

Performance e colonialidade nos acampamentos de fãs em shows de música pop¹

Thiago SOARES²
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE

RESUMO

Através da ideia de que a cultura pop opera sobre os imaginários da juventude, criando zonas de experiência com o Outro através de discursos presentes em sistemas *mainstream* da indústria do entretenimento, debate-se como os acampamentos de fãs em espetáculos de artistas pop internacionais que passam pelo Brasil são emblemáticos para se perceber os resíduos das relações coloniais e a reiteração performática de gestos em torno do fascínio pelo estrangeiro na cultura juvenil brasileira. A partir de três acampamentos de fãs ocorridos nos anos de 2013 e 2017, postula-se que o “naturalizado” afeto brasileiro aponta para zonas tensivas da performance de ser fã: o sacrifício e a espera como apontamentos para o merecimento de estar perto da artista; a fabulação sobre o estrangeiro e sobre as dimensões da cultura global no cotidiano e o fascínio pela imagem de poder atrelado a construções de cidadanias parciais de gênero e raça no campo da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: cultura pop; performance; juventude; cultura de fãs; música pop.

Pelo menos desde o ano de 2011³, observa-se uma prática comum em shows de artistas musicais pop internacionais que se apresentam no Brasil: o acampamento de fãs nas áreas nos arredores de estádios, arenas ou casas de espetáculo como tentativa de demonstração de afeto e performatização de sacrifício nas disputas destes fãs pela atenção dos ídolos. Com intervalos que duram, em média, entre duas semanas e até cinco meses antes dos espetáculos, os acampamentos de fãs nos shows musicais de artistas pop no Brasil colocam em evidência uma relação ambígua e profundamente performática nas práticas e experiências de fãs evidenciando o interesse inclusive de cineastas que já documentaram a vivência de um desses acampamentos num filme – o documentário “Waiting for B”, em que os diretores Paulo César Toledo e Abigail

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), artigo realizado com bolsa de pós-doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) através do projeto Procad “Cartografias do Urbano na Cultura Musical e Audiovisual”, e-mail: thikos@gmail.com.

³ Utiliza-se o ano de 2011 como registro midiático do acampamento de fãs para aguardarem o show “Femme Fatale” da cantora Britney Spears nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Os fãs acampantes midiaticizavam o cotidiano de espera em redes sociais evidenciando solidariedade entre eles, mas também disputas entre grupos. Para observar este acampamento: <https://www.youtube.com/watch?v=WV9NilpNHrk>.

Spindel registram os dois meses de espera de um grupo de fãs acampados para assistir ao espetáculo da cantora Beyoncé, no ano de 2013, na cidade de São Paulo.

Este ensaio toma a prática de acampamento de fãs em espetáculos musicais pop como parte da construção de uma cultura performática brasileira de fãs sobre a relação com ídolos pop internacionais, seus roteiros, personagens e desfechos, ao mesmo tempo que postula a construção de teatralidades nas performances midiáticas de espera e sacrifício como aparatos de engajamento e da forma singular com o a cultura de fãs se desenha no contexto brasileiro. A partir da investigação detida sobre os fãs-personagens presentes no filme “Waiting for B” especula-se sobre as relações mais amplas entre Norte e Sul Global nas corporalidades de sujeitos brasileiros a partir da maneira com que dizem, encenam e fabulam relações de proximidade e distância com artistas e seus agenciamentos em contextos midiáticos de alta visibilidade. Antes de debatermos mais detidamente as questões, precisamos entender em perspectiva os acampamentos de fãs na cultura pop brasileira.

Começamos por dois acampamentos de fãs ocorridos no ano de 2017, em duas cidades distintas do Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro) e que lançam hipóteses sobre endereçamentos performáticos de fãs e suas vivências afetivas em rede: 1. o acampamento de fãs que durou cinco meses quando da ocasião da vinda do cantor Justin Bieber para a cidade de São Paulo e 2. o acampamento de fãs que se formou quando do anúncio do cancelamento do show da cantora pop Lady Gaga no Rock in Rio, no Rio de Janeiro. Estes dois acampamentos trazem à tona paradoxos das relações entre fãs e artistas, assim como colocam em pauta diferentes formas de lidar com as noções de proximidade e distância dos fãs com seus ídolos. Começamos pelo episódio envolvendo o acampamento do show de Justin Bieber em São Paulo.

