

Música pop e guerra aérea¹

Fabício SILVEIRA²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

Resumo

Não se pode compreender a música pop, enquanto experiência histórica e experiência sensorial, sem relacioná-la à Guerra, enquanto experiência histórica e experiência sensorial. Autores como Friedrich Kittler (2013) e Simon Reynolds (1996) já enfrentaram o tema, através de marcos analíticos muito distintos. Aqui, discutiremos tais relações (sobretudo, em seus aspectos mediais e sensoriais), dando particular atenção ao artigo “Rock music: a misuse of military equipment”, escrito pelo teórico da mídia alemão Friedrich Kittler (2013). De outra parte, alguns artistas contemporâneos (tais como M.I.A., em especial) também serão abordados, para que se tenha alguma substância empírica numa discussão que se desenrola ao modo de um ensaio sobre Filosofia da História.

Palavras-chave

Música pop; guerra aérea; arqueologia das mídias; Friedrich Kittler; Filosofia da História.

(1)

Traduzindo M.I.A.

Se fôssemos traduzi-la, num livre exercício imaginativo, se fôssemos convertê-la numa Teoria Social qualquer – pois todo artista pop deveria ser entendido como uma Teoria da Comunicação inteira, modelizando-a, dando-lhe corpo e forma³ –, a *rapper* anglo-

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), realizado entre 07 e 09 de setembro de 2016, na USP (Universidade de São Paulo), em São Paulo, SP.

² Jornalista (UFMS), Mestre em Comunicação (UFRGS), Doutor em Comunicação (Unisinos). Pós-Doutorado pela Universidade de Salford, na Inglaterra. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, em São Leopoldo / RS. Email: fabriciosilveira@terra.com.br.

³ Do ponto de vista especulativo, a possibilidade de encontrarmos correlações ou afinidades conceituais de fundo entre artistas pop e formulações teóricas cristalizadas – ou, pelo menos, aceitas e reconhecidas, correntes nos espaços acadêmicos – é bastante rica e desafiadora. Como tal, deve ser estimulada. Deve ser entendida, aqui, como uma estratégia de provocação, um instrumento heurístico. Aliás, faz todo sentido, se considerarmos a diluição do debate crítico – a falência da crítica musical, por exemplo – e, como decorrência e compensação substitutivas, a visibilidade adquirida pelo artista conceitual, o “artista-curador”, conhecedor auto-crítico do próprio *métier*. É um exercício pertinente também se levarmos a sério as forças e as tendências *meta-pop* da cultura contemporânea, o pop como discurso capaz de dobrar-se, voltar-se sobre si mesmo, seja com ácida ironia, seja com nostalgia celebratória, com desfatez ou subtexto relativos, seja investido (ou travestindo-se) de qualquer tipo de consciência metalinguística (como ilustra o fato de um conjunto de rock escolher nomear-se “Eagles of Death Metal”). Este é um dos mais interessantes dilemas do artista pop na atualidade: tornar-se capaz de teorizar-se, em alguma medida, produzir *auto-teoria* junto às canções que entoa, às imagens que cria. Deve-se considerar ainda a amplitude do repertório acumulado, década após década, geração após geração, desde meados de 1950. Hoje, não há mais como ser ingênuo ou desinformado. Não há originalidade intocada. O pop tornou-se, portanto, uma exigente prática de reflexão. Assim, no mínimo, não deixa de ser curioso imaginar um manual de Teorias da Comunicação (ou de Teorias Sociais, caso interesse pensar mais amplamente [é questão de modulação, apenas]) que se faça corresponder, capítulo a capítulo, conforme desfilam as Escolas, à lista de nomes, canções ou álbuns do ano de algum conceituado semanário inglês ou de alguma revista

cingalesa M.I.A. (Maya Arulpragasam, nascida em 1975) seria a própria teoria pós-colonial de Homi K. Bhabha (2013). Listada pela revista *Time*, em 2009, entre as 100 personalidades mais influentes do mundo, ela é uma das representantes legítimas da juventude subcultural contemporânea, definida por um novo tipo de internacionalismo, uma estética terceiro-mundista (para a qual o funk carioca e as cores vibrantes da estampa africana não são estranhas), uma urbanidade periférica (um “periférico internalizado”, apanhado na desigualdade caótica das grandes metrópoles mundiais) e pelos flertes e hibridismos constantes entre a música eletrônica e diversas outras tendências emergentes da música étnica. Além disso, como diz Leo Felipe (2015, p. 15), M.I.A. é dona de um “discurso (...) totalmente comprometido com os marginalizados, exilados políticos [e] perseguidos (...)” em geral.

Se fôssemos agora espelhá-la em algum outro ícone pop precedente, a encontraríamos refletida no The Clash, o seminal grupo punk inglês do final da década de 1970: ambos têm a mesma atitude dissidente, a mesma consciência revolucionária, a mesma atenção às ruas e às informações das colônias européias situadas no Caribe e/ou na África subsaariana. Assim como os integrantes originais do The Clash, M.I.A. é o próprio “local da cultura” (BHABHA, 2013), feixe de atravessamentos e novas sínteses multiculturais, tensões insolúveis, contra-poderes e identificações contra-hegemônicas. É a encarnação quase perfeita de Bhabha, *homem traduzido*⁴.

Mas esta metamorfose, obviamente, não é completa. Nem deve ser vista como uma redução, uma equivalência plena. No caso, M.I.A. é também um processo vertiginoso de singularização⁵. Ilustrar sua força mimética, sua potência mutante, é sondar o mundo em que

nova-iorquina superdescolada. Tais ideias foram sugeridas pelo ensaísta espanhol Eloy Fernández Porta, dispersamente, em três de seus livros (FERNÁNDEZ PORTA, 2007, 2008, 2010). Algumas ocorrências concretas foram agrupadas e discutidas por ele a partir da noção de *afterpop* (SILVEIRA, 2013). Existem então motivos razoáveis para reconhecermos tais trânsitos, tais fluxos epistêmicos: M.I.A. é Bhabha; Bhabha é M.I.A. Queiram(os) ou não, eles se reverberam.

⁴ Não temos intenção de resenhar a obra de Homi K. Bhabha, abordando-lhe como um erudito ou um especialista acadêmico fariam. Bons estudos encontram-se à disposição, muito facilmente, e cumprem bastante bem a função de parafrazeá-la, sintetizá-la, de modo crítico, e apresentá-la, com didatismo, ao leitor não-iniciado. Decididamente, não é o que faremos. Por enquanto, basta reter a informação de que Bhabha é um importante crítico cultural, de ascendência indiana, que se dedicou, no início da carreira, ao exame das literaturas coloniais e pós-coloniais inglesas, entendendo, aí dentro, a expressão de tensões identitárias e hibridismos culturais. Influenciado por Franz Fanon e pelas teorias pós-estruturalistas francesas (Jacques Derrida, por exemplo), Bhabha se atém a aspectos psíquicos e políticos do contato intercultural. “Tradução cultural”, “sonhos de inversão” e “mímica” são alguns de seus núcleos teórico-temáticos. Ele é um crítico do multiculturalismo liberal e do relativismo cultural constatativo e apolítico, postulando uma “semiologia pós-colonial” e um multiculturalismo universalista e “antagonístico”.

