
Um Pouco Funk, Um Pouco Rap: Teoria Ator-Rede e A Potência de Uma Música Pop Brasileira¹

Rafael Soares KRAMBECK²

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

RESUMO

O artigo tem por objetivo cartografar aspectos da potência de uma música pop brasileira e identificar alguns de seus atores e características, tomando como rastros a playlist “Pop Brasil” do serviço de streaming Spotify. A hipótese trazida aqui é que, mesmo sem abandonar seus gêneros de origem, alguns artistas brasileiros passam a habitar uma possibilidade de gênero musical pop, uma vez que lógicas de mercado e do consumo massivo passam a ser constitutivos dá sua imagem. A partir da noção de gêneros musicais como mediadores do processo de fruição da música (FRITH, 1998) e ancorado na perspectiva da teoria ator-rede, percebe-se que a prática de parcerias (feats) entre artistas de diferentes gêneros tem sido uma característica marcante do cenário que o artigo propõe explorar.

PALAVRAS-CHAVE: Spotify; música POP; gêneros musicais; cultura pop; comunicação.

Falar em cultura pop(ular) no cenário nacional da pesquisa em comunicação tem sido emblematicamente complexo. Tal dificuldade se deve ao fato que, ao ser “importado”, o termo “folk” costuma ser relacionado às culturas populares em suas articulações no âmbito dos estudos em comunicação, enquanto o termo em inglês “pop” deriva abertamente da abreviação de “popular”. Ao enquadrar o debate mais especificamente no campo da música, um terceiro elemento emerge na discussão, complexificando-o ainda mais, uma vez que se admite no Brasil um gênero musical específico: a Música Popular Brasileira. Contudo, o objetivo neste artigo é considerar os elementos que se articulam e caracterizam o que tem se convencido como cultura popular massiva e seus desdobramentos à indústria fonográfica e os gêneros musicais.

Ironicamente, ao observarmos mais especificamente ao cenário musical, tanto internacionalmente, quanto nacionalmente, os termos “folk” e “pop” reaparecem. Segundo o site especializado AllMusic, enquanto o “folk” é caracterizado como um gênero musical que “se refere à música americana e britânica que foi passada através das

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS, e-mail: krambeckrs@gmail.com.

gerações pela tradição oral. É uma música simples, baseada em acústica, que transforma eventos cotidianos e pessoas comuns em status mítico³⁻⁴ e na sua versão mais contemporânea com músicas “cada vez mais introspectivas, concentrando-se no pessoal, e não no social. [...] seu som permaneceu enraizado nas tradições folclóricas⁵”. O “pop” é considerado “qualquer música baseada em melodias memoráveis, seções repetidas (geralmente, mas nem sempre, versos e refrões) e uma estrutura concisa que mantém o foco do ouvinte nesses elementos⁶”.

Essa definição do Pop como gênero musical pode ser bem profícuo para evidenciar algumas de suas características. “Qualquer música”, apesar da simplificação, reflete bem o ecletismo que marca o gênero, enquanto o “memorável” está mais relacionado às repetições e concisão da estrutura – aquele refrão que de tanto repetir, você memoriza facilmente – que à alguma grande notabilidade ou dignidade de ser conservado na memória. Para além de sua relação de amor e ódio com o rock, a música pop absorve elementos de diversas fontes para nutrir seu desenvolvimento e suas lógicas frente ao cenário midiático e, desta forma, tem múltiplas alusões estéticas.

Ao contrário de outras cenas musicais, nas quais podemos facilmente identificar “artistas pop” – em especial, a americana na qual podemos citar Michael Jackson, Madonna ou Beyoncé -, ao voltarmos a atenção para o cenário nacional, comumente, relacionamos artistas à outros gêneros musicais, como por exemplo, Anitta e Ludmilla ao funk ou a dupla Maiara e Maraisa ao sertanejo.

Frente a este cenário, meu objetivo nesse trabalho é explorar a hipótese de que alguns elementos circulantes referentes a diferentes gêneros musicais estabelecem vínculos na construção e permanência de uma cena de “música pop brasileira” a partir de um modelo de rede sociotécnica de Latour (2012). Portanto, ao longo do artigo, busco rastrear e cartografar as condições de possibilidade das associações e discutir algumas alcances e contornos dessa perspectiva.

Nesse artigo, escolho por tratar do assunto, trazendo a Teoria Ator-Rede devido a sua perspectiva que possibilita a análise de redes heterogêneas que incluem a interação entre humanos e não-humanos. Ainda, a teoria também pode ser pensada como uma forma

³ Todas traduções de bibliografias referenciadas em outros idiomas são de autoria do autor.

