também neste ensaio, mas atenta – ainda que não imune – a todas as armadilhas que esse gesto pressupõe. Atenta também às expectativas não correspondidas que esse uso carrega. O olhar proposto para as dimensões culturais e sensoriais do audiovisual, em tom marcadamente ensaístico, não recorre, neste momento, às abordagens comumente reconhecidas como “da cultura digital”, como os estudos de plataforma e estudos de algoritmos, ainda que admita possibilidades de diálogos, disputas e articulações futuras.

As fabulações conceituais para entender a noção de audiovisual em rede aqui apresentadas também se deslocam de qualquer perspectiva utópica da ideia de revolução comunicacional/tecnológica assentada nas dicotomias virtual X real; digital X analógico, *on-line* X *off-line*, presente X passado; massivo X pós-massivo etc. Ao contrário, no lugar de reforçar uma compreensão dos tempos atuais por oposições “ao passado”, com forte acento em demarcações e separações, busco entender esses audiovisuais a partir dos enlaces, das articulações, dos movimentos do tempo que constituem relações permanentes, porém descontínuas, entre passado, presente e futuro.

Afirmo, como pressuposto de saída, a abordagem historicizada do audiovisual que leva em conta os processos comunicacionais. É enfática aqui a aproximação com a ideia de historicidades que não equivale a “aspectos históricos” da comunicação, geralmente entendidos enquanto cronologias dos meios ou pano de fundo dos objetos estudados (RIBEIRO; MARTINS; ANTUNES, 2017). Historicidades da comunicação implicam interpretação de relações temporais dinâmicas, e não fatos históricos a priori. Relações estas sempre acionadas pelas experiências comunicacionais, tal qual são vividas e constituídas no agir humano, social (LEAL; ANTUNES, 2015). Isso porque só é possível compreender rupturas e mudanças quando entendemos suas articulações com continuidades temporais e suas ranhuras.

Por outro lado, e é importante o alerta, o interesse em pensar a tecnologia pela perspectiva cultural, sensível e histórica não ecoa preocupações herdeiras do marxismo ortodoxo. Refiro-me às leituras hegemônicas oriundas da tradição crítica dos estudos de “comunicação de massa” (que comumente se utilizam do termo “digital” como uma espécie de corruptela para a ideia de “contemporâneo”) como sinônimo de dominação social pela tecnologia e pelo capitalismo, apesar de reconhecer – ainda que eu não proponha avançar, por hora, neste debate – a centralidade do capital nos processos e dinâmicas comunicacionais da cultura digital.

Digital aqui não é o que está em oposição ao analógico, nem em substituição e/ou oposição ao massivo e nem como distinção do passado, mas é o que constitui, nos tempos atuais, grande parte da nossa experiência no mundo imersa numa ambiência em que essas dimensões estão fortemente articuladas. Convoco o argumento do pensador colombiano (apesar de nascido na Espanha) Jesús Martín-Barbero (2009a, 2009b) de que atuamos em um entorno tecnocomunicativo, ecossistema em que os sujeitos veem e são vistos em redes. Quando o autor sugere um novo deslocamento epistêmico para o campo da comunicação, desta vez para pensar mediações comunicativas da cultura<sup>2</sup> (MARTÍN-BABERO, 2004a; 2009a; 2009b), ele nos questiona sobre como podemos desvendar a atual complexidade social e perceptiva, que reveste as tecnologias comunicacionais, seus modos transversais e intrincadas formas de mediação. Isso implica processos contínuos de desterritorialização e reterritorialização conceitual, pois o lugar da cultura e da sociedade muda quando a mediação tecnológica da comunicação se converte em estrutural: “a tecnologia remete hoje não à novidade de alguns aparelhos mas a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escritas,

---

2. A trajetória intelectual de Martín-Barbero é marcada pela obra *Dos Meios às Mediações*, originalmente publicada em 1987, reconhecida por demarcar o deslocamento do olhar majoritário de uma abordagem tecnicista e funcional da comunicação enquanto meios de comunicação de massa para aquilo que ele entende por mediações, “para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p. 261), que “fundam processos culturais e comunicativos das sociedades, especialmente na América Latina, seu espaço simbólico de interesse” (GUTMANN, 2014, p. 243).

à mutação cultural” (MARTÍN-BABERO, 2004a, p. 228). Trata-se não mais de uma imersão pontual, que eu ligo e desligo, mas de ambiência na qual eu habito. “Assim como estou imerso na natureza e nas instituições, agora estou imerso nesse terceiro entorno” (MARTÍN-BARBERO, 2009b, n.p.).

Essa lógica espacial não se constitui nem enquanto lugar “natural” do meio ambiente, nem enquanto entorno “urbano” das instituições sociais e políticas, mas como ecossistema comunicativo (MARTÍN-BARBERO, 2010). A nova espacialidade é compreendida pelo sentido de entorno, numa aproximação com a ideia de “terceiro entorno”, de Javier Echeverría (1999).

O ser humano habitou durante milhares de séculos um entorno natural. A partir desse entorno natural foi conseguindo sobreviver e passar de nômade a sedentário, semear etc. Depois de centenas ou milhares de séculos, criou a cidade. E a cidade, desde suas formas mais primitivas, é o lugar das instituições políticas e culturais. Esse é o segundo entorno, o entorno urbano ligado às instituições da família, do trabalho, das religiões, da política. Todas as instituições estão nesse entorno tão importante quanto o entorno natural. Hoje estamos assistindo à formação, à emergência, de um novo entorno que se chama tecnocomunicativo. Já não se trata de mais um aparelho ou mais um meio (MARTÍN-BARBERO, 2009b, n.p.).

A referência feita por Martín-Barbero nesse texto ao sentido de “bios midiático” de Muniz Sodré (2006, 2013) adensa seu pensamento. Sodré (2013) nos fala de uma dimensão aplicada à experiência cotidiana, real-histórica, na qual estamos imersos, caracterizada pela indistinção entre tela e realidade, pela intensificação da tecnologia audiovisual conjugada ao sensível e às lógicas do capital. “Trata-se de um real semiurgicamente constituído em toda a sua extensão, uma verdadeira cultura das sensações e emoções, da qual se faz uma experiência mais afetiva do que lógico-argumentativa” (SODRÉ, 2013, p. 109). Daí porque compreende a ideia de bios mais enquanto uma *aisthesis* do que um *ethos*, ainda que reconheça que toda estética implica uma ética em termos de arquitetura social de valores.

Em Martín-Barbero, a chave analítica desse entorno está na compreensão do *sensorium* atual, ou melhor, dos *sensoriums*, como

“habitado pela instabilidade e pelo caos no indivíduo, na política e na sociedade” (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019, p. 19, tradução nossa). Inspirado em Walter Benjamin (2012), que compreendeu a “reprodutibilidade técnica” como lugar de pensar mudanças nas estruturas sociais e nos modos de percepção de uma época, Martín-Barbero busca complexificar a ideia de *sensorium* como possibilidade de acessar novas formas de ver e sentir o mundo. Essas formas de percepção se transformam junto com seus modos de existência, isso porque a organização do sensível e do sensorial não é algo apenas condicionado naturalmente, mas historicamente. Assim, a ideia de *sensorium* não se refere a um fenômeno ou coisa, mas descreve modos de percepção de uma época, muitas vezes distintos e controversos. Tem a ver com sensibilidades e sensorialidades, vistas como correlatas das tecnicidades (me dedico a isso na seção cinco).

A noção de *sensorium* já era evidente nas reflexões do autor em *Dos Meios às Mediações* (2008a), quando posiciona a televisão como espaço de cotidianidade e disputa por hegemonia. Desde então, o sentido mesmo de experiência audiovisual tem sido central no seu trabalho para a compreensão das formas de percepção do espaço e do tempo desse entorno tecnocomunicativo, formas estas permanentemente em transformação. Nesses termos, o *sensorium* é uma figura conceitual que nos auxilia na “construção de um outro olhar da experiência cultural que se especifica na cultura audiovisual e que expande e diversifica as linguagens da comunicação e da cultura, os modos de escrever e de significar na sociedade” (RINCÓN, 2019, p. 266, tradução nossa).

O entorno tecnocomunicativo é convocado para designar o contexto das relações comunicacionais/culturais/sociais/sensíveis atuais, cujas mediações não se constituem simplesmente nos e nem pelos meios, mas enquanto tramas de imagens, sons e textos verbais, que nos fazem ver desestabilizações nos tempos e espaços e deslocamentos identitários. Trata-se de uma ambiência conformada por um processo complexo de interação e contaminação entre meios, gêneros e formas, especialmente audiovisuais, que desestabilizam os discursos próprios de cada meio e respondem por transformações nos nossos modos de fazer/ver/interagir/sentir.

Por essa acepção, as ideias de formato e meios perdem força, uma vez que as formas midiáticas “mestiças”, nos termos de Martín-Barbero (2009b), “transculturais”, pelo entendimento de Diana Taylor (2013), agora extrapolam produtos e meios. Não se trata de mera “mistura”, pois a ideia de hibridismo, inclusive, sempre caracterizou toda e qualquer forma audiovisual, mas de imersão numa ambiência fortemente conectada, envolta por imagens, dados, áudios, conteúdos diversos, trânsitos populacionais, identidades em disputa, tempos e espaços.

Parece-me necessário, para qualquer empreitada futura de estudo das interações entre coisas e objetos que constituem esse tecido comunicacional/social e seus *sensoriums*, desestabilizar certas convicções que nortearam nossa trajetória de estudos da mídia (tema de reflexão da seção três). O movimento aqui é pela ação, ainda que ensaística (e por isso chamo de deriva), de deslocamento, desestabilização, contextualização de conceitos fundantes do campo de modo a mobilizar processos de transformações comunicacionais/culturais. Isso porque entendo que “historicizar os termos em que se formulam os debates é já uma forma de acesso aos combates, aos conflitos e lutas que atravessam os discursos e as coisas” (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p. 31).



## CAPÍTULO 3

# O *flop* da “mídia” (Repostando Lawrence Grossberg)

Nossa tradição dos estudos de mídia foi fortemente concebida em torno da problemática da especificidade dos meios de comunicação como sinônimo de comunicação de massa e enquanto conceito estável, localizado espaço-temporalmente e de propriedades específicas. Sob o selo de mídia, por exemplo, o videoclipe foi definido por muito tempo como forma por excelência da MTV (*Music Television*), caracterizado como produto híbrido, espécie de extensão do single tradicional, com duração de dois a três minutos (SHUKER, 1999). Dentre as convenções audiovisuais, localizávamos *close-ups*, planos médios, o foco no performer, as dinâmicas intertextuais entre TV, rádio, música pop (GOODWIN, 1992). Mas esse caráter outrora caracterizado como híbrido e intertextual dos vídeos musicais ganha dimensões outras no contexto de circulação e consumo atual, quando as formas audiovisuais extrapolam os contornos de sua condição de produto acabado. Vemos clipes por fragmentos dispostos nas redes, memes, paródias, comentários diversos, *reactions*, muitas vezes tendo o vídeo em si como consumo consequente, acessório ou até dispensável.

O fenômeno de espriamento do videoclipe nas redes sociais não é novidade e vem sendo discutido, de modo já substancial, por diversos autores no Brasil e no mundo (RAILTON; WATSON, 2011; EDMOND, 2014; VERNALLIS, 2013; PEREIRA DE SÁ, 2016; KORSGAARD, 2017; JIRSA; KORSGAARD, 2019; JANOTTI JR.; ALCANTARA, 2018, dentre outros). O vídeo musical é relacionado a uma vasta rede em circulação nas ambiências digitais (EDMOND, 2014; KORSGAARD, 2017); sintoma da chamada *unruly media* (VERNALLIS, 2013), que responderia por uma espécie de virada audiovisual marcada por mudanças formais, estruturais, estilísticas, econômicas nos seus modos de produção, circulação e consumo; uma “inevitável multiplicação de imagens” (KORSGAARD, 2017, p. 101, tradução nossa), atrelada a lógicas e dinâmicas da cultura digital audiovisual, entrelaçada por fragmentos diversos que vão desde “as formas de videoclipes, aos vídeos de shows postados por fãs, paródias, tributos, homenagens” (PEREIRA DE SÁ, 2016, p. 61).

O “videoclipe pós-MTV”, como o fenômeno tem sido cunhado por Korsgaard (2017) e Simone Pereira de Sá (2016), suscita reflexões variadas sobre processos estilísticos, culturais e econômicos que vão desde transformações nas lógicas de produção e distribuição ligadas a estratégias de monetização (EDMOND, 2014), ao seu caráter de expressão política-identitária, com especial atenção para questões de identidade de gênero, sexualidade e raça (RAILTON; WATSON, 2011).

É evidente, portanto, a impossibilidade de insistir no modo de distinção do videoclipe como “produto” próprio de um “meio” frente ao contexto de proliferação, fragmentação, interação e trânsito dessas expressões audiovisuais. Tomo o videoclipe como exemplo, mas esse mesmo desafio tem pautado as pesquisas em torno das séries, das telenovelas, dos documentários, dos telejornais etc. Esse entorno comunicacional da cultura que engloba as ambiências digitais tem na trama audioverbovisual sua forma expressiva sempre enredada, articulada, entrelaçada. Nesse ecossistema, a “lógica de circulação/apropriação acaba por favorecer o sucesso de paródias, pastiches e bricolagens audiovisuais que nem sempre seguem as rotas previstas nos

algoritmos e sistemas de recomendação do YouTube” (JANOTTI JR., 2020, p. 45).

A noção de produto enquanto evento único e específico (um programa, uma série, um vídeo) “flopou”, como brinco no título desta seção, porque já nos parece anacrônica a ideia de isolar o objeto das complexas redes comunicacionais/culturais das quais faz parte. Enquanto objeto empírico, vejo “um videoclipe”, “um show gravado” ou “uma live” não como um texto, por mais aberta que possa ser considerada a noção de texto aqui, mas como uma coleção de *remixes* desses textos articulada a outras temporalidades, ambiências e corpos, em sequências múltiplas e instáveis.

É oportuno acessar os argumentos do autor estadunidense Lawrence Grossberg sobre a necessidade de os estudos de comunicação colocarem em contexto o sentido de mídia e mediação, ao invés de replicarem seu uso tal qual construído na modernidade. Ao reconhecer que mídia (junto à noção de popular) foi tema central para organizar o campo cultural e comunicacional na modernidade, o autor nos intima à ação de contextualização de nossos mais estáveis paradigmas. “Nós temos que parar de pensar sobre a mídia ou mundos mídia e nos perguntar sobre mundos que são mediados por modos que ainda não conceitualizamos” (GROSSBERG, 2010, p. 221, tradução nossa). Esboço, nas páginas seguintes, algumas ideias do autor que me parecem caras ao debate, especialmente as que desenvolve no capítulo 4 do livro *Cultural Studies in The Future Tense*.

Conforme o autor, a (nossa) concepção moderna de mídia foi historicamente constituída sob o signo conceitual de comunicação de massa, seja pela influência da teoria pragmática social, tendo John Dewey como uma das referências fundamentais, da teoria canadense do meio, com forte acento em Marshall McLuhan, e dos estudos culturais britânicos, muito a partir do legado de Raymond Williams. A ênfase na acepção “mídia” aparece em resposta ao reducionismo científico dos efeitos das comunicações de massa e também como alternativa às abordagens hegemônicas calcadas nas análises textuais advindas dos estudos literários, no caso do audiovisual, principalmente via tradição da análise fílmica. Definimos os estudos da mídia como área particular da comunicação,

numa ação necessária e importante para a afirmação do campo. A ênfase mais frequente desses estudos, ao menos em seu contexto de legitimação, era a problemática da unidade e da especificidade de diversos meios de comunicação, quase sempre significando mídia de massa.

Mas será que ainda podemos definir a mídia ou uma mídia como categoria e objeto de estudo nesses termos? A afirmativa, presume o autor, significaria assumir e sustentar que a mídia (como categoria e como objeto) ainda opera da mesma forma e com as mesmas questões que há décadas são feitas. Sobre sua perspectiva como categoria, Grossberg argumenta que a mídia não emerge como um conceito; “ela é mal definida, inconsistente, sufocada por sua ambivalência e multiplicidade. Permanece, em grande parte da pesquisa, indefinida” (GROSSBERG, 2010, p. 206, tradução nossa).

Como exercício para vislumbrar a complexidade da categoria, ele recorre à obra *Palavras-chave* de Raymond Williams (2007) e sua descrição de três sentidos combinados do termo “mídia”: 1. Sentido de agência, que intervém e intermedia, apropriado quando a ideia de prática foi incorporada à noção de meio. 2. Sentido técnico em referência a algo com propriedades específicas e determinantes, e aqui imperaria o risco da abordagem determinista e tecnicista. 3. Um sentido capitalista tanto em relação à ideia de mercadorias quanto ao seu sentido social, daí o acento dado por Williams (1997), por exemplo, à televisão como tecnologia e forma cultural.

Pela ênfase empírica, prossegue Grossberg (2010), muitas vezes a noção de mídia se reduz a meio enquanto objeto. Frequentemente tratada como uma tecnologia, um formato, uma temática de conteúdo, uma cultura visual e sonora, mas raramente pela abordagem das articulações entre diferentes perspectivas ou pelo questionamento contextualizado do que seja um “meio”. Os objetos de estudo proliferam na medida em que a crítica decide estudar qualquer coisa que possa ser trazida sob o signo de mídia – eventos, programas, gêneros, sites etc. Para o autor, com essas delimitações, corremos sempre o risco de isolar demasiadamente os objetos do seu contexto, que nunca é simplesmente comunicativo ou discursivo e cuja materialidade não pode ser reduzida ao tecnológico

*stricto sensu*, ou de insistir em carimbar o significativamente diferente como radicalmente novo.

Sua provocação é respaldada por um conjunto de assunções já previsíveis sobre a mídia e assim detalhadas (GROSSBERG, 2010):

- a) uma lógica de produção e consumo, ou codificação e decodificação;
- b) uma compreensão problemática da mudança e da temporalidade, na qual o velho se reproduz ou o novo substitui o velho;
- c) um entendimento igualmente problemático de unidade/especificidade enquanto distinção;
- d) a assunção da equivalência de duas relações distintas – convencional e marginal – como dominação e resistência;
- e) um conjunto de suposições (ou pressuposições) sobre as maneiras que a mídia se relaciona com a vida das pessoas: efeitos, relações com o poder, com modos de assujeitamento.

Grossberg insiste em nos dizer em alto e bom som que nossas definições e conceitos descritivos não mais explicam a realidade empírica; nossos objetos não mais são apreendidos em termos de emissão, evento, unidade. A questão aqui não é da fragilidade e equívoco de categorias conceituais, mas do fato de não darem mais conta, como projetados em décadas passadas, das transformações dos objetos empíricos. Precisamos, portanto, questioná-las, esgarçá-las, atualizá-las, colocá-las em contexto. Seguindo o exemplo do autor, cito o problema em torno da ideia de “evento midiático”. A compreensão do impacto da mídia no contexto do pós-guerra, ele explica, muito se apoiou no entendimento do evento midiático como emblemático e metonímico do próprio contexto – a MTV, por exemplo, certamente foi sintoma de uma formação cultural emergente em torno de uma dada juventude. Mas a capacidade de considerar, nesses termos, eventos emblemáticos nos tempos atuais pode ter se esvaído. “Vemo-nos confrontados com superabundância, proliferação, fragmentação, interação e multiplicação

(muito frequentemente simplificada como convergência) dos eventos culturais” (GROSSBERG, 2010, p. 215, tradução nossa).