⁵ M.I.A. é uma cantora *internacionalista*. Divas como Nicki Minaj, Miley Cyrus, Taylor Swift e Iggy Azaléa – bem como a “velha” Madonna ou, numa geração intermediária, Lady Gaga, Beyoncé e Jennifer López, entre outras – são divas *globais*. Como diferenciá-las? Há, pelo menos, uma diferença marcante: as últimas internacionalizam a cultura norte-americana. Mesmo quando exploram e projetam globalmente outras particularidades culturais (outras musicalidades, outras técnicas e padrões corporais), o fazem sob a ótica, o filtro e a mediação dos valores do país de George Bush (o pai e o filho). É uma moldura ideológica. O *internacionalismo* – é possível sustentar – começa a tomar forma no final dos anos 1970, a partir de *London Calling* (1979) e *Sandinista* (1980), os dois primeiros registros discográficos do The Clash. Em síntese, propõe (re)fundar a música pop como música internacional popular, forjada na integração criativa de tradições musicais periféricas, plurais e descentralizadas (o *dub*, a música caribenha, a chamada “música étnica”, em geral). Em suas bases não está mais o

se posiciona, as antenas que liga, localizar a trama (anímica, conceitual e estilística) de que é feita. É desvendar-lhe, por aproximação, a natureza histórica.

Então vejamos. Evidenciar o corpo do “refugiado”, o corpo do “terrorista potencial”, refazer as molduras habituais que os conformam e os produzem – reescrever, enfim, os “quadros de guerra”⁶, como propôs Judith Butler (2015) – é uma das maiores virtudes ideológicas deste imaginário artístico. Talvez seja seu maior triunfo, seu maior diferencial. Os videoclipes e as letras das canções de M.I.A. aludem, com frequência, às vezes até com certa contenção, aos conflitos globais, aos alarmantes (e desregulamentados) fluxos diaspóricos da atualidade, às guerras santas e étnicas.

Neste contexto, o terror emerge, ladino e parcimonioso, como ambiência e personificação contundentes, alerta e ameaça constantes. Mas a figura do “terrorista”, homem ou mulher jovem, surge erotizada e atraente. Não é mera sugestão. É uma presença desafiadora, quase arrogante: a “alteridade extrema”, tipificada pela grande mídia e pelo senso comum ocidentais, apanhada agora numa transversal, envolta em algum fascínio – como vemos, pelo menos, em “Bad Girls”, do álbum *Matangi* (2013), e “Borders”, *single* disponibilizado em novembro de 2015.

Não se trata, nos vídeos citados, de transformar os corpos ali exibidos (e os discursos que incidem sobre eles, os discursos que os regulam, como estereótipo de gênero, como estereótipo político) numa *commoditie* – simples “terrorismo chique”, como foi apontado por James Lofton (2015), mercadoria embalada para consumo, “*refugee chic*”, na avaliação redutora de Jon Caramanica (2005, p. 01). Trata-se de sexualizar a dissidência política, instalando-a num lugar intermediário e conturbado, entre o desejo e a repulsa, a identificação e o medo. Erotização como desestabilização perceptiva. Terrorismo e pornografia como

blues, a música africana relida e reprocessada na América, como fizeram Chuck Berry, Elvis Presley e mesmo os Beatles. O *internacionalismo* é o germe da *world music*. O *internacionalismo* é a primeira “morte do rock”. Liliana “Lili” Saumet, do grupo colombiano Bomba Estéreo, é outro convincente exemplo de uma diva *internacionalista*. Um detalhe: não se trata, obviamente, de transformar tais distinções numa clivagem dura, numa polaridade simples ou num campo de escolhas pessoais. Não se trata de defender ou condenar ninguém. Assim como não se pode reduzir o *internacionalismo* a uma crítica grosseira ao “Imperialismo”. De todo modo, reconhecer tais distinções, em suas sutilezas, sem birras casuísticas, é reconhecer que os parâmetros e o sucesso mercadológicos são insuficientes para apreendermos dinâmicas importantes (senão cruciais) da cultura pop contemporânea. Alguns artistas não enxergam o público apenas (ou fundamentalmente) como um mercado consumidor.

⁶ A quem posso devotar o meu ódio e o meu luto? Qual a diferença entre uma “vida digna”, uma “vida perdida” e uma “vida lesada”? Como articular as políticas sexuais às políticas de imigração e à crítica incisiva da guerra? Judith Butler (2015) se propõe a responder tais questões em seu mais recente livro, aqui mencionado. Para ela, os enquadramentos (ou, como preferimos, os quadros) da guerra são “diferentes maneiras de esculpir seletivamente a experiência [vívica], como algo essencial à condução da guerra” (BUTLER, 2015, p. 47). “Há diversos enquadramentos em questão (...)”, ela continua: “o enquadramento da fotografia, o enquadramento da decisão de ir para a guerra, o enquadramento das questões da imigração como uma ‘guerra dentro de casa’ e o enquadramento da política sexual e feminista a serviço do esforço de guerra” (BUTLER, 2015, p. 47). Assim como é permanentemente enquadrada, junto com seus protagonistas, seu público e os inúmeros dramas pessoais que engendra, uma guerra também enquadra (perspectiva, delimita) certos debates que, a princípio, lhe seriam “exteriores”, guardariam alguma distância e alguma independência ontológica em relação a ela (o multiculturalismo, a tolerância, a liberdade sexual, por exemplo). Neste sentido, entendemos que M.I.A. produz “quadros de guerra”.

vetores últimos da música popular massiva. *Sex appeal* e *agit pop*⁷ recombinaos.

Estas são, portanto, algumas recorrências temáticas (e também alguns indícios da guerrilha simbólica, da ação inquiridora) de M.I.A.: a arte urbana, a cultura de rua, a incorporação crítica da visualidade de marca, o endereçamento e a desconstrução política do espetáculo midiático⁸. E há mais! Em primeiríssimo plano, ainda mais à frente, teríamos: um amplo Oriente, um amplo Terceiro Mundo – diluídos, em muitos momentos, inespecificados, como grande e genérica periferia, às bordas do Império, às bordas da Velha Europa –, a iconografia militar e o imaginário bélico. Constitui-se então um campo expressivo revolto, uma plataforma criativa, a partir da qual o destino sombrio do planeta se faz vislumbrar em roupagem pop⁹.