No mês de abril de 2017, o cantor Justin Bieber aportou para show da cidade de São Paulo como parte da “Porpuse Tour”. Cinco meses antes, em novembro de 2016, entretanto, já havia grupos de fãs acampados nos arredores da arena que recebeu o espetáculo para esperar pelo ídolo. Dias antes do início do show, uma suposta tentativa de mudança da entrada de acesso à arena foi noticiada⁴. O intuito seria coibir que fãs mais “afoitos” e “histéricos” que estavam acampando durante cinco meses na porta do estádio não ficassem próximos demais ao artista⁵. Após mobilizações em rede e diversos

⁴Para mais informações: <https://g1.globo.com/e-ou-nao-e/noticia/bieber-mandou-mudar-a-fila-de-lugar-e-os-fas-acampados-se-deram-mal-nao-e-verdade.ghtml>

⁵O cantor Justin Bieber, especialmente na Purpose Tour, teve uma relação tensa com fãs. Na Espanha, o cantor teria dado um soco do rosto de um fã que tentou se aproximar dele. Para mais informações: <https://>

“desmentidos” sobre as ações da produção do espetáculo, resalto aqui este episódio como importante para o reconhecimento da ambiguidade do afeto dos fãs nos sistemas produtivos do entretenimento, acionando refletir sobre formas de controle e gestão de imagem de artistas em ambientes midiáticos. O questionamento e a recusa em torno do “excesso” de afeto por parte dos fãs brasileiros que frequentemente se orgulham da afetividade e da empolgação como traços “naturais” da alegria brasileira são formas de mapear contradições em torno da territorialização de fenômenos globais no Brasil.

A euforia, vista, por parte dos fãs, como uma qualidade e uma singularidade de uma apresentação realizada no Brasil pode se converter em sutis formas de violência. Minha primeira pontuação é na tentativa de destacar esta controvérsia em torno do “excesso de afeto” do público brasileiro e de sua contenção por parte da produção internacional como aquilo que Jesús Martín-Barbero (2003) vai chamar de “mal entendidos” culturais – numa linhagem mais ampla, parte dos problemas da interculturalidade (CANCLINI, 2008 e 2009) e das disputas de sentido que ocorrem nas epistemes da cultura. Aquilo que seria “o melhor” do brasileiro – seu amor, seu afeto, seu carinho – parecem invasivos ao olhar dos estrangeiros – que primariam pela sobriedade, pela contenção e pela descrição.

Tratemos agora de outra relação do “excesso de afeto” dos fãs brasileiros. Em setembro de 2017, um dia antes de sua apresentação, a cantora Lady Gaga cancela a participação no Rock in Rio, na cidade do Rio de Janeiro. Um acampamento de fãs pós-cancelamento se forma diante do hotel em que a artista se hospedaria no bairro de Ipanema. O que seria uma reunião de fãs lamentando o cancelamento, se converte numa performance coletiva de tristeza e luto mas também de carnavalização e euforia diante da presença de equipes de televisão que registravam o ocorrido. Fãs de diversas localidades do Brasil que tinham vindo ao Rio de Janeiro especialmente para o espetáculo de Lady Gaga se dirigiram para a porta do hotel em que emissoras de televisão transmitiam flashes ao vivo com o lamento dos fãs para se somarem à “corrente de tristeza” pela não-vinda de Lady Gaga. Palavras como “desespero”, “tristeza profunda” e “luto” aparecem nas narrações sobre o acontecido⁶ ao mesmo tempo contrastam com as imagens de fãs fantasiados da artista que choravam e ao

extra.globo.com/famosos/justin-bieber-da-soco-na-cara-de-fa-antes-de-show-em-barcelona-20522710.html

⁶Para mais informações: <https://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2017/noticia/fas-se-desesperam-com-cancelamento-de-show-da-lady-gaga-no-rock-in-rio.ghtml>

mesmo tempo pareciam “curar” a tristeza performatizando o amor pela cantora pop exibindo-se para as emissoras de TV.

Num dos vídeos mais emblemáticos que foi compartilhado durante o acampamento pós-cancelamento do show de Lady Gaga, um fã fabula sobre o possível cancelamento do espetáculo dizendo, para o repórter da Globo News, em tom sério e cético, que tinha atirado uma Bíblia na cantora e que, desde então, ela teria cancelado diversas apresentações após o acontecido⁷. A mistura de tristeza com possibilidades performáticas e de construção de notoriedade funcionam como estratégia de fãs diante de amplos processos de midiaticização. Desenha-se um roteiro performático – como situa Diana Taylor (2013) – em que o luto se carnaliza na medida em que se midiaticiza, construindo um dispositivo estético perpassado pelo melodrama, pelo kitsch e pelos acionamentos de uma precariedade em torno das pequenas alegrias da vida.

Sustentamos aqui uma primeira questão: os acampamentos de fãs em shows de artistas pop em passagem pelo Brasil são lugares privilegiados de entendimento das dimensões performáticas e culturais de encenação de afetos e teatralização de dramas ligados à juventude brasileira. Os dois acampamentos aqui relatados funcionam, portanto, como formas de entendimento sobre espontaneidade e controle de afetos e ações na cultura do entretenimento se territorializando no Brasil.