O desafio é em direção ao movimento de articulação permanente e de olhar atento às historicidades dos fenômenos, o que nos convoca uma relação peculiar com a noção de contexto. Porque o contexto aqui não se trata de “pano de fundo”, mas da prática analítica de articulação. Quando Grossberg traz como exemplo o caso dos *game studies*, ele nos provoca a reflexão: os videogames são um meio, um gênero, um formato ou uma tecnologia? O jogo de pôquer *on-line* ou a Paciência estão nesse escopo? Estaria sua especificidade original nos avatares e interações? E o jogo de faz de conta, de disfarces da era pré-jogo digital? Obviamente, há muito de distinção nessas dinâmicas, mas sua possível ênfase disruptiva e a nossa capacidade de ver mudanças precisam estar entranhadas pelo olhar cultural e histórico.

Sobre a televisão, por muito tempo meu objeto principal de estudo, se já não era possível falar em essência (são diferentes contextos, locais e geografias da TV), como dar conta de suas lógicas produtivas, modos de consumo e produções num contexto de franca dispersão de suas materialidades, lógicas de feitura e espetatorialidades? O próprio sentido de fluxo televisivo, que levou Williams (1997) a teorizar fluxos (ininterruptos), ao invés de textos, para dar conta da complexidade da programação e transmissão televisiva, deve ser repensado, nos aponta Grossberg, dadas as articulações entre imagem-na-imagem, som-na-imagem, interação-interrupções-interconexões diversas entre a programação televisiva tradicional e os sites, blogs, redes sociais, portais. Quantos de nós já veem TV pelo Twitter? “O fato é que estávamos acostumados a pensar que podíamos dar conta da complexidade de tais fenômenos, colocando-os sob o signo da televisão ou do vídeo, mas a complexidade do campo contemporâneo sobrepuja todo e qualquer esforço de controlar o caos” (GROSSBERG, 2010, p. 216, tradução nossa).

Esse caos, explica o autor, é tecido não apenas pelos variados sistemas – de transmissão, cabo, satélite, DVDs, web, *downloadings*, gravação digital, *streaming* – cujos efeitos são exponencialmente multiplicados pela proliferação dos dispositivos de consumo – TVs, telões, computadores, MP3, celulares – pelos quais “assistimos TV” em qualquer lugar e a qualquer hora. Passa também pelos novos modelos de produção e

difusão de conteúdo, programas, séries, canais, podcasts, memes e web celebridades (GROSSBERG, 2010), cujas dinâmicas de recepção (e de produção e circulação) se dão em rede (redes que articulam conteúdo, plataformas, formas expressivas diversas, som e imagem, mas também redes identitárias e afetivas).

Grossberg nos provoca e nos instiga a pensar: o que significa ver um “texto”, não como narrativa acabada, mas como uma coleção de *clips*, sem uma ordem particular, que extravasa o YouTube, articulando memes no Twitter, dancinhas no TikTok, textões no Facebook, sequência de *stories* no Instagram? Como se responde a um determinado programa, quando já se viram tantos *remixes*, comentários, *spoilers*, memes e *reactions*? Quais programas estão não apenas disponíveis por uma mídia – uma TV, uma plataforma, um site - mas entrelaçados em múltiplas mídias?

Em outras palavras, e talvez de modo mais interessado e dentro do escopo deste trabalho, pergunto: a ideia de programa, produto midiático, vídeo ainda pode funcionar para fisgar, analiticamente, esse fenômeno de trânsito de imagens, textos e sons que produz fluxos populacionais e identitários, de temporalidades articuladas? Refiro-me ao audiovisual que se dá em redes de expressões comunicacionais/culturais conectadas, heterogêneas e múltiplas. Como nomear e conceber esse audiovisual que não se define mais como “um texto” e nem sintetiza mais as especificidades de um meio? Quais perguntas devem ser feitas para nossos objetos?

Meu interesse ao constituir especulações, ainda em forma de deriva como propõe o título deste ensaio, assume o sentido de materialidades do audiovisual pela perspectiva da mediação (assunto da seção cinco). Pelas mediações encarnadas, incorporadas numa trama audiovisual (em rede) aposto na possibilidade de novos caminhos de análise que extrapolem, transbordem o produto, o formato, o próprio YouTube enquanto mídia, até então, vista como soberana do audiovisual no contexto digital. Para isso parto da convicção de que não mais basta isolar ou privilegiar “as mídias” e nem tampouco abstraí-las de suas relações e articulações concretas. Uma mirada cultural das materialidades do audiovisual em rede nunca é uma análise de um evento singular, seja ele um texto, um gênero, uma plataforma, um meio. O ponto de partida é sempre uma relação.



## CAPÍTULO 4

# Sobre mediação em Grossberg *feat* Martín-Barbero

Proponho pensar o audiovisual não pela problemática da unidade e da especificidade do meio, nem pela vasta tradição de estudos do audiovisual inspirada na análise textual. Proponho pensar o audiovisual em rede pela problemática geral da mediação comunicacional/cultural. Compreender a cultura popular como mediação tem sido uma chave importante para distintas e diversas abordagens no campo da comunicação. Mas no lugar de fazer um mapeamento desses estudos, demonstrando seus ganhos e limitações, opto por já abordar a mediação como problema, proposta que tem sido levada a cabo por dois dos autores que inspiram estas derivas e com os quais busco aqui dialogar e produzir conexões: Jesús Martín-Barbero e Lawrence Grossberg.

Nossa tradição no campo da comunicação, calcada no que Grossberg identifica como euromodernidade, inventou a ideia de uma sociedade mediada, sempre, em conformidade com lógicas e aparatos particulares. A chamada “sociedade mediada” ganha contornos ainda mais vistosos com a noção de mídiatização. Grossberg (2010), no entanto, reivindica um olhar atento sobre esse uso, argumentando que se já não pensamos mediação como espelho do real, também é importante avançar na pers-

pectiva construcionista da mediação reduzida aos mecanismos ora da significação ora da representação ora de subjetivação.

A provocação do autor é no sentido de nos fazer pensar numa teoria da mediação que efetivamente negue a contradição entre o mediado e o não mediado. “Nós precisamos multiplicar as modalidades, práticas e agências de mediação”, começando a designar a mediação de volta à realidade (GROSSBERG, 2010, p. 189, tradução nossa). Não bastaria, portanto, afirmar a mediação como construção social da realidade, mas como uma teoria, chame-a de spinozista ou nietzschiana, da realidade que se constrói, já que constitui o vivido (GROSSBERG, 2010). Trata-se, nesses termos, de dimensão expressiva do próprio mundo, não no sentido de espelho e nem de representação, mas de relações. Qual mundo existiria fora de suas expressões?

Quero colocar a questão da ontologia da mediação, para retomar uma outra tradição do pensamento moderno, uma teoria pós-kantiana, pós-antropológica, que diz que a realidade não é nada, a não ser mediação, que aquilo que existe entre precede a constituição daquilo que está no meio, que a relação precede o relato. Tal ontologia supõe que a realidade é sempre e somente relacional, e que pode ser mapeada apenas como uma série imprevisível, não-linear e múltipla de relações – determinações, articulações, mediações ou efeitos de sentido. (GROSSBERG, 2010, p. 190, tradução nossa).

Lawrence Grossberg e Jesús Martín-Barbero não dialogam explicitamente. Não conheço, até então, uma obra em que tenham se citado, mas proponho imaginar este *feat* como possibilidade também de produzir relações entre pensadores das Américas, o primeiro, estadunidense com forte influência dos estudos culturais britânicos, o segundo, espanhol radicado na Colômbia cujo trabalho, bastante popular na América Latina, produz, no Brasil, disputas sobre as mais variadas leituras do sentido de mediação cultural. Como Grossberg, Martín-Barbero reivindica a urgência em criar outros modos de pensar a comunicação. “A mudança mais profunda de nossa contemporaneidade ocorreu na forma como as pessoas se agrupam em torno de identidades diversas e são capazes de criar outros modos e linguagens da política, uma vez

que a linguagem da modernidade se esgotou” (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019, p. 19, tradução nossa).

Desde *Dos meios às mediações*, publicado originalmente em 1987, Martín-Barbero (2008a) constitui lastro para pensar a comunicação (e a cultura) como campo de articulações entre práticas, dinâmicas, lógicas de produção e de consumo, formas e gramáticas, movimentos sociais, diferentes temporalidades e territorialidades, pluralidade de matrizes. Essas articulações, vistas enquanto mediação, fundam os processos culturais e comunicacionais das sociedades. Quando seu olhar sobre o massivo e seu processo de dominação pela linguagem, que marca o trabalho anterior, *Comunicación Massiva: discurso y poder* (1978), desloca-se para o interesse nos processos comunicacionais entendidos como fenômenos da cultura, com especial interesse nas Américas, ele apresenta uma primeira ênfase no sentido da mediação como lugar de batalha política, de enfrentamento, muito por conta do contexto da ditadura na América Latina dos anos de 1980.

Num processo contínuo de rearticulação e contextualização de suas próprias construções conceituais, o termo enfrentamento é atualizado e substituído posteriormente por articulação, muito por conta da força da globalização que caracteriza os processos comunicacionais do final do século XX. Pensar as dinâmicas da comunicação pela cultura – abordagem formulada pelos denominados mapas das mediações, que adquirem forma mais madura (como quadro metodológico) a partir do prefácio posterior à 5ª edição espanhola do livro (MARTÍN-BARBERO, 2008b) – implica, para o autor, o acento analítico na mediação enquanto processo de relações. Seu argumento nesse prefácio, após mais de dez anos do lançamento da obra, é o de que, na análise cultural, não está em jogo o entendimento dos meios em si, nem dos seus textos, produtores e receptores ou contextos históricos, mas dos processos comunicativos, que pressupõem relações entre essas dimensões. Isso não significa o descolamento das materialidades, muito pelo contrário. Trata-se de um processo que atravessa os audiovisuais e é impregnado de suas formas materiais, tal qual eu discuti quando tomei o telejornal como objeto de pesquisa (GUTMANN, 2014). No campo dos estudos de TV, trata-se de “como uma determinada obra, um determinado programa televisivo, no

processo analítico, convoca nosso olhar para o processo cultural do qual participa” (GOMES, 2011, p. 127).

Desde sua concepção nos anos de 1980, o sentido de mediação em Martín-Barbero convoca movimentos de rupturas e deslocamentos em relação a questões e respostas sobre a comunicação e suas relações com a cultura e a sociedade em determinado tempo-espaço. Assim, o mundo muda, as questões mudam e suas indagações também se atualizam diante dos movimentos da comunicação e da cultura. Interessante notar como esses deslocamentos antecipam não apenas gestos epistemológicos semelhantes, mas também assunções articuláveis ao pensamento de Grossberg sobre o tema da mediação. Não me estenderei aqui nos diversos pontos de diálogo e também de disputas possíveis de serem exploradas entre os dois, cito, ao menos, duas referências matriciais do pensamento dos autores: Antonio Gramsci e Raymond Williams.

Em Martín-Barbero essas matrizes teóricas aparecem, por exemplo, quando ele reivindica, desde o contexto em que foi escrito *Dos meios às Mediações*, a compreensão do processo deflagrado pelo massivo a partir do popular como espaço social, cultural e político materializado em práticas de resistência (GRAMSCI, 1978). Quando pensa a televisão não apenas como meio, mas como forma cultural e processo histórico (WILLIAMS, 1997), não como tecnologia específica e apartada, mas como uma agência essencialmente contextualizada; quando compreende a mediação, também, como dimensão articuladora de diversas temporalidades sociais (WILLIAMS, 1979).

Essas mesmas referências impregnam o pensamento mais geral de Grossberg, ainda que minha intenção aqui seja a questão da mediação. É forte a referência a Gramsci e Williams quando o autor enfatiza o gesto metodológico da “contextualização radical” (GROSSBERG, 2010) em todo e qualquer processo de análise cultural. A contextualização é assumida pelo autor como ação teórica, metodológica e política dos estudos culturais. A ênfase ao termo “radical” qualifica o esforço de mapeamento, articulação, desarticulação e rearticulação de relações de sentido e de poder em contextos específicos (relações que podem atravessar fenômenos mais amplos, acontecimentos, práticas e processos sociais, expressões comunicacionais diversas etc.).

Nesse entendimento, a articulação é tomada como processo mesmo de produção e compreensão da realidade, que permitiria, no trabalho empírico, construir/mapear/interpretar contextos. “Articulação define perguntas – quais são as formas, modalidades, mecanismos e práticas de relacionalidade” (GROSSBERG, 2015, p. 15). O autor sugere essa prática analítica como modo de compreender processos de resistência e enfrentamento, que constituem nossa existência social e histórica.<sup>1</sup>

Essa intenção articuladora, para a análise comunicacional, pode ser detectada, ainda que por diferentes ênfases, desde os primeiros rascunhos de Martín-Barbero sobre possíveis caminhos metodológicos para o estudo das mediações televisivas. Ao tomar a televisão como seu objeto inicial de investigação, ele nos indica uma importante chave analítica da mediação a partir da noção de gênero televisivo, pensado não como categoria textual, mas como estratégia de comunicabilidade que atravessa os textos e, portanto, dimensão pela qual seria possível acessar analiticamente relações entre contextos, audiências, mercado, programas. Quando busca, por exemplo, referências materiais para compreender a organização espaço-temporal fabulada pela TV, o autor recorre à noção de *palimpsesto*, relacionada, nesse momento, a um emaranhado de gêneros e tempos. Enquanto tempo ocupado, cada programa promove articulações com o *palimpsesto*, replicando-se e reenviando-se uns aos outros (MARTÍN-BARBERO, 2008a). Numa era ainda “pré-digital”, se é que podemos fazer uso desse tipo de prefixo, o autor já coloca na mesa

---

1. Em Grossberg (2010), as influências de Gramsci, Williams e também de Michel Foucault são contundentes para a formulação da contextualização radical, o que ele considera ser o “coração dos estudos culturais”, sua verdadeira prática intelectual. De um modo peculiar, ele caracteriza a contextualização como análise de conjunturas, entendida, a partir de Gramsci, como relações de poder descritas pelo jogo e luta de posições e diferenciações (Foucault é referência importante aqui). Para Grossberg, a conjuntura, esse modo específico de mapear e construir contextos, pode ser acessada pelo que Raymond Williams formulou em torno do conceito de estrutura de sentimento. Uma apropriação mais detida do audiovisual e suas transformações na cultura, a partir da prática analítica da contextualização radical, pode ser vista nos trabalhos mais recentes de Itania Gomes (GOMES; ANTUNES, 2019) e de pesquisadores do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

a preocupação em pensar o audiovisual enquanto forma enredada em temporalidades sociais.

Martín-Barbero relaciona gênero às ações decorrentes das memórias e das competências culturais e contextuais das audiências; como negociação que põe em conexão os sistemas e lógicas de produção e de consumo, materialidades, textos e outros textos em dinâmicas constantes de articulações e rearticulações entre práticas de consumo (e resistências). Ao pensar sobre o rock, num contexto localizado no pós-guerra ocidental, Grossberg (1997), ainda que não recorra à noção de gênero, esboça interesse não nos aspectos musicais das canções, nem em suas representações identitárias e simbólicas, mas nas suas formações constituidoras. Ou seja: relações que passam pelo seu contexto material, condições de emergência, suas práticas culturais dispersas no tempo e no espaço (o que faz com seus públicos e o que seus públicos fazem com o rock).

Quando Martín-Barbero (2008b) complexifica sua análise cultural da comunicação, propondo, de modo mais enfático, mapas metodológicos para a apreensão das mediações, destaca, mais uma vez, a articulação analítica, desenhada em duas ações complementares e interdependentes. Uma ação investigativa sincrônica, que sempre preserva relações entre lógicas produtivas e expectativas de consumo, textualidades e seus contextos políticos, culturais, sociais, econômicos; e uma ação diacrônica que busca compreender mudanças nas formas, formatos e gêneros comunicacionais a partir do reconhecimento de suas matrizes culturais.

Ele já configura uma tentativa, situada naquele tempo do final do século XX, de deslocar os meios de comunicação da ideia de veículo de transmissão de mensagens e também desestabilizar o acento dado às especificidades e propriedades de uma mídia em sua “essência”. O autor propunha pensar os meios como “espaços-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2008b, p. 20). Ao mesmo tempo, era um alerta para, no lugar das convicções de que a mídia (ou a tecnologia) é mediadora entre o mundo e nós, apostarmos na ideia de que as mediações são lugares de ver transformações do mundo/mídia.

É muito caro a Martín-Barbero o esforço de desarticulação e rearticulação de seus próprios modos de pensar as mediações e suas relações com a comunicação e a cultura (não em referência apenas aos produtos, mas à sociedade, à política, à economia), movimento intelectual caracterizado pelo autor como “aventuras epistemológicas”. Essas aventuras deram origem a diversas cartografias da mediação, espécies de mapas formulados e constantemente alterados como possibilidades metodológicas de análise dos processos de transformação que envolvem a cultura e a comunicação<sup>2</sup>.

Em escritos publicados posteriormente ao prefácio de *Dos Meios às Mediações*, o que anteriormente compreendia como mediações culturais começa a ser chamado de “mediações comunicativas da cultura” (MARTÍN-BARBERO, 2004a; 2009a; 2009b), quando percebe que a comunicação se adensava diante da força da globalização e das tecnicidades com a chamada “cultura digital”. “A noção de comunicação vai se tornando muito mais capaz, ‘epistemologicamente’, de dar conta do que ocorre na vida social, com as tecnologias de comunicação transformando-se de instrumento pontual em ecossistema cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2009a, p. 159).

Mais uma vez, ele é enfático ao sustentar que não se trata de comunicação enquanto sinônimo de mídia ou protagonismos dos meios, mas como entorno social/comunicacional, em suas palavras, entorno tecnocomunicativo. As quatro mediações comunicativas seriam as tecnicidades, sobre a qual falo detidamente na seção cinco, a institucionalidade crescente dos meios como instituições/agências sociais, econômicas e políticas e não apenas veículos ou aparatos; a socialidade, que diz sobre as relações, os laços sociais/coletivos que ligam uns aos outros; e as ritualidades, que respondem por nossas práticas e dinâmicas de consumo

---

2. Os processos que envolvem a comunicação e a cultura foram cartografados por Martín-Barbero, ao longo de seu trabalho intelectual, a partir de diferentes mapas. Esses não constituem uma “evolução metodológica”; não são métodos que se substituem, ao contrário, eles se relacionam, se complementam e se atualizam. A depender do fenômeno estudado, o pesquisador pode acessar um desses mapas ou mais de um de modo articulado. Falo da minha apropriação dos mapas de Martín-Barbero, com destaque para as tecnicidades, na seção cinco.

e desestabilizam as formas, formatos e gêneros midiáticos (MARTÍN-BARBERO, 2004a; 2008b; 2009a).

Com outras palavras, caberia aqui o refrão deste *feat*, pois Martín-Barbero parece nos dizer algo muito parecido com as provocações de Grossberg sobre o epicentro da mídia e sobre a força da mediação, quando afirma que estamos diante de uma epistemologia que coloca em crise nosso objeto de estudo. Ele nos pergunta: onde estaria a tal especificidade da comunicação, que se dava nos meios e constituía parte de nossas ritualidades cotidianas? A charada aponta para a necessidade de retornar, com mais fôlego, à investigação da mediação como espaço de relações e interações. Veja: não se trata aqui de mera relação entre textos, porque disso já dávamos conta com o conceito literário de intertextualidade, trata-se de “nós”, “nexos”, “tramas”, “redes”. Parece-me oportuna a ideia de vírus que não só penetra e contamina diversos outros meios, formas e expressões comunicacionais, mas se altera e os altera constantemente.