Ao traduzir Bhabha, numa aproximação desinteressada – é bem provável! –, embora muito sintomática, sintonizada ao jogo de xadrez da diplomacia internacional, M.I.A. está nos revelando, compulsoriamente, um achado arqueológico inusitado, uma verdade histórica esquecida: música pop é guerra aérea. “Não há como dissociá-las” – ela parece intuir. E não há mesmo. Não é nenhuma tolice pautar esta natureza similar, compartilhada e corresponsiva. Não é nenhuma extravagância afirmá-la. Guerra aérea e música pop entrelaçam-se firmemente, na urdidura refinada de um tecido fibroso.

São correlações em múltiplos âmbitos. O primeiro deles, mais óbvio e mais dispensável, comum ao extremo, é da ordem da *semantização* da guerra – a guerra como conteúdo explícito, explicitado ou não, campo temático e assunto frontalmente tratado (ou frontalmente negado), em versos e letras, imagens fixas, móveis, intervenções públicas. Segundo: a guerra como fonte de *derivativos*, fonte de complementos estéticos e adereços performativos, dados na “colocação em cena” (na apresentação de si: a indumentária, o corte de cabelo, as condições posturais, o modo de andar, a disposição do corpo). Terceiro: a guerra

⁷ É muito cômodo alegar que toda criação artística também é “política”, em última instância. É um pouco mais difícil enxergar a música pop como canal e âncora das chamadas “micro-políticas”, dizendo-lhes precisamente o nome e demonstrando, com rigor, os propósitos que lhes movimentam, os modos como se articulam – seja entre si, seja em relação às demandas universais que ainda persistem – ou a nova servidão que produzem. Segundo Simon Reynolds (2010, p. 49), “*agit pop*” é um neologismo que faz referência a “Agit Prop”, termo utilizado pelo Partido Comunista Soviético para se referir à “propaganda de agitação política”. Em síntese, é um modo de catalogar a música pop enquanto *resposta social* dada às condições políticas e à precariedade de nossa vida material. Mais comuns são as respostas escapistas, existencialistas e o humor festivo. Na tradição do “entretenimento educativo” (*edutainment*) e do *combat rock* – *Combat Rock*, vale recordar, é o título de um álbum do The Clash (1982) –, respostas efetivamente “politizadas”, como as de M.I.A., são mais raras e mais arriscadas (COLLIN, 2015). E os riscos são muitos: perder popularidade, “predicar para convertidos”, tornar-se anacrônico e inoportuno, desequilibrar-se entre o projeto estético e o projeto político.

⁸ A imagem de um tigre é uma imagem recorrente nos vídeos de M.I.A. O tigre simboliza a etnia Tamil, envolvida numa disputa separatista, de fundo religioso, transcorrida no Sri-Lanka entre 1980 e 2010.

⁹ Na íntegra, a videografia da cantora anglo-cingalesa reúne treze videoclipes. No horizonte de nossa discussão, posicionamos apenas seis deles: “Galang” (2005), “Paper Planes” (2007), “Born Free” (2010), “Bad Girls” (2012), “Double Bubble Trouble” (2013) e “Borders” (2015) – os dois últimos, principalmente. No conjunto, são vídeos suficientemente representativos de uma carreira bem-sucedida e ascendente. Denotam um padrão autoral regular e bastante claro. Conforme julgamos, resultam muito bem distribuídos no que respeita à discografia de onde foram retirados: os quatro álbuns lançados até agora – *Arular* (2005), *Kala* (2007), *Maya* (2010) e *Matangi* (2013).

como *presentificação*, como ambiência, clima e paisagem reproduzidos na música, na sonoridade obtida no estúdio de gravação e mesmo nas apresentações ao vivo, para além da intenção e da capacidade referencial do discurso articulado¹⁰. Quarto: a guerra como *experiência processada* – técnica, midiática e sensorialmente processada, transfigurada em hábito e inconsciência. *Latência* (GUMBRECHT, 2014) e presença velada. Este é o nível que gostaríamos de explorar. É o campo mais rentável à investigação arqueológica e não-hermenêutica. Certas pistas deixadas por M.I.A. organizam-se neste espaço teórico.

Antes de avançarmos, porém, uma ressalva. Duas. Três ressalvas, para sermos exatos. Falar em *semantização*, *derivação performativa*, *presentificação* e *latência* (algo como um vestígio sensorial) da guerra – nestes termos, unicamente, lançados aqui como formulações provisórias, condições de um debate inicial – implica uma formalização excessiva da experiência histórica. É um problema a ser considerado. Em acréscimo, tal escalonamento pode induzir à percepção errônea de níveis desarticulados, regidos por lógicas internas muito próprias, sem maior organicidade, sem transbordamentos vivos ou fluxos de irrigação cruzada. M.I.A. não está acantonada, recolhida integralmente nesta ou naquela dimensão (dentre outras, que poderiam também vir à tona, caso quiséssemos). Antes, num trânsito e num deslizamento contínuos, produz uma miríade de pulsações e lampejos simultâneos: múltiplos golpes, múltiplas alusões e inspirações de guerra. Hora de enfatizarmos melhor alguns deles.

Vejamos, portanto, outro exemplo: o videoclipe da canção “Double Bubble Trouble”, lançado em 2013, não só protagonizado como também concebido e dirigido pela própria cantora¹¹. Constatação mais evidente: multiplicam-se ali os duplos. São irmãs e irmãos gêmeos – trigêmeos, até –, são pares, grupos de amigos, casais de namorados, fotografias, espelhos e superfícies espelhadas por quase toda parte. E mesmo as impressoras 3D, colocadas em uso, os drones que sobrevoam as danças coreografadas, as performances coletivas – realizadas no pátio de um condomínio popular qualquer, nos arredores de Londres, provavelmente – são também “agentes de duplicação”. M.I.A. se movimenta entre eles, com convicção e desenvoltura – em sua usual atitude inquisitiva. “1984 is now” é o dizer inscrito

¹⁰ Passemos, na ordem, às ilustrações. Primeiro: o cancionista de acento pacifista do final da década de 1960, os videoclipes “War for Territory” (1993), do Sepultura, e “One” (1988), do Metallica, numa enorme lista de outros casos afins. Segundo tipo: os coturnos, os trajes de corte nazista de Lemmy Kilmister, a incorporação situacionista da suástica por setores do movimento punk, durante o final dos anos 1970, a marcha cadenciada de Bono Vox, em passos marciais estilizados, combinados ao ritmo da bateria, entoando “Sunday Bloody Sunday”. Terceiro: o emprego dos instrumentos musicais e dos recursos de áudio para “simular” um conflito bélico, um confronto supostamente real, a sensação de estarmos numa frente de batalha, num *bunker*, sob fogo cruzado, ou num campo de explosivos. São exemplos banais. Como todos os exemplos. O leitor arguto irá enxergar *através* deles, irá encontrar em seu repertório particular outras ocorrências parecidas, percebendo um mosaico maior, dotado de coerência, embora cheio de reentrâncias e tonalidades.