É em torno dos excessos dos afetos – das alegrias e das tristezas – e das soluções encontradas de performatizá-las que situamos as questões sobre a forma com que parte da juventude brasileira lida com artefatos da cultura pop como catalisadores afetivos de uma vida performática em rede que se conecta através de laços de adesão marcados por roteiros que são construídos a partir de traços biográficos, das disposições reais que se apresentam, de que estratégias de engajamento serão apresentadas e quais os desfechos possíveis.

O “excesso” afetivo performatizado por parte da juventude brasileira pode ser lido por um “dentro-fora” nas relações interculturais: aquilo que os jovens brasileiros reconhecem ser sua singularidade e portanto sua força e potencial de engajamento de notoriedade numa cultura pop global é também a forma problemática e perigosa com que esta singularidade se apresenta – sobretudo em espetáculos de grande aglomeração de pessoas – com possibilidade até de catástrofes e mortes de fãs que foram apenas ver seus ídolos⁸, como no episódio em que três pessoas morreram pisoteadas durante um

⁷<https://www.youtube.com/watch?v=Yfe0nK6LiOk>

⁸Para mais informações: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0502200622.htm>

evento com o grupo mexicano RBD num estacionamento de um supermercado em São Paulo no ano de 2006.

Acampamentos de fãs são portanto ambientes performáticos em que a performance constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores avaliem eventos como metáforas. Nas palavras de Diana Taylor (2013), “obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia” (TAYLOR, 2013, p. 27)

Toma-se os acampamentos de fãs de artistas da música pop no Brasil como um modo de conhecer, através das encenações, as culturas, suas corporalidades e teatralidades. A organização da “totalidade analisável” sugere o reconhecimento de que a performance e a estética da vida cotidiana “refletem a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção” (TAYLOR, 2013, p. 27). Ou seja, em certo sentido, performances estão sempre “in situ”: são inteligíveis nas estruturas dos ambientes imediatos e das questões que ali se inscrevem. Compreende-se que estes ambientes comportam a dicotomia da performance. Os corpos ali apresentados trazem consigo a ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, “incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras e movimentos imaginários sonhados em mentes, como partes constitutivas delas” (ROACH, 1996, p. 26)

Coloca-se também o problema e a potência de interpretar uma efemeridade – um acampamento de fãs de poucos meses - na tentativa não de chegar a uma postulação totalizante sobre as condições de uma sociedade, seus jogos e disputas, mas tomando atos performáticos como encenações que perduram na memória, acionando um estar em contingência com a encenação. “As performances não podem nos dar acesso a outra cultura, permitindo vê-la em profundidade, mas elas certamente nos dizem muito sobre nosso desejo desse acesso e refletem a política de nossas interpretações”. (TAYLOR, 2013, p. 32) Debate-se portanto a dramaturgia dos eventos, seus componentes estéticos e lúdicos e agenciamentos culturais. A seguir, me deterei mais atentamente ao documentário “Waiting for B” na tentativa de elaborar conexões sobre performance, espera e sacrifício de fãs em ambientes de redes.

Protocolos de Estudos sobre Cultura Pop no Brasil

A certa altura do documentário “Waiting for B”, dos diretores Paulo César Toledo e Abigail Spindel, uma fã que está acampada nos arredores de um estádio de futebol, na cidade de São Paulo, na expectativa para conseguir um bom lugar para ver a cantora Beyoncé mais de perto na turnê que será apresentada ali em cerca de dois meses, grita para a câmera: “Aqui no Brasil a platéia é diferente! Aqui a gente ama demais, queremos estar perto, tocar no artista”. A forma direta e assertiva com que esta fã narra seu amor por Beyoncé é uma possibilidade de compreensão do potencial afetivo e mobilizador de artistas da cultura pop em contextos que podemos chamar de Sul Global⁹. Se pensarmos na geopolítica mundial e nas assimetrias entre países, além da própria centralidade de grande parte da produção midiática global, o fascínio que produtos da cultura pop exercem sobre jovens brasileiros pode ser identificado a partir da forma enfática, direta e insistente com que estes jovens interagem com seus ídolos nas redes sociais digitais. De tanto comentarem “Please Come to Brazil” (“Por favor venha para o Brasil” ou #PleaseComeToBrazil) em fotos no Instagram ou em posts no Facebook, por exemplo, parte da juventude brasileira é tratada com ironia, desdém e certa dose de ingenuidade em ambientes digitais¹⁰. Através da ideia de que a cultura pop opera sobre os imaginários dos sujeitos, criando zonas de experiência com o Outro através de discursos presentes em sistemas *mainstream* da indústria do entretenimento, identificamos, neste caso, a cantora norte-americana Beyoncé como uma importante metáfora para noções de poder, raça e gênero para parte da juventude brasileira.