⁴ Disponível em: <https://www.allmusic.com/genre/folk-ma0000002592>. Acesso em: 14 abr. 2020.

⁵ Disponível em: <https://www.allmusic.com/subgenre/contemporary-folk-ma0000012267>. Acesso em: 14 abr. 2020.

⁶ Disponível em: <https://www.allmusic.com/style/pop-ma0000012254>. Acesso em: 14 abr. 2020.

possível de visão que considera tanto as características dos atores envolvidos na interação, quanto da conjuntura em que ela acontece. Além disso, as noções de gênero musical (FRITH, 1996; JANOTTI JUNIOR, 2011) e mesmo de cultura pop (SOARES, 2015) são mobilizados para pensar as negociações e articulações que ocorrem nas relações entre atores em torno da música.

O foco nesse estudo teórico-exploratório incide em como uma série de outros gêneros musicais são envolvidos na construção de uma ideia de “música pop brasileira” a partir a playlist “Pop Brasil” do aplicativo Spotify enquanto objeto de análise, questionando sobre os tensionamentos provocados por esta rede nas reconfigurações dos próprios gêneros e nas mediações entre os modos de escuta.

Para fins de organização do diálogo entre as noções de gênero musical da sociologia da música, de cultura pop massiva e a perspectiva da teoria ator-rede, construo a discussão em quatro partes. Na primeira parte, evidencio os pontos principais da teoria ator-rede para a compreensão dos processos sociais, demonstrando que mais que uma teoria ou metodologia programática, ela deve ser tomada enquanto uma postura de apreensão para realidades múltiplas e complexas. No segundo item, contextualizo a discussão sobre gêneros musicais, mais especificamente música pop, no contexto midiático massivo e nas lógicas da indústria fonográfica. Já na terceira seção, a observação analítica das músicas que compõem a playlist, buscando questionar e rastrear as condições e atores envolvidos nas conexões ali evidenciadas. Finalmente, na última divisão do texto proponho um virtual cenário de “música pop brasileira” que emerge de uma grande rede de articulações que joga com determinados valores e pode indicar um potencial de reflexão para pensar a cultura musical massiva no cenário brasileiro.

TEORIA ATOR-REDE COMO PERSPECTIVA

Como um dos principais estudiosos responsáveis pelo desenvolvimento da Teoria Ator-rede, Bruno Latour define o argumento de seu livro logo nas primeiras palavras como “quando os cientistas sociais acrescentam o adjetivo ‘social’ a um fenômeno qualquer, aludem a um estado de coisas estável, a um conjunto de associações que, mais tarde, podem ser mobilizadas para explicar outro fenômeno” (2012, p. 17). Com isso, ao considerá-la uma “sociologia da tradução”, o autor tensiona as unidades oferecidas pela sociologia tradicional, uma vez que defende que atores e/ou a rede são unidades

estabelecidas. Como herdeira de uma série de epistemologias e metodologias diversas⁷, a teoria emerge como aquilo que Bastos, Recuero e Zago assinalam como “um conjunto de abordagens materialista e semióticas dedicadas ao mapeamento das relações entre objetos e sentidos” (2014, p. 581).

Outro importante autor, John Law (1999; 2004) afirma que a TAR não deve ser vista como um programa de teorias a fim de explicar aquilo que observa. Segundo ele, seria mais adequado percebê-la como uma instrumentalização dos pesquisadores para sensibilizar-se para complexidades que não são adequadamente apreendidas por outras formas. E, com efeito, a ampla adoção dela nas mais diversas áreas do conhecimento – administração (ALCADIPANI; TURETA, 2009), psicologia (ARENDETT; JOÃO, 2008), pedagogia (BUZATO, 2009; 2012) e até mesmo enfermagem (CAVALCANTE et al., 2017) – denota a produtividade da heurística proposta.

Um dos principais erros da sociologia clássica, de acordo com Bruno Latour (2012), é pressupor um corpo social contínuo e corrente do qual emanam dados a serem interpretados pelo pesquisador. O autor argumenta no sentido de uma reiterada tese da “inexistência” de um social ou uma sociedade per se, para o sociólogo, esses dois elementos surgem na circulação e nas conexões, em outros termos, nos movimentos de associação e desassociação dos atores. “O ‘social’ é aquilo que emerge dessas ações, associações e redes, e não algo que paira sobre ou sob elas” (BRUNO, 2012, p. 693-694). Deste modo, a teoria ator-rede apresenta uma concepção primordialmente relacional, permanecendo em potência diante a condicionalidade relacional.