¹¹ M.I.A. dirigiu ainda o *music video* feito para o *single* “Borders”, prévia do próximo álbum, a ser lançado em 2016. “Born Free” e “Bad Girls”, dois outros, foram dirigidos por Romain Gavras, filho do cineasta grego Konstantinos Gavras (*a.k.a.* Costa-Gavras).

numa parede, no interior do quarto de alguém. “Yes, we scan” é outra inscrição, reproduzida em série, numa cena de encerramento.

Aliás, tais impressoras 3D, a *street fashion* – nicabes estampados e burcas customizadas¹² –, as armas de fabricação caseira, os drones artesanais, mostrados a todo momento, com inegável destaque, expõem a matriz ideológica (o *ethos*) “Do it Yourself” (DiY) como dimensão fundante das práticas que ali ocorrem. Pode-se depreender, inclusive, deste caldeirão transcultural, sutis disposições subjetivas, certos padrões de comportamento (o uso de drogas, os jogos eletrônicos, a curiosidade sexual, a sociabilidade mediada por computador, a lúdica experimentação do corpo), certas “formas de vida”¹³.

O vídeo possui uma estética *low fi – vapor wave...* (ARRUDA, 2015) –, manifestada na própria textura das imagens digitais. São imagens rudimentares. São imagens dentro de imagens, *frames* recortados, distorcidos e repetidos, inseridos uns nos outros. Ao final, os drones coloridos, enquanto se movimentam no ar, de modo trôpego e errático, desenham o símbolo da paz, em luzes fluorescentes, salientando-se, ainda mais, pelos círculos de luminosidade e pelas cores chamativas que têm.

Mas o que fazem ali, realmente, os drones, pequenas máquinas voadoras de pilotagem remota – “*flying robots*” –, artefatos tecnológicos desenvolvidos originalmente com propósitos militares (CHAMAYOU, 2015; ROTHSTEIN, 2015)¹⁴? Quais as pretensões de M.I.A. ao empregá-los, refuncionalizando-os, trazendo-os – até onde sabemos, de forma inaugural¹⁵ – ao campo da cultura pop e do entretenimento midiático? Acaso este “uso desviante” nos diz algo mais, além de nos informar sobre o curso histórico, as sucessivas etapas de aprimoramento industrial que conduzem à miniaturização, à popularização e ao barateamento de toda e qualquer tecnologia? Emerge aqui algum nexos esquecido entre música pop e guerra aérea?

São respostas difíceis. Todas elas, no entanto, obrigam à percepção global de que, sim, a indústria bélica e a indústria das telecomunicações sempre foram comprometidas, casadas

¹² Nicabe é um véu utilizado por mulheres muçulmanas, deixando apenas os olhos à mostra. Burcas são vestimentas femininas muito comuns no Afeganistão e no Paquistão. São utilizados por razões de moralidade e recato religiosos. Na França, em espaços públicos, o uso da burca foi proibido em julho de 2010. Logo após a proibição, M.I.A. compareceu à cerimônia de entrega do *Spike Scream Award*, em Los Angeles, vestindo uma das peças.

¹³ “Chamamos de ‘forma de vida’ um conjunto socialmente partilhado de sistemas de ordenamento e justificação da conduta nos campos do trabalho, do desejo e da linguagem” (SAFATLE, 2008, p. 12).

¹⁴ Os livros de Adam Rothstein (2015) e Grégoire Chamayou (2015) deixam ótimas contribuições à Teoria Geral do Drone. Para eles, um drone é uma tecnologia multidimensional, de caráter especular, psicopatológico e aeropolítico. Muitas outras caracterizações ainda são feitas.

¹⁵ Em 30 de maio de 2015, o cantor Enrique Iglesias cortou os dedos da mão direita, durante uma apresentação em Tijuana, no México, quando tentou manusear um dos drones que sobrevoavam o palco, com a função de capturar imagens inusuais do espetáculo, transmitindo-as, em tempo real, junto aos telões cenográficos auxiliares. Usos não-militares de drones já estão sendo testados, em diversos âmbitos (comerciais, logísticos, informacionais). Dentre tantas “narrativas especulativas”, Adam Rothstein (2015) chega a cogitar experiências de *drone art* no campo da performance e da intervenção urbana. A música pop, sem dúvida, será afetada. Enrique Iglesias, hoje, passa bem.

como unha e carne. “Não há tecnologia informacional que não tenha sido, em algum momento – potencial e conceitualmente, ao menos –, uma tecnologia de guerra” (SILVEIRA, 2016, p. 29). A história das mídias (dos instrumentos técnicos e dos “dispositivos psíquicos” nos quais elas se configuram) equivale à história das guerras. É impossível então à música pop passar incólume, sem se deixar marcar, indelevelmente¹⁶.

Judith Butler (2015, p. 51), num contexto de discussões afins, arremata:

A utilização de câmeras, não apenas na gravação e distribuição de imagens de tortura, mas também como parte do próprio aparato de bombardeio [aéreo], deixa bem claro que as representações midiáticas já se converteram em modos de conduta militar. Assim, não há mais como separar, nas condições históricas atuais, a realidade material da guerra desses regimes representacionais por meio dos quais ela opera e que racionalizam sua própria operação.

Butler fala sobre Abu Ghraib, Guantánamo, Iraque e Afeganistão, a disciplina e o controle dos corpos no imaginário público do terror, os enquadramentos visuais enquanto políticas de guerra, problematiza a indissociabilidade que os rege, os define e os dinamiza. Poucos autores¹⁷, porém, se detiveram tanto e circunscreveram tão bem essas *vinculações mediais* (entre mídia e guerra [entre música pop e guerra aérea]) quanto Friedrich Kittler (2013). É o enfoque que gostaríamos de visitar. É outra entrada. É outro modo de pautar e dispor o tema.

(2)

Usos e abusos do equipamento militar

São conhecidas as analogias feitas por Kittler entre as guerras e as mídias, pensando-as numa correlação direta, num processo de desenvolvimento histórico entrelaçado, como agentes de estimulação mútua. Durante a Guerra Civil Americana (1860-1865), diz ele (KITTLER, 1999; KITTLER *apud* GUMBRECHT, 2013, p. 313), desenvolveram-se tecnologias de armazenamento para dados acústicos, ópticos e para *scripts*: filme, gramofone

¹⁶ Evidentemente, pode-se discutir a guerra como fenômeno pop *avant la lettre*, seja em função do apelo popular e do amplo interesse social que desperta, seja em função da íntima relação que mantém com os formatos narrativos disponíveis socialmente, em cada época – o que a torna, sempre, altamente conectada à visibilidade midiática e à própria história das mídias. Outra razão convergente diz respeito à quantidade de capitais que mobiliza e redistribui, o modo como reordena e reorganiza um amplo sistema produtivo. Uma guerra não se justifica (!?) apenas por questões de política internacional, questões de fronteiras geopolíticas e limites territoriais, questões étnicas e/ou religiosas. Acima de tudo – ou melhor, junto disso tudo, com maior ou igual relevo –, estarão interesses financeiros, questões de investimento, prospecção de novos mercados, novos clientes e novas rendas. Todo conflito bélico coloca em operação uma máquina de reprocessar dinheiro. Com a música pop ocorre exatamente o mesmo.