A ideia aqui é indagar as “teses imperialistas” em torno da presença de artistas norte-americanas no contexto brasileiro como um apagamento do local em detrimento ao global, mas acionar as tramas narrativas e sensíveis a partir das zonas de contato de fãs brasileiros com artistas da cultura pop. Neste sentido, faz-se necessário debater o que significa estudar fenômenos pop originários majoritariamente de países de língua inglesa no contexto do Brasil e da América Latina.

⁹ Sul global é um termo utilizado em estudos pós-coloniais que pode referir-se ao conjunto de países em desenvolvimento, incluindo as regiões mais pobres do mundo (em general ao sul do Hemisfério) em oposição aos países mais ricos (do Norte global). O termo serve como metáfora para países que têm uma história interconectada de colonialismo, neocolonialismo e uma estrutura social e econômica com grandes desigualdades em padrões de vida, esperança, vulnerabilidade e acesso a recursos básicos de vida.

¹⁰ O fenômeno da hashtag #PleaseComeToBrazil já foi abordado como estratégia de engajamento entre fãs e drag queens no contexto brasileiro na série Ru Paul's Drag Race (CASTELLANO e MACHADO, 2017)

Na larga tradição sobre estudos sobre cultura popular e mais detidamente sobre música popular na América Latina, é oportuno trazer à tona a questão do “pop”. Primeiro, porque o “pop” no contexto da América Latina pode significar tanto a cristalização de uma história de dominação e pregnância dos Estados Unidos e dos fenômenos de língua inglesa no contexto latino-americano, quanto apontar para tramas de territorialização destes fenômenos em contextos muito singulares, ressignificando os aportes em torno de noções mais estanques sobre imperialismo e “guerras culturais”.

Obviamente que não se oblitera a força econômica de fenômenos da cultura pop e sua capacidade de silenciar ou atenuar disposições locais. No entanto, aposta-se no tecido social como poroso, difuso, inacabado e também tensivo, acarretando em formas de produção e fruição híbridos nos mais diversos países da América Latina. Estudar o “pop” neste contexto significa tentar entender as tramas de memória, fascínio, ojeriza e resistência que fizeram/fazem parte das relações entre metrópoles-colônias, conquistadores-conquistados.

Diante de um quadro em que grande parte do que se entende sobre Cultura Pop se dá a partir de um debate sobre a música pop, traçamos percursos possíveis de investigação sobre a música pop a partir das problemáticas de valor, performance e territorialidades. Destes três eixos conceituais, debate-se de forma mais ampla, portanto, a Cultura Pop, e epicentros da problemática terminológica sobre o pop. Delineia-se como problema de investigação, como se constroem valores (DOUGHER, 2004; FRITH, 1996; POWERS, 2004; SANJEK, 2005; DOUGHER, 2005) nos sistemas da música pop, tendo como zonas de investigação performances e territorialidades.

Cabe pensarmos, de maneira mais detida, sobre pontos de partida para estudos sobre a música pop. Ou seja, as performances de artistas emblemáticos da música pop; de fãs destes artistas articulados em comunidades (*fandoms*) e destas experiências performáticas enunciadas em espaços codificados (como shows, eventos ou rituais midiáticos), seus sentidos e linguagens gerando experiências estéticas dentro de quadros mais amplos das lógicas de consumo e de vivência no contemporâneo.

Toma-se aqui a noção de performance na música como a corporificação de sonoridades em espaços pré-definidos, espetáculos musicais mediatizados e em canções ou álbuns fonográficos (AUSLANDER, 2012; FRITH, 1996), reconhecendo que a performance é a disposição material a ser investigadas como princípio orientador das lógicas de gêneros musicais e da indústria da música. O interesse sobre a performance

encaminha os estudos para o debate em torno da dimensão estética das experiências performáticas, suas formas de produção e reconhecimento a partir de premissas de ordens individuais ou coletivas.

Indica-se o estudo, também, das territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN, FERNANDES, 2003); dos ambientes de circulação, fruição e consumo de artistas da música pop; das cidades que emolduram cenários e cenas musicais (STRAW, 2003; JANOTTI; e SÁ, 2013) e das experiências de passagens e espaços que orientam nomadismos na cultura das festas e dos eventos, desenhando-se uma geografia de desejos (PARKER, 2002; THORNTON, 1995) e devires embalados por acordes musicais. Tem-se aqui a territorialidade e o cotidiano (DENORA, 2000) como molduras teóricas capazes de pensar geopolíticas das sonoridades e das indústrias da música; culturas que se encenam em corpos musicais e ambientes banhados por músicas; sexualidades e performances de gêneros (BUTLER, 1993) em trânsito entre canções, espaços e afetos; estados emocionais que motivam deslocamentos numa cultura musical em contextos culturais. Pensa-se territorialidade numa interface com gêneros musicais (NEGUS, 1992, 1996, 1999), sobretudo reconhecendo endereçamentos genéricos como capazes de gerar estéticas que habitam lugares políticos nas metrópoles. A música pop é uma articuladora de tessituras urbanas reais e ficcionais, a partir de vozes e corpos que se materializam entre redes de sociabilidades.