[...] estamos ante uma interação que desestabiliza os discursos próprios de cada meio. Então estamos ante formas mestiças que começam a ser produzidas, formas incoerentes porque rompem a norma atuando transversalmente em todos os meios. Não é uma coisa racional como a intertextualidade que está sob o que foi escrito, que é tudo o que foi lido. É a contaminação entre sonoridades, textualidades, visualidades, as matérias-primas dos gêneros. (MARTÍN-BARBERO, 2009a, p. 154).

Apesar de Grossberg não ter a comunicação como centro de sua investigação, esse sentido de movimento constante e contaminação entre formas diversas que estão se alterando e se tornando algo diferente está na base de sua formulação da mediação. Convoco então uma estrofe do autor a partir do modo como vai samplear Deleuze e Guattari (2012). É central a influência desses autores em suas fabulações quando afirma a mediação como “trajetória do devir”, processo permanente de mudanças; movimento constante e vital capaz de criar, transformar e modificar o que existe. “Mediação, nesse sentido, descreve uma causalidade não-linear; mapeia fluxos, interrupções e rupturas que caracterizam o devir

ou autoprodução da realidade, ou melhor, a realidade-sempre-configurada” (GROSSBERG, 2010, p. 191, tradução nossa).

E se a realidade é sempre e somente relacional, só pode ser interpretada como uma série de variadas relações, não necessariamente causal e nem tampouco linear, entre organizações materiais, contextos, discursos que constituem algo que pode ser chamado de real (porque incorporado, vivido, praticado). “O próprio mundo não existe fora de suas expressões; é apenas ao se expressar que a realidade se produz” (GROSSBERG, 2010, p. 191, tradução nossa). A mediação é expressiva, tem contornos materiais e descreve sempre uma rede (viral). Mas como acessar essa rede? Como acessar esses sistemas e dinâmicas?

Vejo aqui uma deixa para mais uma estrofe de Martín-Barbero. Em suas aventuras epistemológicas, ele procurou dar conta de acompanhar o que se transforma nas maneiras de sentir, nos modos de habitar o mundo, nas formas como nos conectamos, o que estaria fortemente relacionado à dimensão de identidade. A identidade é fundamental para entendermos a mediação enquanto o praticado, o vivido. O autor reconhece que os atuais movimentos sociais, políticos, econômicos, comunicacionais têm desestabilizado a noção hegemônica de identidades, mesmo já concebida no plural; esse sentido de pertença atrelada aos laços sociais da vida cotidiana, do local e do território, antes chamados de socialidades e que foram tão caros aos estudos das culturas.

Na maior parte das perspectivas, dentro dos estudos culturais, a identidade é um conceito sob rasura, sobre o qual não podemos mais falar como antes, em termos de essência, homogeneidade e pureza, mas um conceito sem o qual não podemos pensar questões colocadas pela modernidade e pela globalização. Nenhuma identidade é pura e única; nenhuma identidade é fixa. (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 18).

E se não faz mais sentido a ideia de identidade enquanto origem, nação e territórios fixos, também já não me parece bastar a solução do hibridismo como possibilidade de acessar variadas “misturas interculturais”, que até bem pouco tempo funcionou como uma chave importante e necessária para pensar, por exemplo, os embates entre tradição e modernidade na América Latina (CANCLINI, 1998). Falar de identidades hoje “implica – se não quisermos condená-la ao limbo de uma tradição

desconectada das mutações perceptivas e expressivas do presente – falar das migrações e mobilidades, de redes e de fluxos, de instantaneidade e de fluidez” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 12, tradução nossa). (Essas relações são exploradas nas seções cinco e seis).

Não é possível localizar a identidade, enquanto produção ativa da cultura e da sociedade, pelo que “se é”, mesmo considerando essa identificação em termos de hibridismo ou mestiçagem, mas por um complexo processo de diferença que implica relações de negações e exclusões (para além das pertenças). “Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora” (SILVA, 2000, p. 81). Trata-se de processo de diferenciação que carrega supressões e opressões. A proposição provoca a retomada da ideia da identidade como um problema de *différance*, como também fez Hall (2003) a partir de Derrida, que atua não por oposição em relação a um “outro”, mas pelo jogo de posições que se dá em um campo de hierarquias e relações de poder permanentemente em disputa (HALL, 2003; SILVA, 2000).

O argumento me leva a reafirmar a força da lógica antiessencialista sustentada por Grossberg (2010) em reação às identidades fixas, às soluções garantidas, aos efeitos determinados, antes mesmo de serem produzidos, o que não equivale a escorregar nas armadilhas das generalizações e relativismos. Afirmar as identidades enquanto móveis, instáveis, fragmentadas não significa dizer que são “tudo” ou “qualquer coisa”, mas que estão sempre em processo na cultura, é o jogo de diferenciação que mobiliza (ou se faz por) ecologias de pertencimento.

Em uma via que me parece potente para avançar no tema das identidades no tempo atual (tarefa para derivas futuras), Grossberg convoca a noção de afeto, como liga, como elo articulador ou, em suas palavras, como “energia de mediação” (GROSSBERG, 2010, p. 193, tradução nossa). Seria aquilo que mobiliza nossa atenção, vontade, humor e paixão a favor de agendas específicas, constituindo nossos mapas de importância e os espaços através dos quais atuamos na vida cotidiana (GROSSBERG, 1992). Assim desenvolve sua premissa: se já não há mais como compreender a mediação como espelho e nem mais como simples constructo do real, o concorrente de vocabulários como significação e

representação seria o afeto. Em oposição à abordagem hegemônica que evidencia afeto como algo natural e não construído, como algo desorganizado em oposição à linguagem e à racionalidade, ele argumenta que afeto é sempre organizado por aparatos culturais e discursivos e atua como agente de produção do real e de disputa por poder, aglutina dimensões da ordem do sensível e do social, do político e do cultural.

Ao longo de sua produção intelectual sobre cultura pop, Grossberg se dedicou à compreensão do que denominava de *rock formations* (formações do rock), sob o argumento de que o rock constitui relações de poder na medida em que gera investimentos afetivos (GROSSBERG, 1997). Seu interesse pelo rock não é pela música em si e nem pelos jogos de significação e representações que pode suscitar, mas pelas relações. Quando nos provoca a pensar o que efetivamente a música faz com a gente, ele nos aponta para o popular como um plano de investimento afetivo que envolve uma variedade de articulações entre práticas, discursos e alianças. A questão do afeto, e das diversas formas pelas quais e nas quais ele age na vida cotidiana, permanece central em suas discussões mais recentes (GROSSBERG, 2018), quando avança na tese de que o afeto constitui camada de acesso ao vivido.

Afeto é o produto contingente de eventos humanos e não humanos, contradições e disputas [...] engloba uma variedade de maneiras pelas quais sentimos o mundo em nossas experiências, incluindo humores, emoções, mapas do que importa e do que não importa, prazeres, desejos, paixões, sentimentos etc. (GROSSBERG, 2018, p. 11, tradução nossa).

Ao contrário de uma perspectiva redutora do afeto como emoção, ele é situado como modo pelo qual nos relacionamos e sentimos o mundo; é o que mobiliza nossa atenção, humor e paixão, nossos modos de engajamento, configurando mapas de importância pelos quais agimos em nossas práticas da vida cotidiana (GOMES; ANTUNES, 2019). Se significado corresponde à produção de sentido, o afeto é energia, enlace, força de engajamentos (engajamentos que são sempre identitários) que move e configura nossas experiências. Por isso, a ideia de afeto como vetor (energia) de organizações variadas da experiência, do jogo de rela-

ções que passa pelo corpo e articula discursos, tecnologias, cenários, comunidades, instituições (todas elas mediações).

Grossberg (2010) afirma o corpo como lugar de mediações afetivas, como lugar de constituição e organização da vida cotidiana e de disputas políticas, quando consideramos os efeitos que as instituições (ele se refere aqui ao Estado, por excelência) exercem sobre nossos corpos. Seguindo as pistas deixadas por Foucault, que usou o termo biopolítica para tratar de tecnologias específicas da euromodernidade, ele nos diz: “eu quero expandir a categoria para me referir a qualquer tecnologia que envolve *establishment* e distribuição da vida (corpos vivos) - corpo humano e não humano - como locais de poder” (GROSSBERG, 2010, p. 238, tradução nossa). Assim, sustenta o autor, os indivíduos incorporam subjetividades que eles mesmos constituem por articulação conjunta tanto com um local quanto com uma posição.

Ainda que eu não pretenda, neste ensaio, avançar nas discussões específicas sobre o corpo (retorno a ele na seção sete junto à ideia de performance), engrosso o coro da sua centralidade no debate sobre mediações. Afirmo, assim, as corporalidades e dinâmicas de incorporação como chaves fundamentais para o debate sobre os jogos de diferenciações que nos constituem habitantes corporificados de um entorno tecnocomunicativo ainda mais complexo, múltiplo, disperso, instável. E aciono uma última estrofe: “Milhões de jovens ao redor do mundo se juntam sem falar, somente para compartilhar a música, para estar juntos através dela e da empatia corporal que ela gera” (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 14, tradução nossa).

Sob o horizonte teórico da mediação, avanço, na seção cinco, na abordagem da tecnicidade, chave conceitual proposta para a compreensão do que entendo por materialidades do audiovisual em rede. Tecnicidades atuam aqui como lugar de ver imbricações (entre formas audioverbo-visuais e sujeitos, afetos, identidades, discursos, institucionalidades, narrativas etc.) que são, nos termos de Grossberg (2018), produto de ações de humanos e não humanos, disputas e fricções.

## CAPÍTULO 5

# Materialidades audiovisuais (mediação das tecnicidades)

Eu adoto essa palavra não por esnobismo, mas sim porque um antropólogo francês, André Leroi-Gourhan, forja a ideia de que a técnica entre os ‘povos primitivos’ também é sistema, não apenas um conjunto de aparelhos, de ferramentas. E chamar tecnicidade me parece muito bom porque soa como ritualidade, como identidade. Saímos da visão instrumental da técnica, saímos da visão ideologista da tecnologia. A tecnicidade está no mesmo nível de identidade, coletividade – e é muito importante a fonética (MARTÍN-BARBERO, 2009a, n.p.).

Reconhecendo o vasto legado de estudos das materialidades da comunicação no Brasil, oriundo de diferentes perspectivas e centro de disputas no campo, o olhar que proponho sobre o audiovisual está fortemente ancorado na afirmação acima, do pensador Jesús Martín-Barbero, que compreende formas materiais enquanto gramáticas de uso e de ação. Ao dar acento ao audiovisual e à cultura pop, meus territórios de interesse, engrosso o coro a favor da abordagem comunicacional que valorize os fenômenos e processos estudados sob a ótica da articulação. Isso implica um tratamento das materialidades que, ao se opor à ótica tecnicista, também não se assume enquanto antropocêntrica, justamente porque recusa a lógica dicotômica que descreve e caracte-

riza seus objetos via oposição binária (reflexão presente nas seções três e quatro). Nesse esforço de pensar tecnologia enquanto espaço de articulação (entre sujeitos, formas materiais, contextos), dialogo, apesar de não exatamente ecoar, com reverberações do campo cujas referências, em alguma medida, acentuam a força da experiência e dos contextos recepcionais nas dinâmicas expressivas (materiais) da comunicação e da cultura.

Nos estudos de comunicação e cultura digital no Brasil, têm sido relevante as apropriações das premissas da Teoria Ator Rede sobre o papel dos artefatos técnicos como coatores em redes sociotécnicas, sobretudo através de Bruno Latour (2012), que desenvolve uma compreensão da tecnologia entrelaçada à ideia de processos sociais, o que é útil para, em alguma medida, destoar de dicotomias entre técnica e cultura; entre sujeitos e objetos. No que se refere, de modo mais específico, ao estudo das audiovisualidades na música pop em circulação nas redes sociais digitais, destaco a maneira como Pereira de Sá (2014a; 2014b) utiliza a perspectiva da materialidade da Teoria Ator Rede para a análise do que denomina de territorialidades digitais e suas tessituras performáticas, vistas como sistemas culturais articulados em redes sociotécnicas. Tal abordagem das associações em rede enfatiza o caráter processual e performativo dos coletivos e os modos de agenciamento dos atores em redes, sempre resultantes de construções conjuntas que não estabelecem hierarquias entre humanos e não humanos (PEREIRA DE SÁ, 2014a, 2014b).

Por uma outra matriz, explorada na seção quatro, a compreensão das materialidades do audiovisual em rede que aqui se insinua aposta numa abordagem da tecnologia pelas suas formas imbricadas à cultura, às identidades, às sensibilidades. Minha ênfase não é nas formas materiais em si, em sua específica concretude, e nem nos seus aspectos humanos, sociais, contextuais, vistos a priori, mas no lugar da encruzilhada dessas dimensões. Pelo olhar cultural sobre as materialidades, que me possibilita flertes com a pragmática, com a estética e com os estudos de performance, aposto numa compreensão do audiovisual em rede (e, portanto, da tecnologia) assentada na ideia de mediação tal qual discutida na seção quatro.

Materialidades dos audiovisuais em circulação nas ambiências digitais são aqui concebidas como mediação de tecnicidade. Essa escolha implica, ao menos, três gestos epistemológicos de saída: 1. Mirada cultural e histórica sobre os audiovisuais na cultura digital e suas transformações, o que pressupõe abordagem sempre historicizada do presente; 2. Ênfase nas formas materiais pela sua dimensão recepcional, ou seja, pelos seus modos de uso, ritualidades, sensibilidades e interações (obviamente, isso não equivale à pesquisa de recepção, mas ao interesse em compreender o modo como as tecnologias se constituem em seu contexto de consumo); 3. Maior peso na ideia de articulação para a apreensão das formas materiais do audiovisual, o que significa não simplesmente compreender as inter-relações de atores humanos e não humanos, mas assumir que está nesta relação a dimensão expressiva da experiência.

Minha entrada nas materialidades do audiovisual em circulação nas redes sociais afirma todo legado cultural, filosófico, político, semiótico e estético do conceito de tecnicidades. É pela lógica benjaminiana da tecnologia como dimensão constitutiva do *sensorium* da experiência social (tema presente na seção dois) que Martín-Barbero concebe a tecnologia como mediação cultural, ou seja, como extensão perceptiva da experiência pela qual seria possível compreender historicamente transformações na comunicação e na cultura. Quando toma a televisão como objeto inicial de reflexão, vale-se do mesmo argumento de Walter Benjamin (2012) a propósito da fotografia, do cinema e da reproduzibilidade técnica como reorganizadoras dos nossos modos de perceber e sentir o mundo. “É a própria noção de cultura, sua significação social, que está sendo transformada pelo que a televisão produz e em seu modo de reprodução” (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p. 300).

Ao argumentar que a “aparelhagem” no cinema é um ato de renúncia à aura do intérprete – pois o público se identificaria não com o ator/personagem, mas com seu corpo articulado a um conjunto de aparelhos (câmera, microfones, luz, montagem, retardador e acelerador da imagem etc.) –, Benjamin (2012), naquele contexto histórico da primeira metade do século XX, lança luz ao terreno das capacidades das performances enquanto destreza em lidar com tais materialidades que alteram nossos

modos de percepção. Quando afirma que “já pouco ou nada sabemos do que de fato se passa entre a mão e o metal” (BENJAMIN, 2012, p. 39), acentua que essa percepção (visual, sonora, tátil) se constitui pelos modos de intervenção da técnica conscientemente explorados pelo homem (destreza). Pensar experiência com audiovisual implica considerar que a percepção do mundo se dá neste espaço de simbiose entre a mão e o metal sobre a qual nos falava Benjamin. É esta a pista retomada por Martín-Barbero para a compreensão das aparelhagens, atualizada pelo sentido de tecnicidades enquanto mediação, camada de acesso ao vivido.

O autor encontra no termo tecnicidade um modo de nomear o que, na sociedade, não é simplesmente da ordem do instrumento, do aparato, do objeto, da técnica em si, mas também da ordem dos saberes, da constituição de práticas, dos modos de percepção social (GUTMANN, 2014). É aquilo que, empiricamente, articula inovação discursiva e transformação de formas materiais (MARTÍN-BARBERO, 2004a). Enquanto mediação, tecnicidade é processo estruturante que envolve relações entre lógicas de produção e de consumo articuladas pela vida cotidiana e por dispositivos tecnológicos e discursivos (LOPES, 2014). Esse olhar sobre a tecnologia evidencia, sempre, dinâmicas de transformação, seja em relação ao movimento ora chamado de “intertextualidade e intermedialidade”, central para a compreensão das mídias num dado momento dos estudos de audiovisual, seja em relação às “complexas tramas de resíduos e inovações, de anacronias e modernidades, de assimetrias comunicativas” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p.236), que envolvem novas e velhas estratégias de produção e competências de leitura.

A ideia de *sensorium*, apesar da grafia no singular, é entendida numa perspectiva diversa e disputada das formas de percepção do mundo a partir do sensível. Por isso a insistência com o termo tecnicidades para pensar a tecnologia não como artefato, mas pelos seus modos de usos, competências de linguagem, relações com ritualidades, sensibilidades e identidades. Essa intenção explica o fato de o autor recuperar o termo grego *techné*, que remete ao saber fazer, à habilidade de expressar, argumentar através das formas materiais, destreza que se atualiza

permanentemente a partir de velhos e novos modos de lidar com o que até então temos chamado de “linguagem”. Daí porque reitero, com consciente redundância, a fala do autor que abre esta seção: “Saímos da visão instrumental da técnica, saímos da visão ideologista da tecnologia. A tecnicidade está no mesmo nível de identidade, coletividade” (MARTÍN- BARBERO, 2009a, n.p.).

Martín-Barbero compreende essa mediação como forma (expressiva) de acesso e construção de sentido das coisas do mundo. Em *Os exercícios do ver* (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004), explora a ideia de tecnicidade enquanto dimensão contemporânea de visualidade e a toma como operador metodológico para a abordagem das camadas de acesso ao novo *sensorium*. Tecnicidade e visualidade são concebidas de modo entrelaçado. Ao recusar a visão instrumental da tecnicidade, reconhece essa mediação como um novo regime de visualidade, responsável por alterar o estatuto epistemológico do “ver”. Por isso atua como dimensão comunicacional estratégica da cultura popular pela qual se processam mudanças relacionadas a realocização das identidades, hibridizações das ciências, das artes e dos audiovisuais, reorganização dos saberes através dos fluxos de redes (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004).

Pensar o audiovisual pelo sentido de tecnicidade desloca, portanto, o olhar tanto de uma aceção da tecnologia como artefato tecnológico, quanto de uma concepção utópica que legisla sobre o caráter inovador e revolucionário da técnica assentado na novidade. Isso porque o caráter transformador (e não necessariamente inovador) desse audiovisual passa por relações entre tecnologia, cultura e sociedade, e a produção de conhecimento sobre o fenômeno demanda, sempre, esforço de historicização e articulação (GUTMANN; CALDAS, 2020). Por esse entendimento, compreender agenciamentos de produção, circulação e consumo dos audiovisuais (em rede) envolve interpretar não apenas suas gramáticas, mas também suas formas de uso, suas dimensões expressivas constituidoras de dinâmicas sociais identitárias. Pressupõe, sim, reconhecer as plataformas enquanto espaços povoados por redes sociotécnicas de acoplagens entre humanos e não humanos (LATOURET, 2012), mas minha aposta aqui é engrossar o debate por uma outra chave: das materialidades audiovisuais enquanto tecnicidades, lugar de articulação

entre artefatos, sujeitos, ritualidades, identidades e afetos, institucionalidades e sensibilidades.