¹⁷ Por questões de espaço e necessidade de foco, não iremos remeter aos estudos fundadores de Walter Benjamin (1985; 1986) e Paul Virilio (1984; 1993).

e máquina de escrever. Na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foram desenvolvidos, para cada conteúdo armazenado, tecnologias de transmissão elétrica apropriadas: rádio, televisão e seus homólogos menos conhecidos (ou secretos – efetivamente, *top secrets*). Desde a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), buscou-se transferir o desenho (e a concepção) da máquina de escrever para uma *tecnologia de previsão*, considerando-se a definição matemática de *computação (computability)* – formulada, em 1936, por Alan Turing –, com vistas aos computadores do futuro (KITTLER, 1999; WINTHROP-YOUNG, 2011, p.131).

Os comentários e as revisões críticas à obra de Kittler raramente correm ao largo dessa temporalização, raramente deixam de mencioná-la (WINTHROP-YOUNG, 2011; MARCONDES FILHO, 2011; FELINTO e SANTAELLA, 2012). É como se fosse uma assinatura autoral e uma declaração de princípios, a síntese bem acabada de um projeto teórico complexo, de natureza arqueológica e comprometimento *medial*, no seio dos estudos literários. Além disso, é um ponto polêmico, evidentemente.

Aliás, com igual frequência, três problemas, no mínimo, são apontados no autor alemão: 1º) um esvaziamento ético, produzido junto ao apagamento do “humano” de seu horizonte de discussões, consequência de seu propalado “anti-humanismo”; 2º) uma singularização da experiência histórica, a redução de suas causalidades, isto é, a crença às vezes injustificada num certo *determinismo medial da guerra*, que passa a ser compreendida como um propulsor histórico determinante, impactando quase isoladamente, sem concorrentes nem alternativas relevantes, sobre o estágio evolutivo e a maturação dos *media*; 3º) uma equivalência epistêmica em relação às formulações de Jacques Lacan: os “sistemas de notação”, no bem e no mal, seriam correlatos perfeitos às categorias lacanianas (real, imaginário e simbólico = gramofone, filme e máquina de escrever).

De todo modo, sobrevivendo às críticas, as investigações de Kittler ganharam projeção e reconhecimento internacionais significativos, sobretudo a partir da década de 1990. Dados os seus desdobramentos, o peculiar estilo de escrita do autor, a argumentação intrincada e as incursões pela literatura grega e alemã, é difícil aqui sumarizá-las. É possível, contudo, destacar suas linhas de força, quatro ou cinco linhas de força – muito importantes, por sinal, naquilo que nos toca¹⁸. Podemos reconhecer seu singularíssimo perfil historiográfico, bem como o lugar estratégico reservado à música pop e à experiência do rock como “efeitos” de uma rede discursiva, emanações indiretas de um projeto militar.

Para Kittler (1990, p. 369), Redes Discursivas são “redes de tecnologias e instituições que permitem a uma certa cultura selecionar, armazenar e processar dados relevantes”. São

¹⁸ Entre as principais referências teóricas de Kittler, Geoffrey Winthrop-Young (2011, p. 23) aponta Hegel e Nietzsche, Lacan e Foucault, Turing e Shannon, McLuhan e Paul Virilio. Heidegger acima de todos. Infelizmente, não há espaço suficiente para nos dedicarmos aos pormenores de cada uma dessas apropriações.

arquivos, aparatos técnicos, bancos de dados; são as práticas, as expectativas e as normatizações que (n)os governam. A Rede Discursiva 1800, por exemplo, reúne, em seu emaranhado: a) o aprendizado amoroso, as formas erotizadas de contato entre a criança e a figura materna, os “mínimos significantes” que trocam e que garantem, juntos, um tipo de continuidade entre natureza e cultura – “o treinamento da boca, da voz e da escrita à mão” (WINTHROP-YOUNG, 2011, p. 45); b) a alfabetização, a escrita alfabética, propriamente, exigindo que todo conteúdo atravessasse o “gargalo do significante” (WINTHROP-YOUNG, 2011, p. 59); e c) as inúmeras formas desse meio (os correios, as cartas como expressão necessária à definição do “sujeito”; a introspecção poética e as habilidades hermenêuticas; a Literatura, a Academia e as autoridades literárias) (WINTHROP-YOUNG, 2011, p. 45; LUCAS, 2014, p. 07; ARAÚJO, 2016). Infinitas remissões entre a Natureza e os livros.

Mais tarde, o advento das mídias analógicas (o fonógrafo e o filme, em especial) passa a permitir o registro, a estocagem e a manipulação de “fluxos de dados em tempo real”, como diz Winthrop-Young (2011, p. 63). Quebra-se o monopólio da “simbolização” trazida pela escrita. A Rede Discursiva 1900, construída a partir daí, a partir das materialidades implicadas na comunicação, os diferentes dispositivos de gravação e apreensão do mundo fenomênico, produz alterações sociais profundas, que Kittler irá analisar, como dissemos, à luz de Lacan: um inconsciente “maquínico”, um corpo desamparado, um conjunto de protocolos e operadores tecnológicos imparciais, em movimento constante, uma orquestra de ruídos prometendo sempre algum sentido (WINTHROP-YOUNG, 2011, p. 73; LUCAS, 2014, p. 07; ARAÚJO, 2016)¹⁹.

Aceitando-se tais orientações, a música pop não existiria sem o legado sensorial das Guerras Mundiais. Seria uma legítima decorrência medial da Rede Discursiva 1900. Pode-se, muito bem, pensá-la assim. Kittler, aliás, desenvolve estes argumentos num artigo intitulado “Rock music: a misuse of military equipment”, publicado, pela primeira vez, em 1991 (KITTLER, 2013, p. 152-164). Trata-se, na verdade, de um texto breve e provocativo, às vezes difícil, denso de informações históricas. Nele se atualizam os cacoetes e os pressupostos analíticos de seu autor (alguns dos quais, resumidos aqui).