Neste quadro de imagens dinâmicas atestamos a potência dos clichês. Ou o lugar de potência de corpos utópicos, ideais, edificados pelas imagens midiáticas, cenas de filmes, shows, atos performáticos ao vivo. A questão da utopia e dos corpos de artistas pop como sublimação de contextos vulneráveis ganha contornos mais acentuados em sociedades socialmente desiguais como a brasileira. Pensar sobre a utopia dos corpos de artistas pop e suas biografias de superação significa reconhecer a importância destas narrativas nas vivências adversas do cotidiano. Queremos aqui nos afastar das perspectivas que enxergam estes processos como “fugas do real”, deliberadas “válvulas de escape” ou qualquer premissa que se utilize de uma lógica binária de tratamento entre realidade e ficção. A nossa perspectiva trata o cotidiano como uma invenção e, portanto, passível de agenciamentos ficcionais, e de um certo grau orgânico existente nos enlaces das teorias dos jogos e da fantasia. Aproximamos Michel De Certeau (2014) e Gregory Bateson (2006), para pensar como a ideia de “seriedade” e “brincadeira” precisam ser vistas não como instâncias binárias afastadas e estanques, mas sim como

estados performáticos que ensejam uma organicidade e uma metacomunicação – ou a consciência de que no ato de performatizar está contida a própria dinâmica da natureza performática, como um pacto que leva em consideração jogo e fantasia.

Acampamentos de fãs como fabulações performáticas

Voltemos ao filme “Waiting for B”, produção que mostra um grupo de fãs de Beyoncé que passou dois meses acampado na porta do Estádio do Morumbi, em São Paulo, a fim de garantir um lugar na grade em frente ao palco do show da cantora em 2013. Vemos Junnior Martins, que trabalhava de dia como cabeleireiro para sustentar a família e depois encarava uma viagem de três horas para a vigília no estádio. Em seguida, temos contato com Gabriela Electra, que se apresentava em casas noturnas como cover de Beyoncé. Mais adiante, encontramos Charlles Felipe, primeiro da fila no acampamento e que assumiu a organização das barracas. Além da paixão em comum pela estrela pop, essas e outras figuras revelam trajetórias que se assemelham no enfrentamento diário de dificuldades financeiras e discriminação de gênero e racial no contexto brasileiro.

Acompanhando tanto o cotidiano da espera nos arredores do Morumbi quanto a rotina dos tientes no trabalho e em casa, o documentário mostra como esses jovens lidam com questões como desigualdade social, identidade negra, orgulho gay, homofobia e feminismo – sublimando as frustrações com alegria e bom humor e pelo culto à imagem glamourosa da artista bem sucedida, cantando as músicas e dançando as coreografias de Beyoncé.

A homofobia é retratada na obra quando se dá a interação dos fãs de Beyoncé com as torcidas organizadas de times de futebol que frequentam o estádio enquanto não chega o dia da cantora tomar seu gramado. Há também o registro de uma drag queen da periferia paulistana de nome Melina McLean confrontando um grupo de homofóbicos que a xinga.

O documentário se aproxima do vazio aparente da espera pelo ídolo. É no marasmo desta espera que moram os momentos mais interessantes do filme no tocante às relações entre excesso de afeto e melancolia. Numa cena, os fãs brasileiros passam horas esperando os dançarinos da cantora americana aparecerem, só pela possibilidade de tirar uma foto. Forma-se uma angústia no quadro narrativo da espera.

Grande parte desta espera por Beyoncé se dá dançando, fazendo coreografias de videoclipes e performances para serem registradas e divulgadas em redes sociais. Esta vivência performática em rede aciona pensarmos sobre como os acampamentos de fãs que se formam na ocasião da passagem de artistas pop pelo Brasil são lugares de fabulações tanto sobre imagens utópicas de felicidade e superação quanto sublimação de episódios de opressão e contenção financeira.

Performances ao vivo, videoclipes, shows musicais, performances íntimas dos fãs nos quartos, nos vídeos de celulares que dispõem na internet seriam um ponto de partida para o que podemos chamar de estilo de vida vinculado a uma lógica pop. Como forma de posicionamento de um artista no mercado da música, coreografias e situações presentes nos videoclipes se impõem como uma extensão de um tempo de lazer do indivíduo e modela, com isso, apontamentos e pontos de vista dentro de uma vivência na cultura pop.