Nas diversas formulações cartográficas de Martín-Barbero sobre as mediações, a tecnicidade permanece central para a compreensão dos processos comunicacionais (e de suas relações com a sociedade, a cultura e a política). Num primeiro momento, era o lugar analítico de ver relações sincrônicas entre: lógicas produtivas e suas mediações de institucionalidades, os chamados formatos industriais (onde estariam as textualidades midiáticas, produtos, programas, obras etc.) e as mediações de ritualidades (os modos de leituras associados a competências de consumo, novas percepções e discursividades), que tinham relação com as socialidades (aquilo que é da ordem dos laços coletivos e comunitários). Esse esforço sincrônico reforçava também o caráter diacrônico dos processos comunicacionais, daí a importância de um olhar historicizado, pelo qual as formas midiáticas devem ser sempre vistas em contexto com suas matrizes (culturais/comunicacionais)<sup>1</sup>. Na Figura 1, apresento uma apropriação (um uso) do mapa das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008a). Minha intervenção desloca as peças da versão original e põe as materialidades (tecnicidade) e os formatos industriais (midiáticos) como centro do circuito.

---

1. Sigo a compreensão de Gomes et al. (2017) quando afirmam que a concepção de matrizes culturais, em Martín-Barbero, configura-se como matrizes do popular que operavam “antes” ou “fora” da chamada cultura midiática, fazendo-se presente na configuração de seus formatos e produtos. Quando atualizam esse eixo diacrônico do mapa das mediações para pensar a cultura (midiática) contemporânea (ou o que Martín-Barbero denomina de entorno tecnocomunicativo), investem na hipótese de considerar as matrizes culturais como já midiáticas, ou seja, matrizes que atravessam processos e produções comunicacionais forjadas na própria relação com a televisão, com o cinema, com a cultura pop etc. (GOMES et al., 2016; GOMES et al., 2017; GOMES et al., 2018). Por isso, ao falar de matrizes aqui, recorro à ênfase culturais/comunicacionais.

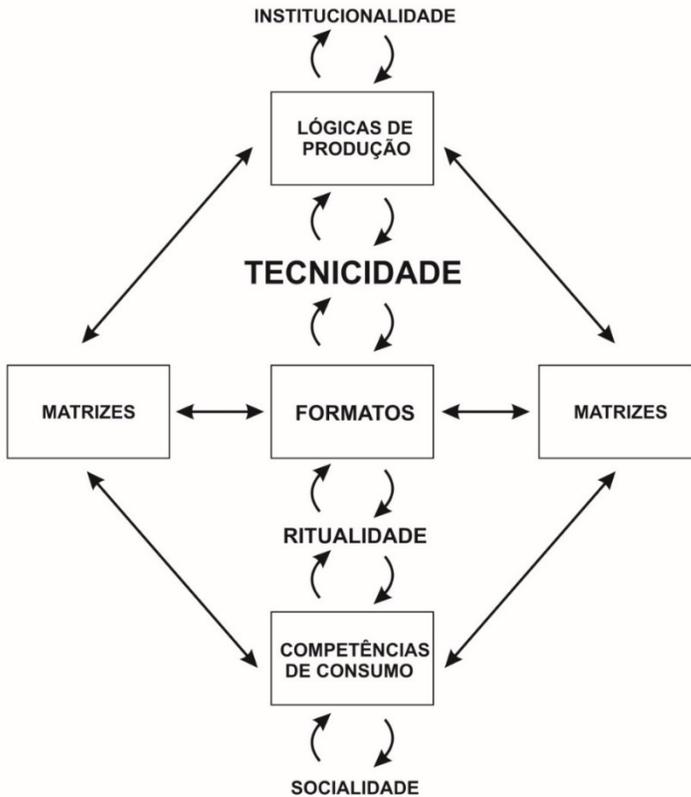


FIGURA 1: Redesenho do mapa das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008a), visto a partir da tecnicidade e dos formatos.

FONTE: elaborado pela autora.

Neste mapa, as socialidades respondem pelos laços e usos coletivos da comunicação e suas temporalidades, e as institucionalidades, como mediação primeira das lógicas produtivas, apontam para os modos de regulação dos meios e instituições com o tempo do capital. Por essa lógica, analisar, por exemplo, vídeos produzidos para o YouTube, postos em circulação e consumidos em rede, implica considerar modos coletivos de vida, identidades, territórios, hábitos, gostos e afetos partilhados. Mas implica também considerar lógicas institucionais (do selo, da gravadora, do mercado fonográfico, das plataformas de streaming, das redes sociais digitais etc.). Pressupõe, ainda, a consideração do tempo monetizador das organizações que constituem

as redes sociais, cujo capital de disputa por visibilidade e consumo se vale do número de seguidores, comentários, compartilhamentos, *likes* e demais lógicas algorítmicas. Essas mediações, apesar de atuantes no processo de circulação e consumo audiovisual em rede, não aparecem nos mapas posteriores, como veremos a seguir. Isso, a meu ver, não significa um apagamento dessas forças, mas a reiteração de que os mapas não se substituem, mas se resignificam, se atualizam e se alternam a depender do problema que se quer enfrentar.

As mediações de tecnicidades e ritualidades ganham, desde as formulações iniciais do autor, caráter de interdependência e funcionam, no processo analítico, como acoplagens. Ritualidades são os nexos simbólicos que sustentam a comunicação, remetem “à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição” (MARTÍN-BARBERO, 2008b, p. 19). Assim, materialidades audiovisuais, enquanto tecnicidades, não são apenas as gramáticas do fazer, são gramáticas de uso que pressupõem gramáticas de ação, do olhar, ler, escutar e falar (as ritualidades).

Quando nosso olhar se volta para o lugar do corpo como forma expressiva dessas audiovisualidades, tema ao qual me dedico com mais atenção na seção sete, vemos que tecnicidades agenciam performances que se reverberam, na instância de consumo, enquanto mediação de ritualidade, remetendo às trajetórias de leituras, gostos, afetos e saberes, aos “repertórios”, conforme Diana Taylor (2013). O corpo, a gestualidade, os enquadramentos de câmera, os cenários, os tipos de edição, as plataformas, as sequências agenciadas pelos algoritmos etc. são dimensões de tecnicidades e também nos dizem sobre possibilidades (indiciais) da experiência de consumo.

Temos aqui relações temporais sincrônicas entre lógicas de produção e expectativas da audiência entrecortadas por mediações. Tecnicidades, portanto, não podem ser vistas de modo isolado e nem como um meio de ligação entre duas coisas, mas como dimensão em trama, conectada e efetivamente conformada pelas demais mediações.

Ao mesmo tempo, a ação diacrônica, ou histórica e de longa duração, ganha ênfase no mapa e nos aponta para as relações de temporalidades múltiplas que atravessam os formatos. Esse eixo diacrônico remete às

transformações nas articulações entre o social e os discursos públicos, e destes com os modos de produção que agenciam formas de comunicação coletiva (MARTÍN-BARBERO, 2008b). O sentido de matriz evidencia a análise das formas comunicacionais constituidoras do “presente” por um olhar, sempre, historicizado dos fenômenos.

Nessa minha releitura do mapa das mediações (Figura 1), procuro reforçar esse movimento de pensar o lugar das matrizes não como algo anterior ou “do passado”, mas como elemento de continuidade, seja ainda hegemônico ou não, que nos aponta para projeções de mudanças. Matrizes (culturais/comunicacionais) atravessam as formas midiáticas enquanto temporalidades múltiplas (que articulam passado, presente, futuro). Pelas matrizes, seria possível rastrear pistas para ver transformação na comunicação e em suas formas de expressão. A própria compreensão das tecnicidades e das mudanças do *sensorium* implica uma ação analítica em direção às articulações entre processos de modernidade e tradição (MARTÍN-BARBERO, 1995).

Quando começa a desestabilizar a ideia de meios, de formato industrial e de programas para pensar a televisão, seu objeto empírico originário, diante das imbricações e transbordamentos na sua interface com a internet, o autor assume a premissa de que não mais interagimos e coatuamos com formatos específicos, mas habitamos um entorno tecnocomunicativo. Esse ecossistema é expresso materialmente por fluxos constituídos por movimentos no espaço e no tempo e deslocamentos populacionais (falo sobre entorno tecnocomunicativo na seção dois).

Nesse novo mapa, as mediações assumem o sentido de “mutações” porque configuram uma dimensão para ver mudanças. Tecnicidades, postas em associação com as ritualidades e agora também com as identidades e cognitividades, nos auxiliam a ver/identificar/mapear transformações na comunicação e na cultura. Para o que nos interessa, digo que elas constituem materialidades dos audiovisuais que transbordam os meios e plataformas, entrelaçam-se, espraiam-se e multiplicam-se em redes, constituindo fluxos diversos “de imagens e informações” (MARTÍN-BARBERO, 2009b), como aponta inicialmente o autor, mas também fluxos temporais, geográficos, narrativos, identitários, como desenvolve em escritos posteriores (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN,

2019). Na Figura 2, ilustro mais um uso do esquema de Martín-Barbero, um redesenho do Mapa das Mutações (2009b), reforçando seu caráter circular e articulado entre os eixos e posicionando, ao centro, o audiovisual em rede como dimensão de investigação. Obviamente essa intervenção se refere ao meu interesse de pesquisa e à maneira como investigo o audiovisual como um potente lugar para compreensão das transformações no tempo/espaço com base nos fluxos e nos movimentos migratórios.

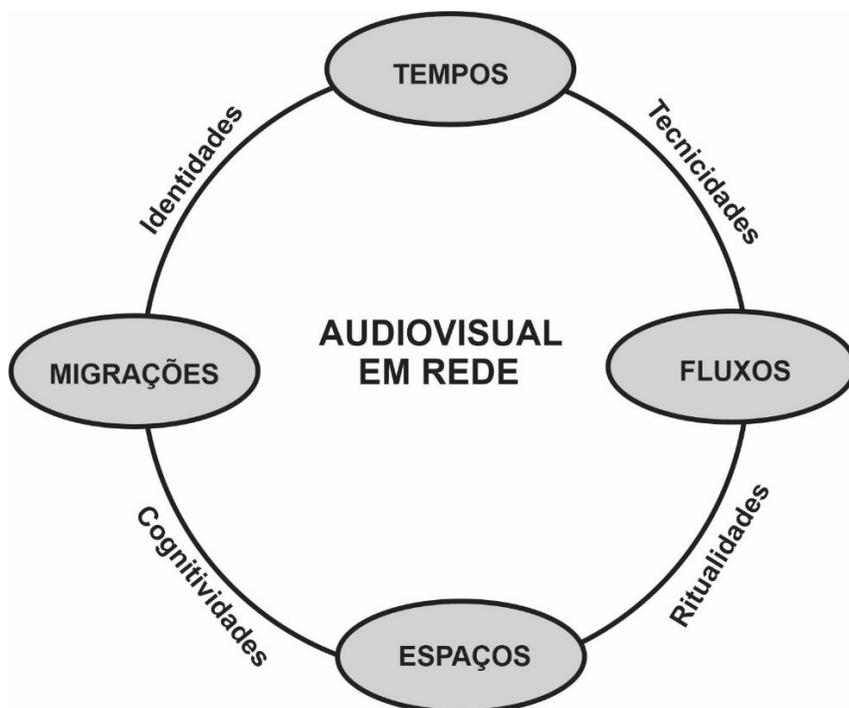


FIGURA 2: Redesenho do mapa das mutações (MARTÍN-BARBERO, 2009b) numa forma circular e com audiovisual em rede ao centro

FONTE: elaborado pela autora.

Nessa formulação, mediações são compreendidas como mutações, transformações de tempos-espacos ligadas aos fluxos e às migrações. Quando reforço o caráter circular do mapa, assumo tempos, espaços, fluxos e migrações de modo interdependente, ainda que essas articulações possam ser, no processo analítico, tomadas por uma maior ênfase

em um dos eixos. Fluxos são compreendidos pela ideia de mobilidade, transição, articulação de imagens, linguagens, matrizes. Acompanho a interpretação de Ferreira (2019) de que os fluxos (culturais), em Martín-Barbero, têm a ver com modos específicos de sentir, ver e fazer que põem em articulação sensibilidades, afetos e políticas através não apenas de imagens e informações, mas de audiovisuais. As migrações, como nos mostram Gomes et al. (2017), são os deslocamentos populacionais que também se dão no contato com as redes sociais digitais, com os avatares, os memes etc., e que se articulam aos fluxos digitais (de imagens, informação, identidades).

Tecnicidade e ritualidade são agora lugares de análise para captar deslocamentos nos tempos e espaços no marco não mais dos formatos industriais, mas disso que denomina de fluxo. Nas redes sociais digitais, corpos em associação com imagens, *likes*, *sons*, *views*, *links*, comentários, compartilhamentos, abas, janelas etc. atuam como operadores perceptivos (tecnicidades) constituidores e constituídos por expectativas de uso e trajetórias de leitura (ritualidades) dos seguidores. Os espaços, geográficos e simbólicos, são forjados nesses modos de conexão coletiva das comunidades digitais – nos perfis, nos *feeds*, nos canais etc. (ANTUNES; GUTMANN; MAIA, 2018).

Ao relacionar migrações e espaços, a mediação de cognitividade enfatiza os modos de produção de sentidos, agora vistos enquanto relações hipertextuais e deslocamento dos saberes. Ritualidade e cognitividade são atuantes nos processos de interação entre os variados corpos e incorporações na tessitura dos audiovisuais em rede (MOTA JR.; GUTMANN, 2020). Centrais, portanto, para a compreensão da ideia de fluxo, que, no caso do audiovisual, emerge do que antes chamávamos de programa, produto ou formato industrial e agora proponho chamar do que se tece materialmente em rede (questão debatida na seção seis). No movimento de interação com um videoclipe, por exemplo, diversas outras performances (abordo o tema na seção sete), além daquela da artista ou do artista, são formadas em rede, a partir de gostos, saberes, valores em associações coletivas. Reverberações do clipe (ou de uma *live*, de uma série, de uma notícia, de um *reality* etc.) espalhadas pelas plataformas apontam para novos modos de leitura e de conhecimento, para

além da forma escrita. São saberes dispostos enquanto formas áudio-verbo-visuais (ou audioverbovisuais, terminologia que assumo aqui).

Para a concepção da tecnicidade, diante do contexto digital, ganha relevo a consideração das identidades como mediação correlata. Aqui, as identidades não são apenas da ordem dos laços sociais, das comunidades plurais e diversas (das socialidades), mas são resultado de atuações mais complexas pelas quais estabelecemos modos de organização e disposição do tempo a partir de corporalidades diversas e instáveis. Identidades são permanentemente disputadas por partilhas e deslocamentos que fazemos ao participar das comunidades, coletivos e nichos (GOMES et al., 2017). Quando “liga” a tecnicidade ao que está se movendo na direção da identidade, Martín-Barbero (2009b) cita a grande quantidade de adolescentes que inventam uma personagem para si e se colocam no mundo enquanto avatar.

O autor se empenha em nos dizer que as identidades precisam ser compreendidas pelas suas mutações e disputas, uma vez que a ideia de nação, região, bairro, localidade se dissipa diante das reconfigurações espaciais, (multi) temporais e demográficas do mundo global altamente conectado. Compreender, por exemplo, como a juventude se apropria das tecnologias implica entender como as tecnologias se configuram como lugares de constituição de identidades a partir de disputas por visibilidades e invisibilidades, pertencimentos e não pertencimentos, inclusões e exclusões, o que necessariamente engloba processos de distinções e diferenças (SILVA, 2000). Em outras palavras, as mediações das tecnicidades, que respondem pelas materialidades dos audiovisuais em redes, são importantes locais (expressões) de constituição de identidades, são lugares de ver estratégias de leituras, disputas, resistências, movimentações pulsantes da cultura e da política (o tema da identidade é também debatido na seção quatro, quando abordo o conceito de mediação).

Mais recentemente, uma terceira mediação é articulada diretamente à tecnicidade nessa mesma intenção de codependência que, primordialmente, as ritualidades e as identidades têm. Trata-se das sensorialidades, em referência à dimensão do sensível em termos coletivos, não individuais, e à potencialidade do corpo. Em estudos mais recentes, Martín-Barbero e Omar Rincón (2019) elaboraram um mapa de articulações

entre mediações para dar conta do *sensorium* contemporâneo a partir das mediações de tecnicidades, sensorialidades, tempos e espaços, também concebidas como “mutações culturais” (Figura 3)<sup>2</sup>. Qualificam esse novo sistema como “mapa insone”, penso que numa remissão, talvez, ao primeiro ensaio de mapa, apelidado de “noturno”, como alusão a esse movimento de tateamento frente ao caos, em busca de dimensões tangíveis para a análise de nossa experiência comunicacional/sensorial/cultural/política com o mundo.

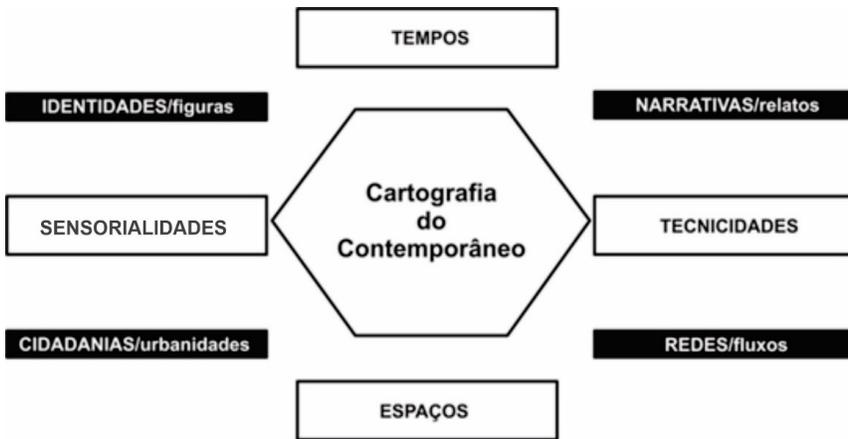


FIGURA 3: Reprodução do mapa insone feita pela autora  
 FONTE: Martín-Barbero; Rincón (2019).

Tecnicidades e sensorialidades não são vistas como “duas”, mas como coproduções que se habitam. Com as tecnicidades, compreendemos as gramáticas de uso dos dispositivos que constituem, justamente, o sujeito, o cultural, as sensibilidades. O termo sensorialidade é adotado aqui, no lugar do correlato semântico “sensibilidade”, para pôr em primeiro plano os sentidos e afetos inscritos no e pelo corpo. Busca-se, assim, “ênfatar a densidade política do corpo e dos afetos” (RÍNCÓN, 2019, p. 270). “A sensibilidade habita os tempos e é força e potência da inteli-

2. No original (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019), os termos em espanhol são: tecnicidades e sensorialidades (Eixo 1), tiempos e espacios (Eixo 2); identidades/figuras (intersección 1), narrativas/relatos (intersección 2), ciudadanías/urbanías (intersección 3); redes/fluxos (intersección 4).

gência de uma época com suas tecnicidades e vice versa; e, por sua vez, as tecnicidades vão se produzindo por sua própria conta, e vão tornando presentes novas dimensões de sensorialidades” (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019, p. 20, tradução nossa).

Assim, se pelas pistas apontadas por Benjamin, tomamos o *senso-rium* como possibilidade de descrever modos de percepção de uma época, de compreender experiências culturais/comunicacionais a partir do sensível, reconhecemos e sustentamos suas relações com sensorialidades e tecnicidades, com tempo e espaço, pensados sempre de modo acoplado (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019). As temporalidades na vida cotidiana se relacionam ao fato de habitarmos os tempos dos espaços das cidades, das redes sociotécnicas, das *lives*, das transmissões, das pandemias, dos audiovisuais em redes. Torna-se ainda mais enfático o sentido de tempo como uma experiência do espaço. “Não há porque sair de casa para habitar o mundo, um celular nos conecta e nos faz viajar por espaços reais e imaginários como nos jogos de videogame” (RINCÓN, 2019, p. 267, tradução nossa).