De início, a expressão “misuse” chama a atenção. É um termo passível de ser traduzido como “desuso” ou “uso indevido”. Porém, através dele, pretende-se indicar um tipo de uso secundário ou derivado, não intencionalmente visado, num primeiro estágio de projeção industrial (dos equipamentos militares). É um “outro uso”, um desvio, adequado a

¹⁹ *Transição e continuidade* são características-chave da Rede Discursiva 1800. Hegel e Goethe são aqueles que a personificam, emblematicamente. A Rede Discursiva 1900, por sua vez, caracteriza-se por *separação e descontinuidade* (WINTHROP-YOUNG, 2011, p. 71). É personificada por Thomas Edison e pelo conjunto de rock britânico Pink Floyd. Rede Discursiva 2000 não é uma expressão muito utilizada por Kittler.

outro “quadro situacional”, definido *a posteriori*. Em certas ocasiões, alguns comentadores/tradutores (WINTHROP-YOUNG, 2011, p. 11; MARCONDES FILHO, 2011, p. 241) empregam as expressões “abuso” ou “mau uso”, dando-lhes uma carga semântica negativa. É algo digno de reparo e atenção.

No interior do texto, ao longo de uma dezena de páginas, aproximadamente, ficam claros os procedimentos operacionais de Kittler: observar os processos e os *aprioris históricos* das mídias, compreendidas e diferenciadas como meios de armazenamento e meios de transmissão de informações²⁰. Mesmo a poesia, na Rede Discursiva 1800, fez proliferar, em torno de si, estratégias de arquivamento (a rima, a métrica, as mnemotécnicas) e distribuição exponencial de seus dados (os saraus, os trovadores, a difusão oral e a própria música).

Este é o primeiro assunto do texto – o tópico de abertura –, com Kittler se referindo a Friedrich Nietzsche e à dimensão rítmica (“the rhythmic tick-tock”, como fala Nietzsche) encontrada nas origens da poesia. Aos poucos, no curso insistente dos anos, no rumo do desenvolvimento histórico (isto é: no rumo do progresso e da morte), essas “técnicas” são substituídas por aparatos que passam a desempenhar tais funções: os livros, na Rede Discursiva 1800; as mídias eletrônicas, na Rede Discursiva 1900. As habilidades humanas, o modo de lidar com a poesia, apreendendo-a na memória, na materialidade do corpo, do som e da voz, para que seja guardada e transmitida, passam a constituir o núcleo conceitual das inovações técnicas buscadas. Pouco a pouco, nesta abertura para o futuro, o “humano” passa a ser dispensado, apagando-se, perdendo função e protagonismo.

Junto com Nietzsche, Kittler se refere também a Jim Morrison, ícone pop da década de 1960, vocalista da banda californiana The Doors. Ambos, Nietzsche e Morrison, teriam conseguido formular, em seus respectivos ofícios, numa ou noutra oportunidade, “discursos sobre as condições do canal discursivo”. Quer dizer: teriam ressaltado as regras, os códigos e a natureza mesma da rede discursiva em que habitavam, teriam percebido e descrito o espaço sensorial-midiático que os encapsulava e envolvia.

O passo seguinte – conforme a narrativa de “Rock music: a misuse...” – é o rastreamento historiográfico dos acontecimentos e das invenções que conduziram à telegrafia, à telefonia e ao fonógrafo, no alvorecer de outro *regime medial*, mais hospitaleiro à *rock music* (àquela altura, já se anunciando – mero devir-*rock music*). Kittler percebe fatos e movimentos em correlação: as técnicas de armazenagem transformando-se, progressivamente, em técnicas de (armazenagem +) transmissão de dados. O Código Morse, os sistemas de ondas eletromagnéticas, as redes físicas de sinais, o cabeamento urbano, as frequências de

²⁰ “Armazenar informação e transmitir informação sem precisar empregar tais obscuras instâncias humanas como o ‘espírito’ ou a ‘alma’: esta é a correta definição de *media*”, diz Kittler (2013, p. 153).

curto alcance culminando na Primeira Grande Guerra. Experimentos feitos e acelerados em função das batalhas²¹.

Para Kittler, o próprio rádio – e, em consequência, toda a programação radiofônica daí decorrente –, tornou-se o principal produto indireto do primeiro conflito bélico internacional. Com a derrota alemã, vários operadores de rádio voltaram para casa, humilhados e exauridos. O aparelho havia se barateado muito. Estava agora ao alcance da população civil. Muitos desses receptores foram deixados aos combatentes individuais, portadores informais de uma “herança” do exército derrotado. Começava aqui a carreira do rádio como mídia de massa.

(No entanto, na Guerra seguinte, isto nos levaria à invenção de um instrumento para interceptar ondas e para transmitir mensagens criptografadas: o vocoder – o *voice decoder*²² –, “transferido” à música pop, na década de 1970, pelo grupo alemão Kraftwerk. Esta mesma tecnologia iria contribuir ainda para a invenção do computador, a Máquina Discreta de Turing.)

Kittler comenta:

É uma simetria agradável: assim como o uso indevido do equipamento militar que havia sido construído para as batalhas terrestres e posicionais de 1917 levou à radiofonia de ondas médias, o uso indevido do equipamento militar que havia sido concebido para as divisões de tanques, U-Boats e esquadrões de bombardeiros conduziu à *rock music* (KITTLER, 2013, p. 160).

De acordo com esta perspectiva, já é possível depreender que as Grandes Guerras fornecem certas bases mediais para nossa percepção sensorial. Teríamos outros detalhamentos a fazer. Contudo, pode-se acreditar que, para o teórico alemão, cada espetáculo de música pop, cada *night club* e cada discoteca contemporânea, ao amplificarem o volume sonoro, ao intensificarem os efeitos do som, ao sincronizá-los à ótica correspondente das luzes estroboscópicas, nos remetem de volta à experiência da guerra como alegoria e resíduo psíquico²³. Kittler, de fato, diz algo muito semelhante (KITTLER, 2013). E acrescenta: “Não é por nada que o Presidente Ronald Reagan saudou os fãs dos videogames Atari como os futuros pilotos de bombardeiros aéreos” (KITTLER, 2013, p. 163). É uma afirmação com a qual outro importante especialista concorda plenamente: Simon Reynolds nos lembra, inclusive, que “muitos videogames e sistemas de realidade virtual originaram-se nos

²¹ Um dado curioso: a empresa *Telefunken* foi fundada especialmente para responder às demandas e à logística informacionais do governo alemão durante a Primeira Guerra Mundial (KITTLER, 2013, p. 157).

²² Não se conhece a real origem do Vocoder, invenção protegida por segredo militar. Sabe-se que é um antecessor do Autotune, um processador de áudio usado como modulador-sintetizador vocal, capaz de distorcer (e, depois, reconfigurar [e afinar, se preciso]) a voz humana. Sem o processamento das vozes de Roosevelt e Churchill, em 1942, não teríamos, hoje, o canto de Cher e Whitney Houston. Não teríamos o videoclipe “The Robots” (1978), do Kraftwerk.