Imagens midiáticas de artistas pop fornecem material simbólico para que indivíduos forjem identidades e modelem comportamentos sociais extensivos aos propostos pelas instâncias da indústria musical. Os videoclipes seriam, desde a sua gênese, nos anos 1980, um dos instrumentais de ensinamento de uma vivência pop, revelando uma maneira particular de encarar a vida a partir da relação deliberada entre a vida real e os produtos midiáticos. Videoclipes, com suas narrativas e imagens disseminadas, fornecem recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo, de forma transnacional, cosmopolita e global.

As performances da música pop acionam um senso de pertencimento transnacional que se alinha à própria perspectiva que as indústrias da cultura operam: a de que há uma espécie de grande comunidade global que, a despeito dos aspectos locais e da valorização de questões regionais, aponta para normas distintivas e de valores que estão articuladas a ideias ligadas ao cosmopolitismo, à urbanização, à cultura urbana.

Toma-se o palco de um espetáculo pop como extensão e problematização da biografia dos artistas musicais. Estende-se, portanto, para o reconhecimento de que o ordinário é pop. “Quando se coloca o fone de ouvido e vai-se caminhando pela cidade, a vida vira um videoclipe”, diz a escritora Bianca Ramoneda. O cotidiano é inventado, ocupado por devires, imagens que se constituem como potentes. “Eu pareço sentir como a Beyoncé sente”, diz a cantora Gabriela Electra, quando vai interpretar a canção

“Halo”, da artista norte-americana no documentário “Waiting for B.”. “Há algo na vida dela que se parece com a minha. Beyoncé me dá coragem”, arremata.

Epistemologias do Sul nos Estudos de fãs

Uma pesquisa sobre cultura pop e música pop na América Latina demanda uma virada epistemológica. Não olhar os fenômenos como dotados do princípio de achatamento das questões locais, do apagamento das manifestações culturais, nem tampouco a sobreposição de uma lógica global sobre uma cultura local. Mas observar os fenômenos nas suas tensões, nos seus dissensos e nos seus “mal entendidos” para que possamos entender as formações culturais e epistemológicas que nos guiam a analisar as ciências sociais pela premissa de autores europeus e norte-americanos. Dentro dos estudos de fãs, a partir de uma larga tradição nas abordagens de língua inglesa, propomos a partir da retomada de trabalhos brasileiros sobre cultura de fãs (AMARAL e MONTEIRO, 2013; SÁ, 2016) acrescentar ao debate a perspectiva do que Boaventura de Souza Santos (2010) chama de Epistemologias do Sul¹¹, ou seja,

“o conjunto de intervenções epistemológicas que denuncia a supressão de saberes levadas a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante, valorizam as saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos a partir da ecologia de saberes” (SANTOS, 2010, p. 7)

Por “epistemologias dominantes”, o autor considera uma epistemologia contextual que assenta numa dupla diferença: a diferença de um mundo moderno-cristão-ocidental e a diferença política do colonialismo e do capitalismo. Sobre o

¹¹ “Entende-se por epistemologia toda noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência social torna-se intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e atores sociais”. (SANTOS, 2010, p. 9) O autor chama de Sul uma concepção metafórica em que o Sul geográfico (países do Hemisfério Sul: América Latina, África, Sudeste Asiático e Oceania) ou seja, países que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceções, como por exemplo, Austrália e Nova Zelândia, não atingiram nível de desenvolvimento econômico semelhante ao Norte global (Europa e América do Norte). A sobreposição não é total porque, no interior do Norte geográfico, classes e grupos sociais muitos vastos (mulheres, trabalhadores, indígenas, afrodescendentes, muçulmanos, migrantes) foram sujeitos à dominação capitalista e colonial e, por outro lado, no interior do Sul geográfico, sempre houve “pequenas Europas”, elites locais que beneficiaram da dominação capitalista e colonial.

capitalismo global, Boaventura de Souza Santos reconhece que “mais do que um modo de produção, é hoje um regime cultural e civilizacional, que estende cada vez mais seus tentáculos a domínios que dificilmente se concebem como capitalistas, da família à religião, da gestão do tempo à capacidade de concentração” (SANTOS, 2010, p. 11)

A centralidade do capitalismo só foi possível, de acordo com o autor, em função de um conjunto de práticas históricas chamadas colonialismo, que legou os povos colonizados a violências simbólicas das mais variadas matizes, gerando assimetrias de saberes, lugares hegemônicos de construção de discursos e o apagamento de linhas jurídicas para as elites. No domínio do conhecimento, segue Boaventura de Souza Santos, a apropriação e a violência do sistema colonial se materializou no uso de habitantes locais como guias, de mitos e cerimônias locais como instrumentos de conversão, além da pilhagem de conhecimentos indígenas sobre biodiversidade, “enquanto a violência é exercida através da proibição do uso das línguas próprias em espaços públicos, da adoção forçada de nomes cristãos, da conversão e destruição de símbolos e lugares de culto e de todas as formas de discriminação cultural e racial”. (SANTOS, 2010, p. 30) Para o autor, a injustiça social histórica e global está intimamente ligada à injustiça cognitiva global.