Esse novo mapa é interligado pelo que os autores chamam de interseções: identidades/figuras; narrativas/relatos; cidadanias/urbanidades; redes/fluxos. As narrativas são associadas à ideia de relatos, que seriam os modos de “habitar expandido”, ou seja, as narrativas que se expandem, multiplicam-se e se articulam. Não se trata, contudo, de mera narrativa expandida, trata-se de um modo de consumo difuso e múltiplo que opera enquanto rituais (ou ritualidades). “As narrativas se expandem e multiplicam porque dão conta das experiências que se vivem nesses rituais” (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019, p. 22, tradução nossa). Não consumimos um videoclipe no YouTube, uma *live* no Instagram ou um programa de TV, lidamos com essas narrativas em conjunto, um conjunto que também inclui paródias, memes, *tweets* etc.

As cidadanias (tradução livre para *ciudadanías*) estão ligadas aos territórios, são as formas mais estáveis de existir politicamente daqueles que habitam a cidade (os poderes civis numa dada sociedade), que estão entrelaçadas às urbanidades (tradução livre para *urbanitas*), os estilos de habitar o espaço-tempo do caos e da instabilidade, os modos de habitar as cidades e reconvertê-las em outros espaços. Urbanidades são

formas de ação de cidadanias em rede e em fluxos globais (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019), que se tornam visíveis (materializadas, encarnadas, incorporadas) em performances (MARTÍN-BARBERO, 2010).

A identidade é fabulada como interseção com o que os autores chamam de figuras de identidades, que seriam formas identitárias com poder de enunciação e performance (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019). Pensar identidades hoje pressupõe pensar figuras de identidades que se constituem, reelaboram-se permanentemente enquanto performance (tema da seção sete). Os sujeitos, especialmente entre as novas gerações, “percebem e assumem suas relações sociais como uma experiência que passa, basicamente, por sua sensibilidade, sua corporeidade” (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 13, tradução nossa).

Nesse novo mapa, a noção de fluxo (no mapa anterior, “de imagens e de informação”) é reelaborada como correlata do sentido de rede, sobre o qual me dedico na seção seis. Por hora, antecipo a concepção de que rede é acionada como tecido material do que considero, em conformidade com Martín-Barbero, nosso atual ecossistema, o entorno comunicativo. Seria, num vocabulário convencional, a própria gramática pela qual nos expressamos. As redes nos deixariam ver fluxos, esse movimento de “mutação cultural” que o autor vem trabalhando desde formulações anteriores. A ideia de fluxos nos auxilia a compreender que vivemos em transformação, o que, mais uma vez, reforça a dissolução de qualquer entendimento de mídia ou de identidade como essência.

Portanto, assumo a tecnicidade como aporte teórico para pensar tecnologia enquanto reorganizador perceptivo da experiência social, que inclui interdependência com suas mediações correlatas: ritualidades, identidades e sensorialidades, mas faz também relação, a depender do problema estudado, com outras mediações: socialidades, institucionalidades, cognitividades. Enquanto tecnicidades, as materialidades dos audiovisuais em rede são formas expressivas/materiais/audioverbovisuais que são culturais e nos dizem não simplesmente sobre sentidos, mas sobre controvérsias, disputas discursivas, temporalidades diversas, territorialidades e identidades. Os mapas aqui convocados, e seus redesenhos, são apostas significativas para experimentos analíticos do audio-

visual em rede (debatido conceitualmente na seção seis) em possíveis associações com a noção de performance (presente na seção 7).

Em termos materiais, as tecnicidades desses audiovisuais englobam enquadramentos de câmera, som, edição, luz, intervenções gráficas, comentários, *likes* e *deslikes* e corpos (que aparecem nas telas ou em forma de avatares, falas, emojis etc.) em constante interação. Englobam uma série de outros audiovisuais: paródias, *gifs*, *reactions*, testemunhos, *stories*, *reels*, memes etc. Pela tecnicidade, seria possível também dar conta das gramáticas de uso das plataformas na relação com esse audiovisual enredado por outros que organizam modos de percepção. Por essa aceção, plataformas digitais não são tomadas como “suportes” ou “meios”, mas como ambiências tecidas em rede (retomo a proposição na seção seis), atravessadas por tempos e espaços diversos, por fluxos, por continuidades e descontinuidades de relações comunicacionais, culturais, identitárias e políticas. YouTube, Instagram, Twitter, Facebook, TikTok, Twitch etc. são ambiências cujas condições materiais e simbólicas constituem culturas e nos fazem ver configurações espaço-temporais a partir das tecnicidades e seus modos de percepção. Quando falamos, por exemplo, em *hashtag* a tomamos pelo sentido de tecnicidade, ou seja, não como uma “ferramenta” usada para organizar e identificar os conteúdos de um tema, mas como forma expressiva, modo de uso que diz sobre engajamentos afetivos, identidades e coletividades, por isso compreendida sob a chave da mediação/mutação cultural.

## CAPÍTULO 6

# Audiovisual em rede e a noção de vetor

Quando clico no ícone Instagram do meu *smartphone* ou abro a aba do YouTube no meu computador (ou vice versa) para olhar coisas e pessoas, eu não vejo os códigos algorítmicos que me fornecem fragmentos e sequências. Percebo formas materiais (pelas quais os algoritmos atuam) por um emaranhado de imagens, sons e textos, por dinâmicas narrativas constituídas por sistemas de gostos e recusas, por telas que se abrem e se desdobram em mais. Eu também não me relaciono com planos e enquadramentos de câmera, mas com os modos como eles me fazem interatuar com paisagens e corpos. Não percebo isoladamente escritos, som e imagem em movimento, mas uma trama visual, sonora e verbal em trânsito permanente. Não vejo/ouço apenas relatos, registros, histórias e notícias, vejo escritas de si e ali também me inscrevo na relação com elas (cravando na tela disputas que sempre fizeram parte do jogo valorativo da cultura popular). Eu não vejo um recorte do mundo, uma tela ou um terceiro olho, eu vejo mundos, contextos variados que atravessam essas materialidades e as conformam.

Diante dessa trama audioverbovisual que não é mais localizável num meio e nem numa duração específica, a pergunta central dessas derivas,

que permanece em flutuação, é: como dar conta, analiticamente, desses audiovisuais em rede? Onde foi parar o tal núcleo da significação sobre o qual tanto me ensinou a semiótica? Como circunscrever e isolar o texto para dissecar suas partes e agrupá-las depois? Como nomear esse audiovisual que se esparrama e que já não está em um único vídeo?

É em tom assumidamente ensaístico que proponho audiovisual em rede como termo para pensar o audiovisual em circulação nas ambiências digitais, que é percebido de modo rizomático; forma audioverbovisual enredada por outras e outras audioverbovisualidades. Insisto: minha entrada aqui não é pela problemática da unidade e da especificidade de diversos meios/plataformas de comunicação, nem pela vasta tradição das análises textuais que nortearam grande parte dos modelos de análise audiovisual nos estudos de comunicação, mas pela problemática da mediação cultural (proposição abordada nas seções quatro e cinco).

É necessário tomar uma posição desde já: ainda que a ideia de “redes” advertidamente acione e reitere o lugar da plataforma e das chamadas mídias sociais, não é exatamente a este aparato e suas propriedades específicas, que incluem modos de funcionamento, dinâmicas, materialidades e lógicas de poder, ao qual me refiro neste momento. Minha intenção aqui não é em direção ao estudo da plataforma em si enquanto “uma arquitetura digital programável e projetada para organizar interações entre usuários – não apenas usuários finais, mas também entidades corporativas e órgãos públicos” (VAN DIJCK; POELL; WAAL, 2018, p. 11, tradução nossa), mas à experiência audiovisual que a atravessa e aponta para novos modos de sensibilidades. Daí porque é assumidamente interessada, neste momento, minha apropriação das redes sociais enquanto ambiências que constituem aquilo que Martín-Barbero nomeia de “entorno tecnocomunicativo” (tema da seção dois deste ensaio). É por essa acepção que construo sentido de rede para pensar esse audiovisual heterogêneo, múltiplo e conectado. Nesses termos, rede, neste ensaio, não se confunde com plataforma, seria a dimensão pela qual estão tecidos os audiovisuais que configuram fluxos (de imagem, som, corpos, narrativas, identidades, sensibilidades, modos de ser e habitar o mundo).

Jose Van Dijck (2013) constitui abordagem do sentido de conectividade como uma espécie de eixo daquilo que entende por “ecossistema de mídia conectada”, engrenagem que alimenta e é alimentada por normas sociais e culturais que se expandem, de modo simultâneo, na vida cotidiana. Essa ecologia comunicacional é constituída por entrelaçamentos entre artefatos técnicos e humanos e é isso que habilita as definições mais usuais de plataforma como arquitetura que não reflete e nem determina a sociedade, mas configura “estruturas sociais” desenvolvidas para organizar interações entre sujeitos, entidades, plataformas, governo, empresas, negócios etc. (VAN DIJCK; POELL; WAAL, 2018).

A autora dá o exemplo de como o Google, como parte do epicentro deste “ecossistema”, tem papel fundamental para o processo de sociabilidade em rede do audiovisual televisivo, que tem sua produção arrastada para a ambiência digital. “A crescente interdependência entre as plataformas de compartilhamento de televisão e vídeos e a permutabilidade sem atrito dos recursos do YouTube, Facebook e Twitter refletem e constroem simultaneamente a cultura emergente da conectividade” (VAN DIJCK, 2013, p. 111, tradução nossa). Cada sistema é sensível a mudanças no outro sistema, “se o Facebook altera suas configurações de interface, o Google reage ajustando sua plataforma, se a participação na Wikipedia diminuir, as soluções algorítmicas do Google podem surpreender” (VAN DIJCK, 2013, p. 21, tradução nossa). Obviamente, essa ideia de conectividade relacionada às dinâmicas algorítmicas das plataformas carrega implicações políticas, econômicas, sociais, culturais e identitárias, sobre as quais a autora e outros tantos pesquisadores (GILLESPIE, 2014; PAPACHARISSI, 2015; BUCHER, 2018 etc.) têm se debruçado sob as mais diversas chaves.

Por uma outra camada que se propõe à reflexão dos modos de percepção dessas audiovisualidades enredadas, aposto nas mediações — “articulações difusas, ambíguas, densas que dão conta de como a cultura repolitiza o espaço da comunicação e da tecnologia” (RINCÓN, 2019, p. 266) — como potência para compreender tecnologias e suas mutações culturais (discussão presente na seção cinco) Acompanho, mais uma vez, Martín-Barbero (2014) quando entende as redes como a lógica que fundamenta nossos modos de comunicabilidade, em que conectividade

e interação (cultural) constituem novas e outras interfaces de proximidade. Quando a experiência audiovisual é posicionada como o espaço de percepção da experiência cultural na contemporaneidade, que “replanta os próprios modos de relação com a realidade, pois introduz transformações em nossa percepção do espaço e do tempo” (RINCÓN, 2019, p. 265), sinto-me interpelada a também fabular modos outros de aprender/acessar as audiovisualidades.

A noção de rede, como espectro social, é o modo de se relacionar/interagir no tempo, é o próprio tecido de nosso ecossistema e está diretamente relacionada ao sentido de fluxo, nos termos de Martín-Barbero. “A rede é a linguagem que fala a contemporaneidade” (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019, p. 23, tradução nossa). Ao auxiliar o entendimento de que vivemos em transformação (em mutação cultural), a noção de fluxo, atualizada por de Martín-Barbero e Rincón, ratifica a intenção em dissolver essências, seja uma essência do digital, do televisivo ou uma essência da identidade, da cultura, do político. “A rede tece os fluxos com algum sentido. E os fluxos são entendidos na rede, em sua articulação, em seu tecido” (MARTÍN-BARBERO; RINCÓN, 2019, p. 23, tradução nossa). Ou seja: esses fluxos são tecidos nas e pelas redes.

Pela ênfase nesses sentidos de rede e de fluxo, busco transcender o entendimento da forma (material) audiovisual enquanto resultado da fusão de áudio e imagem em movimento. O convite é para desestabilizarmos a concepção do audiovisual enquanto “vídeo”, “produto”, “formato” com linguagem própria e localizável (seja da TV, do cinema, do vlog, do YouTube ou da narrativa ficcional, noticiosa, documental etc.). Minha recusa não é da existência de reiterações de formas audiovisuais em seus ambientes de produção, circulação e consumo, aliás, defendo que reiterações são necessárias para a compreensão das dinâmicas interacionais em redes (o que ficará mais evidente na seção sete quando discuto o tema da performance). Recuso, sim, o entendimento de especificidade enquanto unicidade, estabilidade e independência (inclusive em relação aos “meios” ainda ditos “tradicionais”, a TV, o cinema, o rádio etc.).

Assistir a um programa televisivo, como o *Big Brother Brasil*, não necessariamente prescinde da emissão televisiva, seja pelo canal aberto

ou pela TV paga. Quantos de nós assistem o *BBB* pelo Twitter? O papel do Twitter como desencadeador dos dramas e tretas do programa foi decisivo, por exemplo, na edição chamada de “histórica” de 2020, cujo desfecho coincidiu com a deflagração da pandemia do coronavírus no Brasil. No Twitter, uma avalanche de memes nos apresentou narrativas paralelas, muitas vezes incorporadas pela trama oficial. No Instagram, os participantes passam, a partir de então, a ter perfis vivos com avatares de si, atuantes, engajados com outros perfis em rede, que forjavam sensação de presença e proximidade.

A narrativa do *Big Brother Brasil* é veiculada pela TV Globo numa versão meticulosamente editada, mas está em tempo simultâneo, contínuo e arrastado no *pay-per-view* e, numa forma mais pulsante, nas infinitas controvérsias espalhadas em redes e pelas redes sociais. Os memes, os apelidos, as *tags*, os cancelamentos, os personagens criados reescreveram permanentemente o roteiro do programa em expressões audioverbovisuais enredadas. Se a gente já pensava a novela como uma obra aberta que constrói sua narrativa atenta às sondagens de opinião, no caso desse *reality* tornou-se evidente o papel das redes sociais (neste caso me refiro às plataformas) como lócus por onde atuam coautores das tramas (cujas expressões audioverbovisuais constituem um tecido expandido e emaranhado do programa e, portanto, em rede).

Assim, a ideia de rede aqui se relaciona, mas não equivale a uma determinada mídia social ou plataforma. Também não constitui simplesmente uma ferramenta de engajamento para aumento de audiência. A rede é o tecido social de nossa experiência comunicacional, que ocorre de modo disseminado, multicêntrico, pelo qual se constitui narrativas diversas e, muitas vezes, divergentes. No caso do *Big Brother*, estamos falando de um consumo audiovisual fortemente enredado e não necessariamente “iniciado” pela TV ou dependente do programa televisivo. Também não se trata de mera repercussão televisiva na internet, mas de tecidos audioverbovisuais dispersos que compõem, juntos, essa experiência comunicacional, seja em torno de um programa, em torno de uma notícia, de uma série, de um videoclipe, de um *tweet* etc.

Por isso, a “plataforma”, o “canal”, o “perfil” não são apenas ferramentas, recursos, veículos, mas ambiências atravessadas por tempora-

lidades, por fluxos de imagens, textos, sons, identidades. Acoplagens espaço-temporais são forjadas nas dinâmicas de conexão das comunidades, estejam elas numa plataforma como um todo ou reunidas como seguidores de uma conta, em perfis, em grupos fechados, em fóruns etc. Entendo, assim, que é possível examinar, pelo audiovisual, dinâmicas culturais, sociais e políticas dos nossos tempos. Isso porque “a experiência audiovisual suscita os próprios modos de relação com a realidade, pois introduz transformações em nossa percepção de espaço e tempo” (RINCÓN, 2019, p. 276, tradução nossa).

Deleuze e Guattari (1995) acionam a multiplicidade constitutiva dos agenciamentos<sup>1</sup> em contraponto ao sentido de unidade e unicidade. Não irei me adentrar no pensamento dos autores, mas, muito provavelmente tomada pela influência deles no trabalho de Grossberg, convoco uma de suas figuras conceituais, o rizoma, termo emprestado da botânica usado como metáfora de descrição para o que proponho tomar como “em rede”. Pela ideia de rizoma, apropriada no campo filosófico, temos uma produção de conjunções (“e... e... e...”), mas não como soma de pontos independentes e de sentido unitário, e nem mesmo enquanto simples relação entre duas coisas. O próprio sentido de platô assumido por Deleuze e Guattari acentua aquilo que impulsiona e atravessa as relações.

As conexões que constituem o rizoma são heterogêneas e remetem-se umas às outras, o que inclui possibilidades de rupturas e outras/novas associações. Ou seja, relações entre “pontos” podem ser feitas de múltiplas maneiras, e isso envolve objetos, linguagens, práticas sociais, cadeias semióticas, biológicas, econômicas, políticas. A ênfase na multiplicidade não se explica pelo caráter de abundância quantitativa dos pontos, mas pela ideia de “grandezas”, “dimensões”, “determinações” que crescem porque mudam de natureza ao se conectarem (DELEUZE;

---

1. Grosso modo, agenciamento pode ser entendido como acoplagens de um conjunto de relações; em Deleuze e Guattari (1995) é formado pelas expressões (agenciamentos coletivos) e pelo conteúdo (agenciamentos maquínicos) enquanto correlações entre duas faces inseparáveis. Na leitura de Grossberg (2013), autor central nas reflexões presentes nas seções três e quatro deste ensaio, *assemblage* (um agenciamento) é uma maneira de reconceituar uma noção de coletividade, de conjunto ou sistema como multiplicidade e não como unidade (GROSSBERG, 2013).

GUATTARI, 1995). Mas o rizoma, nos lembra Grossberg (2013), não se trata de um sistema ou modelo estrutural, é mais uma orientação criativa que produz modos de experienciar a realidade.

A metáfora do rizoma se mostra potente para configurar essa imagem do que quero dizer com “expressão audioverbovisual em rede, que se refere a formas sonoras, verbais e visuais conectadas, múltiplas e heterogêneas. Em termos materiais, esses audiovisuais atuam como *vetores*, expressões comunicacionais disparadas por um clipe, uma *live*, uma entrevista, um show, um *tweet*, uma série, uma reportagem, o episódio de um programa etc. e que são constituídas e percebidas sempre em rede. Ou seja: não são localizados e nem localizáveis em um meio, nem em um determinando “ponto” do rizoma, mas se constituem justamente pelo sentido de conectividade, multiplicidade e heterogeneidade (entre plataformas, entre expressões audioverbovisuais).