²³ Para a consciência pós-histórica (nos termos de Flusser, 1983), música pop é guerra codificada.

simuladores de vôo desenvolvidos pelos militares para treinar pilotos em guerra (*jet-fighter pilots*)” (REYNOLDS, 1996). Ou seja: há um verdadeiro nó entre música pop e guerra aérea. E é duro desatá-lo.

Se pensarmos agora em termos benjaminianos, deveríamos aceitar que a moderna música pop está instituída sob escombros e paisagens devastadas. Todo documento da cultura é um documento da barbárie, disse Benjamin (1986). Mas como, afinal de contas, o passado tecnológico, já plantado, já “superado”²⁴, se presentifica para além de si próprio, para além da própria cronologia e do processo de datação que lhe marca e lhe define, positivamente – na engrenagem do racionalismo positivista, diga-se –, a aparição? Neste sentido, os acenos e as respostas de Kittler são importantíssimos. Apontam possibilidades concretas. Fazem desvelamentos pontuais, em delimitações e cortes epistêmicos precisos. Vôos arrojados, em suma.

As mídias, todos sabemos, são suportes da memória cultural. As mídias têm impactos psíquicos, sensoriais e corporais inegáveis (FELINTO, 2011, p. 47). Mas o que poderíamos obter, caso tentássemos buscar, ainda mais radicalmente, o *tempo profundo* da cultura pop? Seria possível imaginá-la sem as rígidas demarcações sociológicas de um mercado constituído, sem remissão sequer à indústria fonográfica enquanto marco ordenador instalado? Por que não? Seria possível pensá-la *por fora* do sistema neo-capitalista de produção e consumo de bens culturais em larga escala? Como fazê-lo? Quais benefícios analíticos extrairíamos daí? A guerra aérea é o limite?

Por certo, não devemos interditar tais inquietações. Para lograr tais objetivos, talvez fosse necessário suspender, por um momento, a perspectiva hermenêutica e assumir integralmente a importância de um olhar arqueológico na investigação sobre a música pop. Algo semelhante à empresa de Kittler. Em nome desta estratégia heurística, este olhar não precisaria respeitar – por um instante, ao menos, não respeitaria – as limitações impostas pelo historicismo positivista, pelo hiper-realismo sociológico e pela sociologia empírica, em suas pretensões (e em suas ilusões) científicas, em seu pronunciado *déficit* poético-imaginativo. Talvez só assim fosse possível conceber a cultura pop (e, dentro dela, a música pop) em suas germinações primitivas, em suas raízes profundas, suas mais antigas pulsações.

No dicionário de Comunicação organizado por Ciro Marcondes Filho há um verbete sobre Friedrich Kittler. Ali se atribui ao autor dicionarizado a crença de que “os *media* tornam

²⁴ Na lógica da arqueologia das mídias, é anacrônico pensar em termos de “superação”. Dizer que algo está “superado” (uma mídia, uma tese, uma moda intelectual ou um autor [Theodor Adorno, por exemplo]) é pressupor uma teleologia específica, uma linha reta entre o passado e o futuro. É professar o tempo como um curso linear, homogêneo, cumulativo, contínuo, triunfalista, transcendente, compactado e vetorizado unidimensionalmente. Para nós, a “superação” está superada. Corrigindo: a “superação” está e não está superada. Está suspensa. Por enquanto, é melhor esquecê-la. É melhor pensar de outro modo.

eterno o que há de inapreensível no tempo” (OLIVEIRA *in* MARCONDES FILHO, 2009, p. 216). Dando particular atenção a esta passagem, descriptando-a talvez, gostaríamos de invocar, agora, ao final, a mesma liberdade imaginativa que reivindicamos ao início: solicitamos licença para produzir cinco “ficções filosóficas” (FLUSSER, 1998), nossas pequenas bombas metafóricas.

Antes, porém, gostaríamos de mencionar novamente o nome de M.I.A., para que ela não desapareça de nossa lembrança e seja entrevista como um habitante (ir)real, em meio ao bombardeio, um viajante atravessando as ruínas históricas que deixaremos como conclusão. Os drones a monitoram. Que ela possa se recolocar, como um personagem a mais, um espectro entre espectros, *missing in action*, apenas um dentre tantos outros visitantes capazes de transitar no bosque de sensações, no ambiente psíquico que as guerras e as mídias, em sua longa noite de núpcias, conceberam.

...

01. Quando tenta encontrar mensagens cifradas, escondidas entre as letras das canções, as imagens e todos os demais símbolos impressos num álbum de música pop, o fã se transforma num ouvinte doente e obsessivo. Sente-se diante de verdadeiros segredos de Estado, informações a serem decodificadas a qualquer preço. Saliva. Enerva-se. O suor lhe escorre na testa. Estará então remetido à paranóia da guerra, à busca desesperada por informações impensáveis, ultra-secretas, disfarçadas no encarte de um disco. Estará transportado, de volta, ao exercício da espionagem, à crença numa ordem subliminar, à espreita ansiosa pelas próximas manobras do inimigo. Receia cair diante do Enigma.

02. Diversas cidades européias – dentre elas, Dresden, na região onde Kittler nasceu – foram alvo de pesados bombardeios aéreos (SEBALD, 2011). Nessas cidades, em algumas áreas, é proibido o estouro de fogos de artifício, mesmo em datas especiais, como o Natal e o Ano Novo. Apesar do caráter festivo e celebratório, tais explosões geram padrões sonoros e visuais que causam ansiedade e má-lembrança a um certo contingente de moradores: os veteranos de guerra, os soldados retornados.

03. Diante de um cantor de *glam rock* há um potente ventilador. É um clichê performático, seja em cima do palco, seja no *set* de filmagens de um videoclipe. Com isto, ele quer mostrar o rosto bonito e fazer esvoaçarem os cabelos. É um velho arranjo de sedução, uma arma corriqueira, frequente também entre as divas pop: o vento empurrando para trás a longa cabeleira despenteada, o sopro do ar selvagem. Mas fazer isto, no jargão militar, é lembrar a sensação de vertigem (e absoluto pavor) durante um combate em pleno vôo, a dança

mortal de uma caçada aérea. O ventilador é a hélice remota de um monomotor no céu da Primeira Grande Guerra.