Assim sendo, conforme Law (1999, p. 4),

a teoria ator-rede pode ser entendida como uma semiótica da materialidade. A TAR utiliza a visão semiótica sobre a relacionalidade de entidades, isto é, a noção de que elas são produzidas nas relações, e a aplica indiscriminadamente a todos os materiais – não apenas aqueles que se referem à linguagem.

Aqui surge um dos subsídios mais profícuos e significativo da TAR – especialmente se considerarmos a emergência de diversos dispositivos de inteligência artificial que interagem com humanos e entre si -, a relação simétrica entre humanos e não humanos, assim dizendo, na perspectiva latouriana, o social não se estabelece tão-somente por relações entre atores humanos, mas sim, relações continuamente mediadas e

⁷ Segundo Lemos: pós-estruturalismo, a semiótica material de Foucault, os conceitos de agenciamento, a rede e a topografia de Deleuze e Guattari, as ideias de tradução, sujeito, objeto, espaço e tempo em Michel Serres, a etnometodologia de Garfinkel e a sociologia de Gabriel de Tarde (2013, p. 34)

transformadas e até mesmo permitidas por não-humanos. Em vista disso, “para Latour, ator é tudo que age, deixa traço, produz efeito no mundo, podendo se referir a pessoas, instituições, coisas, animais, objetos, máquinas etc.” (FREIRE, 2006, p. 55). Inclusive, nas palavras de Latour, o termo correto é “actante” uma vez que “um ‘ator’ na TAR é uma definição semiótica” (LATOURE, 1996, p. 6).

Para além do polêmico debate sobre a ação humana e a proposta de tratar objetos e indivíduos da mesma forma, Michael faz uma importante observação ao afirmar que “em vez de humanos e não humanos, estamos começando a pensar em fluxos, movimentos, arranjos, relações. É através dessa dinâmica que o humano (e o não-humano) emerge.” (2000, p. 1). Além do mais, a perspectiva ofertada pela TAR desloca a centralidade do sujeito característica das ciências humanas e sociais para o processo relacional, até mesmo porque ele adquire status fundamental tendo em vista que o actante só existe nas relações em rede com outros actantes.

Tal deslocamento é importante em razão de que origina a possibilidade de atribuir agência à entes não-humanos. Em seu estudo histórico sobre o leite no Reino Unido, Nimmo pondera

Visto em termos dos próprios processos históricos, a ação dos humanos e a dos não-humanos não era diferente em espécie - cada um poderia ser igualmente eficaz para fazer a diferença em uma determinada situação. Além disso, a ação dos seres humanos em muitos casos não podia ser compreendida isoladamente da ação de vários não-humanos e, de fato, vice-versa. Assim, constatou-se que a agência não era uma propriedade de certos tipos de entidades, mas era de fato uma propriedade emergente das redes e inter-relações entre atores heterogêneos - era um efeito relacional. (2011, p. 112)

Ao utilizar a historiografia documental como metodologia, o pesquisador evidencia que os textos utilizados na pesquisa são “dispositivos de inscrição circulantes” que, não apenas emergem e incorporam, como também são entes actantes no estabelecimento de relações entre humanos e não humanos uma vez que mediam e possibilitam a construção de redes que precisam ser reconhecidas e tornadas visíveis. Araújo que também desenvolve a análise por meio de textos, concebe o texto enquanto “o resultado de determinado processo, mas também estabelece agenciamentos que se estendem com caráter produtivo.” (ARAÚJO, 2019, p. 191), corroborando com a concepção de actante dele.

Por fim, na concepção da teoria, a rede não possui uma continuidade atestada, menos ainda posição determinada no tempo ou no espaço, ela provém da associação e da

relação, onde, quando e por quanto tempo existir. Portanto, “o mundo é apresentado como uma rede infinita de interconexões, e o tecido social é apenas um recorte, invariavelmente temporário” (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2014, p. 587-588). Nas palavras de Lemos, a rede “não é o que conecta, mas o que é gerado pelas associações. Não é algo pronto, por onde coisas passam, mas o que é produzido pela associação” (2013, p. 53).

Além disso, a rede e o actante tem uma relação de construção recíproca, na medida em que a rede é qualificada por seus actantes e vice versa. Não obstante, cabe ressaltar que a rede tem uma virtualidade ilimitada tendo em vista a potencialidade de cada possível actante ingressar ou retirar-se da rede, modificando assim sua natureza.

Ao considerar essas inúmeras características citadas, buscar analisar determinadas “entidades sociais” a luz da teoria ator-rede trata-se de mapear um movimento associativo. Venturini (2010) evoca o termo “cartografia das controvérsias” enquanto uma forma de estudo desse movimento. Contudo, cabe lembrar que esse movimento associativo não possui geografia, nem temporalidade e pode ser descontínuo, então, esta cartografia precisa ser aplicada aos “rastros” de modo que o próprio pesquisador assume a posição de actante.