Como pensar portanto sentidos globais dentro de sistemas do capitalismo e do colonialismo? Através do debate sobre cosmopolitismo. Apontamos que a discussão sobre cosmopolitismo pode ser feita a partir de duas frentes. Numa revisão dos princípios basilares que legaram a este conceito uma centralidade dentro de valores globais compartilhados por sociedades capitalistas, e também nas formas de resistência, subversão e ressignificação que países do Sul global fazem deste princípio. É neste direcionamento que enxergamos as experiências de fãs no Brasil através da lente do cosmopolitismo subalterno (BHABHA, 2012), uma vez que se trata do debate sobre maneiras muito particulares de construir sentidos globais questionando o status do capitalismo e das noções de modernidade atreladas a perspectivas neoliberais.

A certa altura do documentário “Waiting for B”, o fã Junnior Martins destaca que gostaria de ter nascido nos Estados Unidos. Dessa forma, diz, estaria mais próxima de Beyoncé. “Eu adoro tudo o que envolve a cultura americana”, assume. Quero tomar a fala deste personagem do documentário como um paradoxo: o desejo de pertencimento em torno do sentido global ao mesmo tempo a incerteza sobre os métodos de como se tornar global. Trata-se de um paradoxo em torno daquilo que chamamos de

cosmopolitismo, ou seja, o princípio que significou o universalismo, tolerância, patriotismo, cidadania global, comunidade global e culturas globais. O que ocorre, mais frequentemente, nos contextos em que este conceito é aplicado (seja como instrumento de uma análise de conjuntura ou como discussão de lutas políticas) é que “a incondicional natureza inclusiva de sua formação abstrata tem vindo a ser utilizada para prosseguir interesses excludentes de grupos sociais específicos”. (SANTOS, 2010, p. 41).

De alguma forma, o cosmopolitismo tem sido privilégio daqueles que podem tê-lo. Estamos, portanto, tratando de aspirações tidas como globais, suas contextualizações e singularidades de interpretações diante dos fenômenos. Como, entretanto, contextos alijados de qualquer disposição econômica adentram à esfera do cosmopolitismo? É diante deste impasse que Santos vai definir o “cosmopolitismo subalterno” a partir de uma “sociologia da emergência” ou seja “a amplificação simbólica de sinais, pistas e tendências latentes que, embora dispersas, embrionárias e fragmentadas, apontam para novas constelações de sentidos tanto no que diz respeito à compreensão como à transformação do mundo” (SANTOS, 2010, p. 42).

Desenha-se uma pergunta: como parte da juventude pobre brasileira fabula sobre utopias cosmopolistas? Apostamos na premissa de que os produtos da cultura pop funcionam como formas de agenciamentos globais no cotidiano de sujeitos viventes em contextos de vulnerabilidade social, apontando para ideias em torno de cidadanias parciais construídas nas zonas de contato com artefatos midiáticos.

O estudo de fenômenos globais como a cultura de fãs no Brasil acionaria pensar a aproximação entre “cosmopolitismo subalterno” da noção de “cosmopolitismo das classes trabalhadoras” (WERBNER, 1999) na medida em que se trata de instaurar um debate a partir do profundo sentido de incompletude dos sujeitos, defendendo que a compreensão do mundo passa pela lógica ocidental e que, por isso, nosso próprio entendimento do que é globalização atravessa o limite epistemológico da nossa trajetória como sujeitos ocidentais. Fãs da cantora Beyoncé no contexto do filme “Waiting for B” aparecem como trabalhadores no seu cotidiano – cabeleirheiros, cantores, estagiários – acionando relações entre a cultura de fãs, lógica do trabalho e dinâmicas sublimadas do real.

Analisar a cultura de fãs numa perspectiva do Sul global requer metodologias híbridas, com perspectivas a revisar o legado dos cânones porém não se limitar a eles.

Entende-se que a fruição de música pop no Brasil passa pelo que se pode chamar de “globalização contra-hegemônica”, ou seja, o vasto conjunto de redes, iniciativas, organizações e movimentos que lutam contra “a exclusão econômica, social, política e cultural gerada pela mais recente encarnação do capitalismo global, conhecido como globalização neoliberal” (SANTOS, 2010, p. 42) e cujos objetos são tangíveis na formação de imaginários de acesso a um senso global que se constrói na ficção mas age sobre o cotidiano adverso dos sujeitos.