04. Fotografias de modelos nuas foram amplamente distribuídas entre as tropas norte-americanas, de 1914 a 1918. O procedimento se repetiu na Guerra seguinte. Num pronunciamento à imprensa, um representante do governo se referiu àquelas imagens como “material de apoio estratégico”. Estavam inventadas – e sancionadas pelo Estado! –, naquele exato momento, as técnicas masturbatórias e a pornografia como cultura de massas. Beatriz Preciado (2010, p. 113) aponta ainda outros ganhos: os “materiais sintéticos para a reconstrução corporal (como os plásticos e o silicone) (...) [e as] substâncias endócrinas para separar heterossexualidade e reprodução (como a pílula contraceptiva, inventada em 1947)”. Desde então, os corpos e os regimes da subjetividade jamais foram os mesmos.

05. Durante a Segunda Guerra, as tropas britânicas consumiam comprimidos de anfetamina aos milhões. Era um serviço à Pátria: era preciso vencer a fadiga, aumentar a auto-estima e promover a agressividade (REYNOLDS, 1996). Os pilotos kamikazes japoneses ficavam loucos de *speed* antes de decolarem para a morte gloriosa. O próprio Hitler, segundo Simon Reynolds (1996), tomava doses de metanfetamina sete vezes ao dia. Com o término do conflito, estas drogas continuaram em circulação. Tornaram-se as substâncias preferidas dos inadaptados à vida social, os ex-combatentes, os desempregados e os jovens entediados. “Pastilhas coloridas tomavam os *mods*, antes de brigarem com os *rockers* nas praias de Brighton” (REYNOLDS, 1996).

De tudo isto, pode-se extrair uma única verdade: a música pop carrega a química da guerra.

Referências

- ARAÚJO, A. A Escrita do (In)Visível: ambientes midiáticos na literatura contemporânea. Porto Alegre, 2016, 203f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2016.
- ARRUDA, M. Vaporwave: estetização da tecnologia pelo atravessamento de enunciados. Porto Alegre, 2015, 72f. Monografia (Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2015.
- BENJAMIN, W. Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo – SP: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie**. São Paulo – SP: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

- BUTLER, J. **Quadros de Guerra**. Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro – RJ: Civilização Brasileira, 2015.
- CARAMANICA, J. *Refugee Chic*. The new álbum from the Sri Lankan sensation M.I.A. *Slate*. Disponível em: http://www.slate.com/articles/arts/music_box/2005/03/refugee_chic.html. Postado em: 31/03/ 2005. Acessado em: 22/11/2015.
- CHAMAYOU, G. **Teoria do Drone**. São Paulo – SP: Cosac Naify, 2015.
- COLLIN, M. **Pop Grenade**. From Public Enemy to Pussy Riot: dispatches from musical frontlines. Winchester – UK: Zero Books, 2015.
- FELIPE, L. O choque: o punk como tradução cultural. Subcultura e pós-colonialismo na música de The Clash e M.I.A. Revista *Urbe* – Cultura visual urbana e contemporaneidade # 02, Edição temática: cores urbanas, Porto Alegre, RS, 2015, p. 10-15.
- FELINTO, E. Em busca do tempo perdido. O sequestro da história na cibercultura e os desafios da teoria da mídia. Revista *Matrizes*, Ano 04, n. 02, jan./jun., São Paulo, Brasil, 2011, p. 43-55.
- FELINTO, E.; SANTAELLA, L. **O Explorador de Abismos**. Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo – SP: Paulus, 2012.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Afterpop*. La literatura de la implosión mediática. Córdoba – ES: Ed. Berenice, 2007.
- _____. *Homo Sampler*. Tiempo y consumo en la Era *Afterpop*. Barcelona – ES: Editorial Anagrama, 2008.
- _____. *€@0\$*. La superproducción de los afectos. Barcelona – ES: Editorial Anagrama, 2010.
- FLUSSER, V. **Ficções Filosóficas**. São Paulo – SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- _____. **Pós-História**. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo – SP: Editora Duas Cidades, 1983.
- GUMBRECHT, H. U. Media history as the event of truth: on singularity of Friedrich A. Kittler's works. In: KITTLER, F. **The Truth of the Technological World**. Essays on the genealogy of presence. Stanford, California – USA: Stanford University Press, 2013, p. 307-329.
- _____. **Depois de 1945**. Latência como origem do presente. São Paulo – SP: Ed. Unesp, 2014.
- KITTLER, F. **Discourse Networks 1800/1900**. Stanford – CA: Stanford University Press, 1990.
- _____. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford – CA: Stanford University Press, 1999.
- _____. **The Truth of the Technological World**. Essays on the genealogy of presence. Stanford, California – USA: Stanford University Press, 2013.
- _____. Rock music: a misuse of military equipment. In: KITTLER, F. **The Truth of the Technological World**. Essays on the genealogy of presence. Stanford, California – USA: Stanford University Press, 2013, p. 152-164.
- LOFTON, J. M.I.A. – Terrorist chic. GNRevolution. Disponível em: <http://www.gnrevolution.com/viewtopic.php?id=3541>. Acessado em: 31/12/015.
- LUCAS, C. Estratégias de transcrição na obra de Caetano Veloso para uma autorreferencialidade da materialidade musical. Anteprojeto de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul

- (UFRGS), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), cópia xerográfica fornecida pessoalmente pelo autor, 2014, 10p.
- MARCONDES FILHO, C. **O Princípio da Razão Durante**. Da Escola de Frankfurt à crítica alemã contemporânea. Nova Teoria da Comunicação III – Tomo II. São Paulo – SP: Paulus, 2011.
- PRECIADO, B. **Pornotopia**. Arquitectura y sexualidade em “Playboy” durante la Guerra Fria. Barcelona – ESP: Editorial Anagrama, 2010.
- REYNOLDS, S. “Wargasm. Militaristic imagery in popular culture”. London – Great Britain, *Frieze Magazine*, issue 28 May 1996.
- _____. **Después del Rock**. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas. Buenos Aires – AR: Caja Negra, 2010.
- _____. **Retromanía**. La adicción del Pop a su propio pasado. Buenos Aires – AR: Ed. Caja Negra, 2012.
- ROTHSTEIN, A. **Drone**. New York – USA; London – ENG: Bloomsbury Academics, 2015.
- SAFATLE, V. **Cinismo e Falência da Crítica**. São Paulo – SP: Boitempo, 2008.
- SEBALD, W. G. **Guerra Aérea e Literatura**. São Paulo – SP: Cia. Das Letras, 2011.
- SILVEIRA, F. **Rupturas Instáveis**. Entrar e sair da música pop. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- _____. **Guerra Sensorial**. Música pop e cultura *underground* em Manchester. Porto Alegre – RS: Modelo de Nuvem, 2016.
- VIRILIO, P. **Guerra e Cinema**. São Paulo – SP: Editora Página Aberta, 1993.
- VIRILIO, P.; LOTRINGER, S. **Guerra Pura**. A militarização do cotidiano. São Paulo – SP: Brasiliense, 1984.
- WINTHROP-YOUNG, G. **Kittler and the Media**. Cambridge – UK: Polity Press, 2011.