Assim, audiovisuais em rede são permanentemente atualizados e presentificados pelo sentido de conectividade, que atua como eixo distintivo em relação, por exemplo, à ideia de simultaneidade da transmissão televisiva. Quando pensamos no audiovisual televisivo, um dos aspectos mais debatidos sobre essa experiência é a transmissão direta (CARLÓN, 2004; DAYAN; KATZ, 1999; DUARTE, 2004; ECO, 1979, 1991; FECHINE, 2008; JOST, 2004; MACHADO, 1988; VERÓN, 1983; GUTMANN, 2014, dentre outros). No contexto de consolidação da televisão enquanto meio de comunicação “de massa”, o interesse pelos aspectos que envolviam sua linguagem foi inicialmente evidenciado pelo reconhecimento da “transmissão direta” como sua marca distintiva (ECO, 1979; CARLÓN, 2004). Isso porque, para além da dependência de um conteúdo “ao vivo”, os efeitos de presente desse audiovisual residem na própria performance da transmissão, o que significa que os sentidos de simultaneidade são ancorados sobre os regimes de presença e copresença (FECHINE, 2008). Quando me dediquei à compreensão das materialidades audiovisuais do telejornal (GUTMANN, 2014), foi possível identificar como, na televisão, sentidos de atualidade e interesse público, valores fundantes do jornalismo, estão emaranhados nessa dinâmica, são configurados por uma espécie de poética do “ao vivo” que passa não apenas pela possibilidade de transmissão direta, mas pelas

performances dos sujeitos em cena, pelos elementos de composição audiovisual (enquadramentos, planos, uso de áudio etc.) que forjam o sentido de tempo simultâneo (seja de material gravado ou efetivamente “ao vivo”).

Agora, quando pensamos o audiovisual enredado no contexto digital, o sentido de tempo presente é potencializado não pela sensação de simultaneidade entre a transmissão televisiva e a minha recepção e nem apenas pelo sentido de presença, que implica minha participação, ainda que implícita, como interlocutora. Há uma dinâmica temporal mais complexa assentada na ideia de conectividade, que independe do tempo da transmissão direta do audiovisual, pois é ancorada e atualizada permanentemente pelos sentidos de múltiplas presenças. A questão aqui não passa mais pelo olho-no-olho (VERÓN, 1983), por exemplo, como marca de legitimação de tempo presente via conversação televisiva, mas pela possibilidade de atualização permanente daquele tempo “passado” (a duração de uma *live*, a hora de lançamento de um videoclipe, de um novo episódio do canal etc.) pela sensação de “estar juntos aqui e agora”. Por isso é tão comum comentários em canais do YouTube do tipo “quem está aqui em 2021?”, em referência a um audiovisual lançado em períodos anteriores, como forma de constituir esse efeito de presente e presença em rede. Falamos de “modos temporais marcados pela disponibilidade de atualização constante, imediaticidade e instantaneidade, respondidos pela comunidade de seguidores com visualizações, “curtidas”, comentários, mensagens” (ANTUNES; GUTMANN; MAIA, 2018, p. 112).

Quando convoco o analista ou a analista a pensar o audiovisual em rede em sua dimensão empírica/material, aciono o sentido de conectividade como dimensão distintiva dessa expressão, assim como a transmissão direta foi por muito tempo atributo distintivo da forma expressiva/cultural do audiovisual televisivo. Não apenas como interdependência entre as plataformas, a conectividade como atributo deste tecido audiovisual em rede ganha complexidade quando articulada ao sentido de conexão constituidora do rizoma, tal qual nos falam Deleuze e Guattari. Por essa ênfase, a noção proposta de vetor audiovisual se relaciona à ideia mesmo de dicionário de platô, que remete ao dispositivo, numa embreagem, causador da transmissão de força que provoca

movimento. Em termos analíticos, este vetor é identificado/construído por quem pesquisa, ele se relaciona a um problema de pesquisa construído, às perguntas que se quer fazer para um determinado fenômeno.

Interessa-me pensar o audiovisual em rede pelos corpos e suas gestualidades, cenários, planos e enquadramentos, sonoridades, modos de edição, sequências agenciadas pela lógica dos algoritmos, as outras telas e abas que se abrem e se sobrepõem durante nossos trânsitos pelas plataformas; os *likes*, *deslikes* e comentários que materializam outros corpos, sempre, em interação. Proponho um caminho, ainda em forma de ensaio, para acessar analiticamente essas dimensões a partir dos modos como são configuradas e configuram redes. A ideia de vetor remete a um acontecimento que não é mais unitário e fechado em si, mas dispara e mobiliza fluxos de imagens, sons, informações, práticas sociais e rituais que nos dizem sobre identidades e suas disputas. Também não é difundido apenas por um meio específico, mas se espalha por diversas ambiências e é constituído de modo enredado por variadas expressões (por isso em rede). O vetor seria uma possibilidade de constituir, no movimento analítico, esse tecido material.

Não se trata aqui de proposta metodológica, mas de um *insight* com vistas a testagens e formulações futuras, no labor empírico, da ideia de vetor audiovisual como categoria de análise. O vetor como um movimento (um procedimento de pesquisa, se preferir) de acesso a esse audiovisual. Aposto na noção de vetor audiovisual como possibilidade de rastrear e mapear um determinando conjunto audioverbovisual enredado. Ou seja: a apreensão dos audiovisuais em redes é possível, em termos analíticos, a partir da identificação/localização de um vetor e dos fluxos disparados a partir e em torno dele. Essa mobilização deve estar sempre atrelada ao problema que se pretende investigar, por isso não há uma demarcação a priori sobre onde ele começa e onde termina.

Podemos, por exemplo, tomar uma *live*, um videoclipe, um meme, uma paródia, um *tweet* etc. como vetores, expressões comunicacionais que, articuladas, constituem redes. Esses vetores mobilizam audiovisuais em diferentes plataformas, YouTube, Instagram, Twitter, Twitch, Facebook, TikTok etc., por onde circulam outras expressões audioverbovisuais relacionadas e acionadas por eles – memes, paródias, vídeos

de *reactions*, coreografias, *making off* etc., para além dos compartilhamentos.

Fiquemos com o caso da *live*. Durante o contexto de pandemia do coronavírus em 2020 no Brasil, as chamadas *lives*, transmissões ao vivo difundidas pelas plataformas de redes sociais, tornaram-se o centro de disputas por efeitos de presença e de autenticidade enquanto forma comunicacional do mundo em isolamento social. Exploradas em abundância no primeiro semestre de 2020, perderam audiência nos meses seguintes, com queda de cerca de 70% das buscas<sup>2</sup>. Ainda assim, se nos interessa, por exemplo, o problema das dinâmicas de produção e consumo da música pop no contexto de primeira onda da pandemia, *lives* podem configurar ricos objetos para compreensão de transformações do audiovisual em redes, principalmente numa relação com a ideia do “ao vivo”, uma convenção audiovisual televisiva.

Os efeitos de presença televisiva (FECHINE, 2008) são atualizados, com as *lives*, pela ideia de conectividade. Botões de curtir, descurtir, comentários e uma série de outras audioverbovisualidades articuladas à transmissão, como paródias, *reactions*, memes, *prints* e vídeos feitos por fãs, atuaram como dimensões expressivas dessas formulações de tempo-espaco simultâneo. Assim, as *lives*, pensadas nos termos das tecnicidades, apontam para novas geografias e temporalidades, sensorialidades, identidades, narrativas, interações e atuações sociais que caracterizam o consumo cultural sempre posto em contexto.

Identificar uma determinada *live* como vetor, nos termos que estou propondo, implica o esforço de mapear expressões relacionadas a ela e que a constituem como audiovisual em rede. A construção dessa rede é feita a partir de um problema, uma questão de pesquisa. Se interessa pensar, por exemplo, a força de memes e paródias (como reescrituras performáticas dos fãs) no processo de circulação e consumo musical da música sertaneja nesse contexto, podemos tomar como exemplo a *live* do cantor Gustavo Lima no YouTube, de 11 de abril de 2020, com mais de 58 milhões de visualizações simultâneas. Noticiada pela revista

---

2. Informação obtida em reportagem da revista *Veja*, disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/queda-de-quase-70-nas-buscas-por-lives-sinaliza-cansaco-com-a-formula/>, publicada e acessada em 27 de julho de 2020.

*Veja* como um dos “5 piores momentos das lives da quarentena”, foi a segunda transmissão ao vivo do cantor durante a pandemia da covid-19 no Brasil e teve grande repercussão na imprensa por conta de ter recebido representação do Conar (Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária) por irregularidades na propaganda de bebidas alcoólicas. Diversos foram os compartilhamentos da notícia pelo Facebook.

Enquanto audiovisual em rede, o que está em jogo aqui não são apenas as 7h20 de duração da transmissão em si. Interessa a trama de expressões audioverbovisuais formada a partir dela nos comentários (durante a transmissão direta e, posteriormente, nos processos de atualização dessa presença) e na infinidade de memes, paródias e *reactions* relacionadas à atuação aparentemente embriagada do cantor, disparada pela *live* enquanto vetor e constituidora de um tecido expressivo conectado, heterogêneo e múltiplo. Esse vetor provocou o acionamento de memes a partir do Twitter associados ao uso da *tag* #ButecoemCasa<sup>3</sup>, de vídeos de *reactions* no YouTube em canais relacionados à comunidade sertaneja (Kokinho Notícias, Sertanejeiro, TV Meu Sertanejo etc.). No Instagram, ganhou visibilidade o fã @auerodeni, com paródias do cantor que transbordaram para as demais plataformas. No TikTok, onde o cantor tem produção atuante, foram diversas manifestações em forma de dancinhas feitas pelos seus seguidores.

Enquanto vetor, a *live* é dimensão expressiva de uma trama audiovisual viral a partir, principalmente, de paródias, *reactions* e memes com diversas ressignificações e incorporações de performance. Ela não se explica mais pela transmissão direta propriamente dita, mas atua como vetor que dispara e mobiliza fluxos. Também não é difundida apenas por um meio específico, mas se espalha pelas ambiências digitais e é constituída de modo enredado por variadas expressões.

Volto ao exemplo do videoclipe agora para ilustrar, de modo mais detido, o uso do vetor como figura operativa do audiovisual em rede. Pego a deixa de formulações já introduzidas sobre videoclipe pós-MTV

---

3. Reportagem da *Rolling Stone* repercutiu o fato. Disponível em: <https://rollingstonecountry.uol.com.br/noticias/sertanejo/gusttavo-lima-canta-cozinha-fofoca-e-bebe-de-tudo-em-live-de-mais-de-sete-horas-veja-os-melhores-memes.phtml>, acesso em: 15 abr. 2020.

no Brasil por Pereira de Sá (2016) e proponho as noções de vetor e audiovisual em rede como possíveis contribuições para avançarmos nos mecanismos de apreensão do fenômeno. No debate sobre a cultura musical da atualidade, que a autora entende como uma “cultura musical audiovisual” (PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 5), ela caracteriza o videoclipe como expressão tecida por um conjunto heterogêneo de produções que circulam no YouTube e se espriam por variadas plataformas (PEREIRA DE SÁ, 2016).

Faço referência ao modo como assumimos a noção de audiovisual em rede para o estudo das reescrituras do corpo travesti em torno do videoclipe *Oração*, da cantora, compositora e ativista transgênero brasileira Linn da Quebrada (MOTA JR.; GUTMANN, 2020). Para análise, foi mobilizada, a partir do vetor audiovisual *Oração*, uma trama de expressões midiáticas por ele disparado (reunidas a partir das *tags* #Oração e #EstamosVivas, lançadas com o clipe). Assim, o videoclipe impulsionou o disparo de variadas expressões audioverbovisuais possíveis de serem mapeadas pelo uso da associação de *tags*. Além do videoclipe e de seus modos de circulação no YouTube, construímos uma trama de expressões midiáticas constituída por 18 *tweets*, 52 posts no Instagram e inúmeros comentários no canal da artista no YouTube (que à época da coleta computava mais de 3.100 inserções).

A mobilização dessa rede audioverbovisual, o tecido pelo qual *Oração* se espalha e é incorporado, permitiu-nos interpretar o que interessava naquele momento: os engajamentos afetivos e alianças identitárias (pensadas enquanto fluxos), que respondem por disputas de visibilidades trans no Brasil a partir desse clipe. Os fluxos culturais/identitários, pela perspectiva de Martín-Barbero, foram identificados e analisados no marco desse audiovisual enquanto rede: tecido material conectado, múltiplo, heterogêneo e expandido, para além da emissão/duração videoclíptica. Tais fluxos envolveram alianças e engajamentos afetivos atrelados aos sentidos de “coletividade”, “acolhimento”, “liberdade”, “cura” como possibilidades de resistência e ocupação, constituindo espaço de disputa com lugares instituídos em que esses corpos são impedidos de existir. Assim, ao tomarmos o videoclipe enquanto audiovisual em rede, foi possível identificar, através dessa trama de expressões (o próprio

clipe, comentários, *selfies*, memes), fluxos culturais/identitários/afetivos que exibem modos de operar micropolíticas cotidianas nas experiências com o pop (MOTA JR.; GUTMANN, 2020).

Enquanto fenômeno enredado que integra o vídeo musical em si a botões de curtir, descurtir, comentários e uma cadeia de expressões produzidas pelos próprios artistas e seus fãs, as materialidades audio-verbovisuais são tecnicidades porque abordadas enquanto mediações e mutações culturais. Paisagens visuais/sonoras são relacionadas a redes de afetos, identidades, narrativas e formas de constituição de sujeitos. Videoclipe, portanto, conforma-se sempre em rede. E são essas redes (o tecido material da mediação) que nos permitem ver fluxos (identitários, afetivos, geográficos, temporais etc.).

*Oração* foi tomado, em termos de materialidade/tecnicidade, como rede de atravessamentos que conectaram YouTube, Instagram e Twitter (nesse estudo, os lugares selecionados para o mapeamento). Esse audiovisual se deixou ver enquanto trama de “nós” entre *selfies*, *stories* e depoimentos, memes e diversos comentários dos fãs da cantora. A Figura 4 ilustra parte desse desenho, como uma tentativa aqui de representar (visualmente) o que chamo de audiovisual em rede.

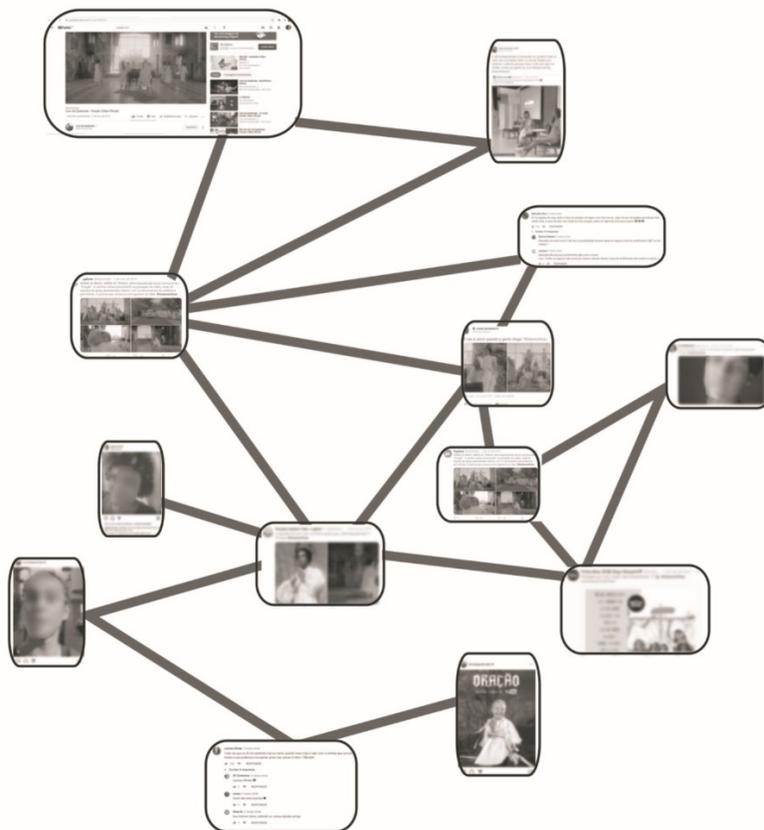


FIGURA 4: Desenho de parte do mapeamento de um audiovisual em rede.  
 FONTE: elaborado pela autora.

Nessa trama, o vetor videoclipe passa a configurar fragmento, parte de uma rede múltipla, construída pelo pesquisador ou pesquisadora, que articula corpos dispostos em *selfies*, *emojis*, *frames* do clipe, texto verbal etc. Essa trama nos permitiu acessar os fluxos culturais e identitários mobilizados e traduzidos/emaranhados em outras expressões audioverbovisuais. Destaco o modo como a *hashtag* funcionou para a construção desse conjunto de materiais, não como ferramenta organizadora de conteúdos, mas tecnicidade através da qual buscamos identificar alianças identitárias dispostas na forma audioverbovisual em

rede. Para os propósitos deste estudo, #EstamosVivas constituiu espécie de operador perceptivo, lugar catalisador do jogo de distinções e diferenças; de pertenças e exclusões que, nesse caso, constitui experiências em torno das transgeneridades no Brasil. Notadamente não falo aqui de “uma” experiência e nem de “a” experiência de transgeneridades, mas de uma rede de disputas (dentre tantas outras) acionadas a partir do vetor *Oração*. Uma rede que atravessa o clipe e o desdobra, amplia, esgarça para constituição desse tecido audiovisual enredado, como procurei demonstrar na Figura 4.

Assim, a noção de audiovisual em rede nos permitiu uma construção ampliada do que comumente chamamos de *corpus*, cuja extensão e volume são uma prerrogativa relacionada ao problema de pesquisa, às questões que se pretende fazer e não, necessariamente, a uma varredura e sistematização de dados. No caso dessa análise, não nos interessava o montante de expressões geradas, mas o modo como elas se articularam e se rearticularam em rede de alianças afetivas em torno do problema de investigação proposto. Como decifrar *Oração* enquanto espaço de associações entre corpos presentes em forma de *selfies*, memes, comentários e aqueles aparentes no clipe? Essa noção alargada da expressão audiovisual possibilitou ver, por exemplo, a presença do videoclipe em modos de associação das *hashtags* com as *selfies* e filtros que evidenciam incorporações do sentido de “estar viva”, na forma de autorretrato, no Instagram; no Twitter, um *frame* do clipe é ressignificado em meme com o texto “o céu é assim quando a gente chega”, numa remissão à disposição afetiva de “libertação”, “amparo”, “cura”, também muito presente nos testemunhos e palavras de acolhimento das interações dos seguidores e seguidoras de Linn no YouTube. O processo de incorporação como dimensão expressiva desta experiência com o audiovisual foi abordado sob a chave analítica da performance (tópico da seção sete) em articulação com o mapa das mutações (debatido na seção cinco).

Quando falamos de audiovisuais em rede enquanto tecnicidades, tomamos como materialidades suas formas expressivas, audioverbovisuais que também são culturais (e historicamente construídas). E quando nos relacionamos com sites de redes sociais, nos colocamos enquanto corpos em interação a partir de *likes*, *deslikes*, compartilhamentos, traje-

tórias de leituras, *rankings*, memes, paródias, *stories*, *selfies*, textos e textões, planos, enquadramentos, gestos, vestimentas etc. Defendo aqui que há uma dimensão corporificada da experiência visual – o lugar do corpo e o sentido de conectividade têm sido pistas importantes, nesse sentido. A noção de performance tem, ao menos nos últimos oito anos, movido minha energia (como pesquisadora) para fabular um modo de fisgar o audiovisual em rede, enquanto forma material de mediações diversas. Também enquanto deriva conceitual, a performance tem sido testada como possibilidade de apreensão analítica desse audiovisual. Por isso, quem chegou até aqui, ou quem começou por aqui, convido a acessar, do seu modo e em seu tempo, a seção sete.