Considerações finais

Procuramos refletir sobre a singularidade da experiência de fãs de artistas pop internacionais no Brasil como sintoma de uma relação colonial que deixa resíduos sobre corpos no contexto da América Latina. Fãs brasileiros na medida em que formam acampamentos para aguardar seus artistas preferidos colocam em evidências gestos afetivos ambíguos que parecem retomar os rituais de contato entre estrangeiros e nativos em processos coloniais. Entende-se que a espera e o sacrifício são partes de um roteiro performático que pressupõe deliberadamente se aproximar de seus ídolos a partir de dispositivos de mídia e mediadores que funcionem como acesso ao universo codificado do espetáculo e do entretenimento.

Há três aspectos performáticos na espera em acampamentos de fãs que colocam em evidência as relações de parte da juventude brasileira com artistas pop: 1. o fascínio pela imagem da mulher forte, empreendedora, que se constrói a partir de valores da cultura de entretenimento dos Estados Unidos e sua territorialização no contexto brasileiro; 2. a performatização do sacrifício por estar próximo ao ídolo pop como uma disposição de estruturas coloniais da relação nativos-estrangeiros apontando pela forma carnavalizada e festiva de tratar o sacrifício como marcas também destas relações coloniais; 3. A importante marcação racial e de gênero que parte dos artistas apresenta para o mercado musical brasileiro, evidenciando cidadanias culturais e maneiras de entendimento de mundo que são acionadas pela relação com a cultura pop.

O debate sobre cultura de fãs, universo do trabalho e desigualdades sociais que se apresentam nos acampamentos de fãs demanda movimentos epistemológicos que nos direcionam para os enlaces entre estudos sobre cultura pop e seus impactos simbólicos no cotidiano dos sujeitos; sobre a especificidade da cultura de fãs no Brasil e na

América Latina e sobre a maneira com que respondemos aos convites do cosmopolitismo e da globalização.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Adriana; MONTEIRO, Camila. **Esses roquero não curte!: performance de gosto e fãs de música no unidos contra o rock do Facebook**. Revista da Famecos, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 446-471, maio/ago. 2013.
- AUSLANDER, Phillip. **Liveness: Performance in a Mediatized Culture**. Londres: Routledge, 2012.
- BATESON, Gregory. **A Theory of Play and Fantasy**. In: SALEN, K.; ZIMMERMAN, E. *The Game Designer Reader: The Rules of Play Anthology*. Cambridge: MIT Press, 2006. p. 114-128.
- BHABHA, Homi K. **O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex**. Nova York: Routledge, 1993.
- _____. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CANCLINI, Nestor García. **Latino-Americanos à Procura de um Lugar neste Século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. **Diferentes, Desiguais e Desconectados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.
- DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer**. 21.ed. São Paulo: Vozes, 2014.
- DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DOUGHER, Sarah. **Authenticity, Gender and Personal Voice**. In: WEISBARD, E. *This is Pop*. Cambridge: Harvard University Press, 2004. p. 145-154.
- FRITH, Simon. **Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop**. Cambridge, Polity, 1988.
- _____. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Harvard: Harvard University Press, 1996.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cintia Sanmartin. **Territorialidades sônicas e re-significação dos espaços no Rio de Janeiro**. Logos, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 6-17, 2011.
- JANOTTI, Jeder; SÁ, Simone Pereira. **Cenas musicais**. Rio de Janeiro: Editora da Ana, 2013.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- NEGUS, Keith. **Producing Pop**. London: Edward Arnold, 1992.
- _____. **Popular Music: In Theory**. Cambridge: Polity, 1996.
- _____. **Music Genres and Corporate Cultures**. Londres: Routledge, 1999.

PARKER, Richard. **Abaixo do Equador: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

POWERS, Ann. **Bread and Butter Songs: Unoriginality in Pop**. In: WEISBARD, E. *This is Pop*. Cambridge: Harvard University Press, 2004. p. 235-244.

ROACH, Joseph. **Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance**. New York: Columbia University Press, 1996.

SÁ, Simone Pereira. **Somos Todos Fãs e Haters: Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais**. Revista Eco-Pós. Dossiê Cultura Pop. v. 19, n.3, 2016.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Para Além do Pensamento Abissal: Das Linhas Globais a uma Ecologia dos Saberes**. In: SANTOS, Boaventura de Souza e MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2010. p. 23-72.

SANTOS, Boaventura de Souza (org). **A Globalização e As Ciências Sociais**. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **A Dificil Democracia: Reinventar as Esquerdas**. São Paulo: Boitempo, 2016.

SANJEK, David. **Marketing Authenticity ans Manufacturing Authorship**. New York: Wallflowers Press, 2005.

STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music**. Cultural Studies. Vol 5, n. 3, 361-375, Oct. 1991.

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

THORNTON, Sarah (ed.) **The subcultures reader**. Londres: Routledge, 1997.

WERBNER, Pnina. **Global Pathways: Working Class Cosmopolitans and the Creation of Transnational Ethnic Worlds**. Social Anthropology. n.7. v.1. 1999. p. 17-37.