## CAPÍTULO 7

# Performance: dimensão de apreensão do audiovisual em rede

Reconhecemos as ambiências digitais como lugares de fluxos e trânsitos de corpos que se articulam e se autodifundem; lugares pelos quais nos colocamos enquanto sujeitos em relação a outros tantos corpos que se oferecem ao consumo, através de videoclipes, *stories*, paródias, desafios etc. Parece-me central a dimensão corpórea dessa experiência em rede com o audiovisual, que ganha ainda maior relevância aqui por conta do lugar teórico assumido pela noção de tecnicidades (tema da seção cinco). Se admitimos a experiência audiovisual enquanto possibilidade de fisgar transformações em nossas percepções de mundo, de acessar o novo *sensorium* sobre o qual nos fala Martín-Barbero seguindo as pistas de Benjamin, e se a noção de sensorialidade nos parece ainda mais enfática para nomear esses modos de percepção/sensibilidades operados pelos vínculos entre tecnologias e corpos, o intuito desta seção, como parte deste conjunto de derivas, é localizar a performance como uma possibilidade de apreensão analítica do audiovisual em rede.

Vistos enquanto formas em ação, os corpos que atravessam e configuram o audiovisual em rede materializam performances que se entrecruzam, conectam-se e constituem fluxos (identitários, temporais,

geográficos etc.). A performance, nessa perspectiva, apresenta-se como potente objeto para reflexão desse modo de fazer e consumir audiovisual em rede. Constitui, nesta abordagem, dimensão através da qual podemos acessar processos de interações, conexões, relações incorporadas. Obviamente, a performance não é dinâmica específica dessas audioverbovisualidades, mas o que tem me parecido profícuo é fazê-la atuar enquanto gesto metodológico (dimensão analítica do audiovisual) dada a dimensão corporificada de nossas dinâmicas e relações sociais em redes.

Antes de avançar no tema proposto, gostaria de demarcar brevemente de onde falo quando me refiro ao corpo na performance. Ao recusar a separação entre as materialidades do corpo e os discursos regulatórios que constituem sua existência, Butler leva a cabo a intenção anunciada por Foucault de fazer o corpo “aparecer numa análise em que o biológico e o histórico não constituam sequência [...], mas se liguem de acordo com uma complexidade crescente à medida em que se desenvolvam as tecnologias modernas de poder [...]” (FOUCAULT, 1988, p. 165). Esses mecanismos proibitivos e ao mesmo tempo generativos tornam ainda mais complexas as iniciativas de “libertação”, daí porque, sustenta Butler, “temos de levar em conta toda a complexidade e sutileza da lei, e nos curarmos da ilusão de um corpo verdadeiro além da lei” (BUTLER, 2003, p. 139). O sexo é, por essa acepção, dimensão reguladora dos corpos, pois se constitui por relações de pertencimentos e exclusões que têm a matriz heterossexual como imperativo.

O corpo, em Butler (2003), não é um ser ou uma entidade, mas uma fronteira cuja permeabilidade é regulada politicamente, dentro de um campo de hierarquias de gênero. Não se trata de superfície à espera de significação, mas de “um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas” (BUTLER, 2003, p. 59). Isso não significa o desgarramento da dimensão material do corpo (aliás, crítica equivocada sofrida pela autora), mas a afirmação da potência do imbricamento entre carne e discurso. Em *Bodies that matter/Corpos que importam* (2011), ela evidencia o que já estava presente no livro anterior, *Gender Trouble/Problemas de Gênero* (2003): a materialidade é a dimensão de constituição e disputa de poder. Com Butler, é possível

entender que a) como dimensão de reconhecimento do corpo, o sexo é condição através da qual a norma se institucionaliza e inscreve modos de inteligibilidade; b) sexo não é uma superfície material sobre a qual o gênero injeta sentido, mas se constitui, enquanto materialidade, de modo entrelaçado aos discursos regulatórios.

Em *Problemas de Gênero*, a partir de Simone de Beauvoir, a autora sugere que corpos são “estilos de carne” (BUTLER, 2003, p. 198) dotados de histórias que regulam suas próprias possibilidades. O gênero pode ser considerado, para pensar o corpo, como um estilo de carne, um ato performativo. “As possibilidades históricas materializadas por meio de vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação” (BUTLER, 2003, p. 199). É sob essa tese que se funda a ideia de performatividade de gênero, amplamente discutida pelos seus leitores e, muitas vezes, confundida com performance.

O gênero é performativo, nos diz Butler (2003, 2011), pois é efeito de um regime que regula as diferenças. É pelo reconhecimento desta regulação – repetida e reiterada – que seria possível desestabilizar o gênero. A performatividade se refere à repetição de normas anteriores ao próprio sujeito (e não fruto de suas escolhas e vontades) e por ele incorporadas. “A performatividade, pois, não deve ser interpretada nem como autoexpressão nem como autoapresentação, mas como a possibilidade única de dar um novo sentido a termos investidos de grande poder” (BUTLER, 2002, p. 76, tradução nossa). Performance se refere a outras camadas de conhecimento, desenvolvidas a seguir, que se distinguem da performatividade, mas não impossibilitam “interconexões profundas entre esses sistemas de conhecimento e as fricções produtivas entre eles” (TAYLOR, 2003, p. 31). Performance é o tema que me interessa aqui como feixe expressivo dos audiovisuais em rede. Vamos a ela.

O termo performance vem sendo utilizado de formas variadas e por diferentes áreas – antropologia, sociologia, artes cênicas, linguística, comunicação – para entender dinâmicas de construção de identidades e sociabilidades, individuais ou coletivas, da ordem do cotidiano ou de eventos “raros”, sagradas ou profanas, efêmeras ou contínuas (AMARAL; SOARES; POLIVANOV, 2018). Na área de comunicação no Brasil,

estudos sobre performance têm ganhado relevância entre pesquisadores da cultura pop, da cultura digital e dos estudos de gênero (PEREIRA DE SÁ; POLIVANOV, 2012; SOARES, 2016; XAVIER; SOARES; EVANGELISTA, 2016; AMARAL; SOARES; POLIVANOV, 2018; MENDONÇA; MACHADO, 2019; GUTMANN; MOTA JR.; SILVA, 2019; GUTMANN; EVANGELISTA; PEREIRA DE SÁ, 2020; MOTA JR.; GUTMANN, 2020, dentre outros). Apesar de reconhecerem o *status* polissêmico do conceito, esses autores e autoras argumentam a favor da produtividade da performance como agenciadora (em termos analíticos) do estudo dos processos de interação, de visibilidades, das disputas em torno das identidades que atravessam e constituem as ambiências digitais (nas palavras do nosso debate: que configuram nosso entorno tecnocomunicativo).

É no diálogo com a sociologia e a antropologia que a comunicação começa a se atentar para a potência da noção de performance na compreensão de seus próprios processos. Erving Goffman (2005) é um dos primeiros estudiosos a nos apontar a força da performance social. O autor se apropria de termos da teoria do teatro, quando destaca o jogo de papéis, sistematizados por uma dada tradição cultural, pelos quais os sujeitos atuam nas diferentes relações e situações, entendidas como representações do “eu”. Central no pensamento sociológico é sua noção de “definição de situação”, em referência ao processo pelo qual os sujeitos dão sentido a uma determinada situação de modo a adequar suas ações (e papéis) a um determinado contexto. Ao contrário de ser um processo mental, essas são construções sociais permeadas por relações de poder.

É notório, nesse lugar que a performance vai adquirindo no campo das ciências sociais aplicadas, a forte influência da virada pragmática dos estudos de linguagem, que põe acento na situação e nos usos para os estudos dos processos de significação com franca valorização do lugar do receptor e do contexto comunicativo. John Longshaw Austin (1975) desempenhou importante papel nesse sentido ao valorizar a ação, no lugar da norma a priori, e a dimensão performática na relação com a linguagem, que será fundamental para os *performance studies*.

No campo da poesia oral, Paul Zumthor (2007, 2010) investe nas possibilidades de um corpo performático atuante na experiência de consumo e ressalta a potência desestabilizadora da dimensão reiterada

da performance, uma vez que são pelos usos que as formas adquirem sentidos. Com Paul Zumthor, avançamos na compreensão de que toda textualidade pressupõe um corpo performático virtualizado por indícios da experiência que remetem, ao mesmo tempo, a um padrão estável e a uma força inventiva (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019). Para o autor, performance agrega tempos e lugares, sujeitos e objetos, estabelecendo diversos cruzamentos duplamente temporalizados; envolve a duração da ação, do evento, da interação em si ocorrida no tempo presente, e uma duração diacrônica, social, que tem interferências significativas nos espaços.

Essa modalidade temporal da performance interfere nos territórios, assim como as materialidades espaciais interferem nas marcações de tempo. “Além de um saber-fazer e um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço” (ZUMTHOR, 2010, p. 166). Impõe, também, um referente global que é da ordem do corpo. “É pelo corpo que nós somos tempo e lugar” (ZUMTHOR, 2010, p. 166). Corpo, território e tempo são categorias aglutinadoras da performance.

Levando em conta o legado de Judith Butler, citada no início desta seção, somado às reflexões sobre mediação que fundamentam este ensaio (presentes na seção quatro), entendo o corpo como forma material primeira das mediações culturais/comunicacionais; ele se refere ao nosso lugar material de constituição e organização da vida cotidiana. Daí porque reitero as palavras de Zumthor: é pelo corpo que habitamos tempos e espaços; configuramos expressão ou “figuras de identidades”, nos termos de Martín-Barbero, que se fazem, sempre, pelo jogo de relações e distinções. As performances podem ser pensadas como o mecanismo, como dinâmica, como gesto através do qual podemos ver essas relações.

Se com Zumthor aprendemos a reconhecer a atuação de corpos performáticos nas experiências de leitura (no sentido mais amplo, de consumo comunicacional), em Richard Schechner encontramos uma alternativa para acessar analiticamente a performance: os *restored behaviors* (comportamentos restaurados, em tradução livre). Performances são aqui entendidas enquanto comportamentos duplamente experienciados (*twice-behaved behaviors*), daí a ideia de restauração, reite-

ração, repetição. São ações realizadas e para as quais as pessoas treinam e ensaiam, práticas que constituem identidades, narrativas, rituais e convenções. “Comportamento restaurado é o processo-chave de todo tipo de performance” (SCHECHNER, 2019, p. 10).

O autor defende que é pelo sentido de reiteração que as performances constituem identidades através de ações variadas nas artes e no cotidiano. Essas práticas envolvem imitações, repetições, ensaios, treinamentos incorporados ao longo do tempo, que, por serem formas em ação, não são estáveis e cristalizadas, mas se alteram, alternam, reconfiguram e recombina modos de agir. A possibilidade de acesso a essas reiterações e desestabilizações da performance seria dada justamente pela identificação de padrões e práticas repetitivas. É esse movimento que constitui os comportamentos restaurados como chave de acesso, dimensão de análise das performances.

E se performance constitui sentidos através de práticas repetidas e culturalmente reconhecidas, Schechner compreende que eventos, ações ou comportamentos podem ser examinados “como” performance justamente porque estão, sempre, em processo. Seriam as disrupções dessas reiterações que nos fazem ver, através da performance, mudanças. Em acordo com o autor, entende-se que transformações no audiovisual (e nas performances) são um processo contínuo, repetido, dinâmico e simultâneo de naturalizações e desnaturalizações, dominâncias e rupturas, de convenções e disputas por novas convenções, numa remissão à própria compreensão de Williams de “formação cultural” (WILLIAMS, 1969, 1979). O sentido de processo e a ênfase dada às reiterações, em outras palavras, convenções, nos parecem centrais aqui para a análise cultural do audiovisual (GUTMANN, 2015).

Pela chave dos *restored behaviors*, Diana Taylor (2013), pesquisadora mexicana radicada nos EUA, entende performance como dimensão tangível de acesso a memórias, conhecimentos e identidades. Sua ênfase recai nas práticas incorporadas, que acolhem temporalidades, reiterações e rupturas. A autora reconhece a performance nos termos de uma práxis e, principalmente, de uma episteme, ou seja, uma “lente metodológica” acionada para produção de conhecimento, para tornar visíveis atores sociais, roteiros e relações de poder. Conforme a autora, perfor-

mances são atos de transferências vitais, que configuram memória e identidade através dos comportamentos restaurados. Estes não equivalem a comportamentos miméticos, mas à incorporação, noção fundamental no trabalho de Taylor.

Identidade e memória cultural são prática e processo de incorporação. O corpo pode ser concebido como “nódulo de convergência que une o individual ao coletivo, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico, a memória ao conhecimento. Ela encarna o lócus e os meios de comunicação” (TAYLOR, 2013, p. 127). Taylor usa o pronome “ela” pois essa sua reflexão sobre o corpo (ou a “corpa”) é feita através da análise da Intermediária, personagem da peça de Emilia Carballedo, *Yo también hablo de la rosa*, apresentada no México em 1965<sup>1</sup>. As identidades são altamente performativas, sustenta a autora, assim como são os jogos de disputas, pertencas e exclusões que as constituem.

A performance (incorporada) seria a forma expressiva das memórias, ritualidades e identidades nas sociedades. Esses processos de incorporação se tornam ainda mais complexos no contexto digital. “As tecnologias digitais nos convidarão, mais e mais, a reformular nossa compreensão de questões como ‘presença’, lugar [agora o ‘site’ *on-line*, não localizável], efêmero e incorporação” (TAYLOR, 2013, p. 29).

Sua questão não é exatamente o que seria a performance, mas o que ela nos permite ver, para além do que a gente já reconhece como arquivo. É nessa intenção que Taylor investe na reflexão sobre as relações entre arquivo e repertório. Apesar de localizar diferenças entre o que seria da ordem do arquivo, as matérias supostamente duradouras (cartas, livros, vídeos, fotografias, CDs etc.), e do repertório, geralmente pensado com efêmero (a fala, a dança, o movimento, as gestualidades etc.), não as expõem enquanto fraturas. Não se trata de uma oposição, um jogo binário entre partes. Aliás, foi exatamente por essa oposição que a ideia de arquivo foi sempre forjada como instituição privilegiada da “narrativa oficial da história”. É contra esse pressuposto que a autora

---

1. A partir da performance (tomada como práxis e episteme) incorporada na e pela Intermediária, Taylor (2013) apresenta uma rica discussão sobre mestiçagem, hibridismo e transculturação.

posiciona a performance como possibilidade de (re)mapear a memória cultural das Américas para além da versão eurocêntrica.

Assim, para a apreensão da performance, concebida como modos de incorporação, há de se compreender repertórios e arquivos enquanto dinâmicas articuláveis e articuladas, que existem em constante estado de imbricamento. Os materiais de arquivos, como os diversos audiovisuais “arquivados” no YouTube, por exemplo, dão forma às práticas incorporadas nos processos de interação quando postos e ativados por um “outro” e, portanto, são permanentemente acionados e reincorporados, nas ambiências digitais, por diversos e distintos repertórios. É por essa perspectiva que sugiro compreender transformações nas e pelas audiovisualidades.

Conforme Taylor (2003), a performance contaria com dois sistemas heurísticos relacionados ao arquivo e ao repertório, acoplamento epistemológico que refuta a narrativa colonial de que o arquivo seria mais exato e duradouro do que as práticas incorporadas. A autora propõe uma analogia interessante, a partir do trabalho do biólogo Richard Dawkins sobre os memes como replicadores culturais de genes, para pensar essa relação imbricada (e nunca dicotômica) entre arquivo e repertório. Os memes, termo que evoca memória e imitação, englobam as práticas associadas ao repertório. Mas tanto os memes quanto os materiais genéticos (que podem ser pensados como arquivo) não são permanentes, “os livros se despedaçam e as canções são esquecidas (TAYLOR, 2003, p. 244). Os materiais culturais sobrevivem em processo de transformação, sustenta, porque realizados fisicamente, porque evidentes materialmente na cultura popular. Pelo sentido de mutação cultural de Martín-Barbero (presente na seção cinco), arrisco-me a esticar o argumento de que o jogo entre genes e memes, entre os arquivos e repertórios estão, como na genética, em constante processo de alteração. Essa mutação – pela qual queremos ver mudanças na comunicação/cultura – se dá justamente pela força da “cópia” que atualiza e modifica o “gene”, aqui estaria, como escreve Taylor, o “DNA da performance”.

A memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação, um processo de interconexão que envolve arquivos e repertórios. Volto a sua análise da Intermediária. Ao mobilizar a performance, a autora localiza

aquele corpo como atravessado por conhecimento que vem de arquivos, “conheço textos, páginas”, e dos repertórios, “memórias que pertenceram a minha avó, a minha mãe ou a meus amigos” (TAYLOR, 2013, p. 128). É no processo de incorporação que adensamos, expandimos, circulamos e reescrevemos outras e outras versões. Por isso ganha relevo o sentido de transculturalidade atrelado à performance. Numa remissão ao antropólogo cubano Fernando Ortiz, ela entende a transculturação como um processo transformativo e de deslocamentos de referências globais, já escritas e arquivadas. A ação aqui não é exatamente da reprodução ou da soma de materiais variáveis, mas sugere padrão de movimento sempre em mudança. “Consiste na aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou o deslocamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais” (TAYLOR, 2013, p. 157).

Diana Taylor argumenta que, para além das análises textuais e narrativas ou de amplos estudos contextuais, podemos privilegiar também os roteiros como paradigmas que estruturam interações sociais, territórios, comportamentos e nos fazem ver potências de mudança. Com a ideia de roteiro, a autora busca exemplificar possibilidades de repensar, pelos estudos de performances, as metodologias críticas. O roteiro, como a performance, não “significa” numa primeira vez, seu arcabouço carrega o peso de repetições acumuladas, por isso torna visível imagens, estereótipos, fantasmas que ali já estavam e, obviamente, fazem desaparecer outras visões (TAYLOR, 2013).

Os roteiros incluem: a) a cena como lugar físico (o espaço material, por exemplo, com seus móveis, vestuário, som e a própria ação); b) as corporalidades dos atores sociais (a construção social dos corpos em seus contextos particulares); c) são estruturas que deixam sempre margem para a inversão, paródia e mudança, e por isso permitem ver ruptura; d) se valem de sistemas multifacetados, ou seja, uma gramática que não é única, mas articula diferentes estruturas discursivas e performáticas (a escrita, a oralidade, a mímica, o gesto etc.); e) implicam sempre um interlocutor, ou seja, o roteiro força “o outro” a se situar em relação a ele, como parte do “ato de transferência” (sejam participantes, espectadores ou testemunhas); f) por fim, o roteiro não é necessariamente mimético,

funciona por meio de reativação e não imitação ou duplicação, aí o lugar ativo da ideia de transculturalidade (TAYLOR, 2013).

Importante aqui uma tomada de posição sobre nossos usos analíticos da performance no campo. A performance, como modo de acessar as culturas, não se reduz à observação de corpos e seus atos, mas compreende os processos de interação que esses corpos e suas incorporações acionam. Interações que acolhem reiteraões – materiais, identitárias, culturais. O argumento ganha força em Schechner (2019) quando ele sustenta que a performance se impõe como espaço de interação entre sujeitos e seus contornos recepcionais, o que me permitiria falar da experiência com esse audiovisual enredado. Isso nos leva à assunção de que singularidades da performance (pensadas enquanto fricções/rupturas), para o estudo do audiovisual, resultam de associações materiais variadas do corpo – gestualidade, tom de voz, movimentos, figurino e também cenário, iluminação, enquadramentos, montagem, som etc. – mas sempre quando postas em relação com seus contextos de interação (GUTMANN; MOTA JR.; SILVA, 2019).

Ou seja: a performance, como categoria de análise do audiovisual em rede, se impõe como modo de compreender enlaces entre comunicação e cultura não pelos atos performados por um sujeito midiático (a performance comumente chamada de midiaticizada, de uma *live*, um videoclipe, por exemplo), mas pelos processos de interação que esse corpo aciona (com outros sujeitos e outras expressões audioverbovisuais). A performance não está num objeto empírico específico, como “um corpo” que canta e dança em “um videoclipe”, e nem num veículo determinado, como “um canal”. Ela se dá sempre no nível da relação e deve ser vista, por quem analisa, nos espaços de interações da experiência comunicacional, argumento que já venho trabalhando desde 2017 (CARDOSO FILHO; GUTMANN; AZEVEDO, 2017; CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019; GUTMANN; MOTA JR.; SILVA, 2019; MOTA JR.; GUTMANN, 2020; GUTMANN; CHAMUSCA, 2021). O corpo aqui adquire lugar agregador de diversas outras materialidades.

No contexto digital, performances se espalham, articulam-se a outras expressões audiovisuais, ressignificam-se em comentários, *reactions*, paródias, memes etc. Enquanto objeto empírico, revelam-se por formas

expressivas diversas (gestuais, vestimentas, cenários, enquadramentos, falas e ritmos de fala, mas também botões, comentários, filtros, *emojis* e figuras, *selfies* etc.), que se conformam e se alteram quando postas “em ação”, portanto, sempre em relação. Em rede, as performances são permanentemente presentificadas pelo sentido de conectividade (noção discutida na seção seis), materializado nas práticas do curtir, compartilhar, comentar, seguir, ver de novo e de novo etc. É na presentificação (nas formas em ação) que se busca apreender rupturas de convenções dos modos de sentir/perceber/ser afetado. A possibilidade de acesso a essas reiterações e destabilizações da performance seria dada justamente pela identificação de padrões e práticas repetitivas que constituem identidades, situações, gestos, narrativas convencionadas.

Performances pressupõem, assim, reconhecimento de formas expressivas e contextuais reiteradas e sempre atualizadas no processo de presentificação porque são ações permanentemente restauradas enquanto potencialidades de ruptura, o que significa que acolhe, num só tempo, convenções e suas destabilizações (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019). O permanente movimento entre reconhecimento e estranhamento é, em termos metodológicos, reforçado pela ênfase nas articulações. Por esse entendimento, a performance se mostra não apenas pelas materialidades que constituem um dado “produto”, mas como categoria de análise que nos faz ver formas materiais do audiovisual em rede em interação e reiteração. É justamente por essas reiterações de convenções que se busca acessar rupturas, destabilizações, mudanças seja no audiovisual, na música pop, na ficção seriada, seja nas identidades, nas políticas identitárias etc.

E é esse aspecto relacional fundante da performance que interessa à problemática da mediação. A apreensão da performance, como dimensão de análise audiovisual, não pode se reduzir à atuação do *performer*, a análise de seus movimentos, gestualidades, vestimentas etc., e nem à duração de um determinado vídeo. Em termos materiais, a performance, no audiovisual, não está localizada e restrita à atuação e caracterização de um corpo que aparece na tela, mas nessa forma posta em relação. Está nesse lugar que conecta aquele corpo no “aqui e agora” da conexão a outros corpos cravados na tela (pelos comentários,

curtidas, *emojis*, compartilhamentos etc.) e a outras audiovisualidades e expressões enredadas no processo de produção, circulação e consumo, que articulam memórias e identidades. É essa a dinâmica entendida como processo de incorporação.

Retomo o exemplo das *lives* mencionado na seção seis, talvez motivada pela sua força (já efêmera) concomitante ao tempo em que finalizo a escrita deste ensaio (o tempo enredado pelos acontecimentos da pandemia do coronavírus que já atravessa uma segunda onda). Como as *lives* enquanto forma audiovisual em rede, tão abundantes, tão presentes e fundamentais para nossas dinâmicas interativas e sociais no tempo de distanciamento físico, nos permitiram fazer contexto? Como nos ajudam a entender práticas de consumo, dinâmicas interativas, pessoais e profissionais, agenciamentos temporais e espaciais desse nosso estar no mundo? Enquanto materialidade comunicacional, as *lives* são potentes quando, e somente, compreendidas enquanto performances. Porque são formas audiovisuais em performance. Não têm sentido enquanto transmissões de um conteúdo ao vivo. São performances de presença e de copresença, de intimidade, de simultaneidade, permanentemente atualizadas e ressignificadas.

Acentuam o lugar do corpo midiático em interação (conexão) com outros tantos corpos para além do “*self*, do *me*, do *myself*” (e aí a gente também entende porque muitas *lives* podem ser mais falseadas ou menos sinceras do que outras). Porque a questão aqui não é o evento midiático ao vivo, cai por terra a ideia de evento e emissão. Cai por terra também a ideia de meio. Onde estaria a *live*? Está no YouTube, no Instagram, no Twitch ou na TV? No ao vivo ou nas *reactions*? *Lives* constituem dimensões espaciais em fluxo. Não estão cravadas no ato em si do artista que canta ou que dança “ao vivo”.

Transbordam aquele tempo espaço do “ao vivo” e se ressignificam em outras performances, materializadas por algoritmos e suas controvérsias, por mapas de pertencimento e uma infinidade de outras audio-verbovisualidades, que formam uma ambiência altamente complexa. O sentido de presença e de presente é deflagrado materialmente em telas e temporalidades múltiplas, e permanentemente atualizado pelo efeito de conectividade. Portanto, as *lives* só são possíveis de serem apreendidas

analiticamente quando vistas enquanto performances, incorporações, “lente” para a análise do audiovisual em rede, dimensão tangível das mediações culturais, ou seja, das relações que constituem nossa experiência mundana.

Por hora, fico por aqui. Como qualquer ensaio, este não se pretende um gesto acabado, fechado e concluído. É preciso refazer o percurso, refletir sobre os gestos, praticar, testar empiricamente estas derivas que permanecem em flutuação. E talvez inventar tudo de novo.



## Referências

AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 63-79, 2018. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/3044/2119>. Acesso em: 28 set. 2019.

ANTUNES, Elton; GUTMANN, Juliana Freire; MAIA, Jussara Peixoto. No tempo do Zoio: matrizes midiáticas, temporalidades e YouTube. *Revista Contracampo*, Niterói, v. 37, n. 3, p. 106-125, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/26999>. Acesso em: 4 maio 2019.

AUSTIN, John. *How to do things with words*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212. (Obras escolhidas, v. 1).

BUCHER, Taina. *If... then: algorithmic power and politics*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Renato Aguiar (trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras*. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icària editorial, 2002. p. 55-81.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 2011.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana Freire; AZEVEDO, Rafael José. Performances e memória em expressões televisivas.

*Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. 1-17, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26917>. Acesso em: 3 jun. 2018.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana Freire. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. *Intexto*, Porto Alegre, n. 47, p. 104-120, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/81918>. Acesso em: 20 dez. 2019.

CARLÓN, Mario. *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: laCrujía, 2004.

DAYAN, Daniel; KATZ, Elihu. *A história em directo: os acontecimentos mediáticos na televisão*. Coimbra: Minerva, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 4.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulinas, 2004.

ECHEVERRÍA, Javier. *Los señores del aire: telépolis y el tercer entorno*. Barcelona: Destino, 1999.

ECO, Umberto. Para uma investigação semiológica sobre a mensagem televisional. In: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 365-386.

EDMOND, Maura. Here We Go Again: music videos after YouTube. *Television & New Media*, n. 15, p. 305-320, 2014. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1527476412465901>. Acesso em: 3 fev. 2020.

FECHINE, Yvana. *Televisão e Presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

FERREIRA, Thiago. *Transformações de políticas e afetos: contextualizando radicalmente o acontecimento junho de 2013 em fluxos audiovisuais*.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 18. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GILLESPIE, Tarleton. The relevance of algorithms. In: GILLESPIE, Tarleton; BOCZKOWSKI, Pablo J.; FOOT, Kirsten A. *Media technologies: essays on communication, materiality, and society*. Cambridge: MIT Press, 2014.

GOFFMAN, Erwin. *A Representação do eu na vida cotidiana*. Rio De Janeiro: Vozes, 2005.

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Famecos*, Porto Alegre, v.18, n.01, p. 111-130, 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8801/6165> Acesso em: 12 jan. 2012.

GOMES, Itania Maria Mota; GUTMANN, Juliana Freire; MAIA, Jussara Peixoto; VILAS BÔAS, Valéria Maria; FERREIRA, Thiago. Porque o jornalismo faz rir: matrizes midiáticas do programa Sensacionalista, do Multishow. In: LISBOA FILHO, Flavi Ferreira; BAPTISTA, Maria Manuel (Org.). *Estudos Culturais e Interfaces*. Objetos, metodologias e desenhos de investigação. 1ed. Aveiro/Portugal; Santa Maria/RS: Universidade de Aveiro; Universidade Federal de Santa Maria, 2016, v. 1, p. 217-234.

GOMES, Itania Maria Mota; SANTOS, Ferreira Thiago; ARAUJO, Carolina Santos Garcia; MOTA Jr., Edinaldo Araujo. Temporalidades múltiplas: análise cultural dos videoclipes e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais. *Contracampo*, Niterói, v. 36, n. 3, p. 134-153, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufr.br/contracampo/article/view/17617>. Acesso em: 20 dez. 2018.

GOMES, Itania Maria Mota; GUTMANN, Juliana Freire; MAIA, Jussara Peixoto; FERREIRA, Thiago; VILAS BÔAS, Valéria Maria; CHAMUSCA, Tess; JANAY, Paula; CRUZ, Caio. A primeira crise da era digital?

Memória Televisiva, conectividade e mutações culturais na versão da BBC Media Action sobre a crise migratória atual. In: HOLZBACH, Ariane; CASTELLANO, Mayka (orgs). *Televisões: reflexões para além da TV*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018. p. 153-172.

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galáxia*, São Paulo, on-line, Especial 1, Comunicação e Historicidades, p. 8-21, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/41755>. Acesso em: 12. dez. 2019.

GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: Music Television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. Trad. Manuel Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1978. (Série Novas Direções).

GROSSBERG, Lawrence. Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of every day life. In: GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in spite of myself: essays on popular culture*. Durham: Duke University Press, 1997. p. 225-258.

GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in the future tense*. Durham: Duke University Press, 2010.

GROSSBERG, Lawrence. *Under the cover of chaos: Trump and the battle for american right*. London: Pluto Press, 2018.

GROSSBERG, Lawrence. Cultural Studies and Deleuze-Guattari, Part 1: a polemic on projects and possibilities. *Cultural Studies*, London, v. 28, n. 1, p. 1-28, 2013.

GROSSBERG, Lawrence. Lutando com anjos: os estudos culturais em tempos sombrios. *Revista Matrizes*, São Paulo, vol. 9, no. 2, p. 13-46, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/111738>. Acesso em: 20 fev. 2019.

GROSSBERG, Lawrence. *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. London: Routledge, 1992.

GUTMANN, Juliana Freire. *Formas do telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais*. 1. ed. Salvador: Edufba/COMPOS, 2014. 346 p.

GUTMANN, Juliana Freire. Sobre performance e historicidade: uma abordagem estética e cultural da MTV Brasil. *E-Compós*, Brasília, v. 18, n. 2, p. 1-16, 2015. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1175>. Acesso em: 20 nov. 2015.

GUTMANN, Juliana Freire; CUNHA, Simone Evangelista; PEREIRA DE SÁ, Simone. Performances de empoderamento de Pepita em múltiplas áudio/visualidades. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 29, 2020, Campo Grande. *Anais [...]*. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2020, p. 1-23. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_J0HUG7L9WZAD\\_CNMZAJTO\\_30\\_8347\\_18\\_02\\_2020\\_19\\_22\\_18.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_J0HUG7L9WZAD_CNMZAJTO_30_8347_18_02_2020_19_22_18.pdf). Acesso em: 20 dez. 2020.

GUTMANN, Juliana Freire; CALDAS, Fernanda. Sobre vlog, YouTube e o televisivo: mapeando modos de definição. *Animus*, Santa Maria, v. 19, n. 41, p. 157-177, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/40985>. Acesso em: 12 dez. 2020.

GUTMANN, Juliana Freire; MOTA JUNIOR, Edinaldo; SILVA, Fernanda Mauricio da. Gênero midiático, performance e corpos em trânsito: uma análise sobre dissidências da conversação televisiva em canais no YouTube. *Galáxia*, São Paulo, Especial 1 – Comunicação e Historicidades, p. 74-86, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/41752>. Acesso em: 30 nov. 2019.

GUTMANN, Juliana Freire; CHAMUSCA, Tess. Juntas e misturadas no GNT? Performances de feminilidades sob tensão. *E-Compós*, Ahead of Print, Brasília, 2021. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2375>. Acesso em: 10 jun. 2021.

GUTMANN, Juliana Freire; CERQUEIRA, Ítalo. Novos e velhos modos de ver TV: o que disputam os internautas sobre o consumo de série televisiva? *Verso e Reverso*, São Leopoldo, v. 30, n. 74, p. 110-120, 2016. Disponível em: <http://revistas.unisinus.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2016.30.74.03>. Acesso em: 2 mar. 2017.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

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

JANOTTI JR., Jeder; ALCANTARA, José André. *O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker*. Curitiba: Apris, 2018.

JIRSA, Tomás; KORSGAARD, Mathias B. The Music Video in transformation: notes on a hybrid audiovisual configuration. *Music, sound and the moving image*, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 111-122, 2019.

KORSGAARD, Mathias. *Music Video After MTV: audiovisual studies, new media, and popular music*. New York Routledge Press, 2017.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba, 2012.

LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton. O testemunho midiático como figura de historicidade: implicações teórico-metodológicas. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, [s. l.], n. 129, p. 213-228, 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/160/16057397014.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. *Matrizes*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 65-80, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82931>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MACHADO, Arlindo. *A arte pelo vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; RINCÓN, Omar. Mapa Insomne 2017. Ensayos sobre el sensorium contemporáneo, un mapa para investigar la mutación cultural. In: RINCÓN, Omar; JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela; WOTTRICH, Laura. (org.). *Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural: diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero*. Quito: CIESPAL, 2019. p. 17-24.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004a.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Crisis identitárias y transformaciones de la subjetividad. In: TOSCANO, Maria Cristina Laverde.; NAVARRETE, Gizela Daza, PARDO, Mônica Zuleta (org.). *Debates sobre el sujeto: perspectivas contemporáneas*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2004b. p. 1-21.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Comunicación Masiva: discurso y poder*. Quito: Ciespal, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 39-68.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e sociedade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008a.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pistas para entre-ver meios e mediações. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e sociedade*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008b. p. 11-21.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. Entrevista por Maria Immacolata Vasallo de Lopes. *Matrizes*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 143-162, 2009a. Disponível em: file:///C:/Users/jugut/Downloads/145750-Texto%20do%20artigo-292201-1-10-20180503.pdf. Acesso em: 3 maio 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. As formas mestiças da mídia. Entrevista à Mariluce Moura. *Revista Fapesp*, São Paulo, ed. 163, Set. 2009b. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>. Acesso em: 10 mar. 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Mutaciones culturales y estéticas de la política. *Revista de Estudios Sociales*, [s.l.], n. 35, p. 15-25, abril 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo.

*Diálogos de la Comunicación*. Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO, Guadalajara, México, n. 54, 2002. p. 9-24.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Diversidad en convergência*. Matrizes, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 14-34, jul/dez. 2014.

MATOS, Daniela; PRADO, Denise; DE SOUZA, Franciele; GUTMANN, Juliana; JÁCOME, Phellipy. Tempos enredados em “AmarElo, de Emicida”. In: MAIA, Jussara; BERTOL, Rachel; VALLE, Flávio; MANNA, Nuno (org.). *Catástrofe e crises do tempo – Historicidades dos Processos Comunicacionais*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020, p. 239-260.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; MACHADO, Filipe Viero Kolinski. E nessa cena a vovó da Pablllo já era transgressora: performances queer na música pop brasileira. *Contracampo*, v. 38, p. 1-15, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/28054>. Acesso em: 10 abr. 2020.

MOTA Jr., Edinaldo Araújo; GUTMANN, Juliana Freire. #EstamosVivas: corpo travesti em performances no videoclipe Oração de Linn da Quebrada. *Esferas*, Brasília, n. 19, p. 13-23, 2020. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/12344>. Acesso em: 25 jan. 2021.

PAPACHARISSI, Z. *Affective publics: sentiment, technology, and politics*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

PEREIRA DE SÁ, S. Os feats de videoclipes como estratégia de consolidação da rede de Música Pop Periférica. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28., 2019, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2019.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/viewFile/5421/3995](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/5421/3995). Acesso em: 20 fev. 2018.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música. *Contemporânea - Comunicação e Cultura*,

Salvador, v. 12, n. 3, p. 537-555, set.-dez. 2014a. Disponível em: <https://rigs.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/12402/0>. Acesso em: 30 maio 2017.

PEREIRA DE SÁ, Simone. The Numa Numa Dance e Gangnam Style: vídeos musicais no Youtube em múltiplas mediações. *Galaxia*, São Paulo, n. 28, p. 159-172, dez. 2014b. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/19772>. Acesso em: 19 out. 2017.

PEREIRA DE SÁ; Simone M. A. P.; POLIVANOV, Beatriz. B. Auto reflexividade, coerência expressiva e performance como categorias para análise dos sites de redes sociais. *Contemporânea*, Salvador, v. 10, p. 574-596, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6433>. Acesso em: 20 jun. 2017.

RAILTON, Diane; WATSON, Paul. *Music video and the politics of representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; MARTINS, Bruno Guimarães; ANTUNES, Elton. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. 1-17, 2017. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/27047>. Acesso em: 30 maio 2018.

RINCÓN, Omar. Epílogo. In: RÍNCON, Omar; JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela; WOTTRICH, Laura. *Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural*. Diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero. Quito: CIESPAL, 2019. p. 263-271.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. New York: Routledge, 2019.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000. p. 73-102.

SOARES, Thiago. Enfrentamentos políticos e midiáticos de fãs de música pop em Cuba. *Logos: Comunicação e Universidade*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 65-76, 2016.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. Bios midiático // The media Bios. *Dispositiva*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 108-110, 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/6093>. Acesso em: 8 abr. 2017.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VAN DIJCK, José. *The culture of connectivity: a critical history of social media*. New York: Oxford University Press, 2013.

VAN DIJCK José; POELL, Thomas; WAAL, Martijn. *The Platform Society: public values in a connective world*. New York: Oxford University Press, 2018.

VERNALLIS, Carol. *Unruly media: YouTube, music video, and the new digital cinema*. New York: Oxford University Press, 2013.

VERÓN, Eliseo. “Il est là, je lê vois, il me parle”. *Revue Communications*, Paris, n. 38, p. 71-95, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. Trad. Leônidas H. B. Hegenberg; Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. London: Routledge, 1997.

XAVIER, Luciana; SOARES, Thiago; EVANGELISTA, Simone. Performatividade de gênero na música popular periférica. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; POLIVANOV, Beatriz; EVANGELISTA, Simone. (Org.). *Música, Som e Cultura Digital: perspectivas comunicacionais brasileiras*. 1 ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2016. p. 85-100.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## Juliana Freire Gutmann

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Mãe de Alice e Tom, é doutora em Comunicação e Cultura pela UFBA. Coordena o Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) e integra o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC). Tem passagens profissionais pela MTV Brasil, Canal Futura e TV Bahia. Desenvolve pesquisas, principalmente, nas seguintes temáticas: materialidades e linguagens do audiovisual; cultura pop; estudos culturais; estudos de performances; cultura audiovisual em contexto digital; televisão e novas ecologias do televisivo.

Esta coleção acolhe reflexões dedicadas a temas, fenômenos ou processos comunicacionais específicos e oriundas de pesquisas de campo, estudos de caso, experimentos e construções metodológicas, revisões e proposições teóricas diversas.