GÊNEROS MUSICAIS ENQUANTO ARRANJOS

O reconhecido autor no universo dos estudos sobre música e cultura, Simon Frith evidencia em seus trabalhos, o papel fundamental da noção de gênero musical para pensar a música popular massiva. Para o autor, os gêneros musicais operam enquanto estruturas de reconhecimento de determinados produtos que delimitam os elementos a serem relacionados à sua identidade, circunscrevendo as sonoridades e, especialmente, expectativas e convenções desses produtos, uma vez que os gêneros orientam nossas escolhas no cenário musical, agindo como mediadores do processo de fruição da música (FRITH, 1998).

Como uma forma de distinguirmos determinados produtos midiáticos, os gêneros musicais incorporam as regras da indústria fonográfica e as traduzem em uma “embalagem e o endereçamento desses produtos [...] a partir de conceitos, rótulos e estratégias de geração de consumo” (SOARES, 2013, p. 77). A indústria fonográfica vai lançar mão disso para designar estratégias de divulgação de produtos, uma vez que “o

apelo a certas leituras, bem como a projeção de uma imagética que seduza o fã, vão sendo pontuais no reconhecimento imagético de um gênero musical” (SOARES, 2013, p. 133). Além disso, “os gêneros seriam, portanto, modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos por intermédio das estratégias de leitura dos produtos midiáticos” (JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 39), de maneira que ao instituírem indicativos das possibilidades de produção de sentido, os gêneros funcionam como configurações que evocam uma atmosfera de sentidos que permite aos consumidores pressupor de determinados “horizontes de expectativa” (SHUKER, 1999). Assim, instaura-se um processo no qual o usuário reconheça aquele produto a partir de sua intertextualidade a outros semelhantes. “O resultado deste reconhecimento é que o espectador/leitor/crítico orientará sua reação ao produto de acordo com as expectativas geradas pelo fato de reconhecer em primeiro lugar o seu gênero” (FISKE et. al., 1995 p. 165).

Entretanto, vale lembrar que:

É difícil isolar as características precisas de um determinado gênero e obter uma lista finita de todos os diferentes gêneros (seja para um único meio, seja para todos eles). Além disso, não é possível isolar características que indiquem distinções entre gêneros: não se trata somente de tema, nem somente de estilo, tampouco de estabelecer simplesmente convenções apropriadas a cada gênero. O gênero é tudo isso ao mesmo tempo, mas como os paradigmas não se comportam como listas de supermercado, pode ocorrer que o simples fato de agregar um só filme ao gênero western, por exemplo, modifique todo esse gênero, mesmo que esse western exiba pouco das convenções reconhecidas, o estilo ou os assuntos tradicionalmente associados ao gênero (FISKE et. al., 1995, p. 166).

Também conforme Simone Pereira de Sá, “longe de serem definitivas ou imanentes ao universo musical, a noção de gênero supõe disputa, negociação e rearranjos sucessivos”. Desta forma, os gêneros não são estanques, podendo modificar-se, passar a existir ou mesmo extinguir-se. Trata-se de um terreno maleável, no qual, essas noções se reorganizam e fazem emergir novos ajustes. Embora alguns gêneros musicais insistam em uma aparente tradição, os próprios movimentos do mercado induzem às instabilidades dos aspectos valorizados na música. A autora considera ainda que “os gêneros musicais são um conjunto de regras – técnicas, semióticas e formais – que são encenadas ou atualizadas pelas cenas. É, portanto, nas cenas que eles se confirmam ou são transformados em possíveis novos gêneros – ou sub-gêneros” (2019a, p. 30).

A CULTURA POP OBSERVADA

Ao iniciar a apresentação do livro que propõe a reflexão em torno do tema “cultura pop”, Sá, Carreiro e Ferraraz levantam o que eles chamam de “ambiguidade fundamental” da cultura pop, pois, segundo os autores

Por um lado, sublinha aspectos tais como volatilidade, transitoriedade e “contaminação” dos produtos culturais pela lógica efêmera do mercado e do consumo massivo e espetacularizado; por outro, traduz a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor (2015, p. 9)

Em geral, os debates a respeito do assunto tendem a polarizar-se nesses pontos, contudo, o objetivo neste texto é procurar desviar dessas perspectivas maniqueístas para observar as experiências dos sujeitos nos usos e consumos de produtos originários de intervenções estéticas normatizadas por lógicas das indústrias culturais e premissas do capitalismo, porém, compõem modos de viver e estar no mundo que concorrem com tais imposições industriais e capitalistas.

Tais produtos são considerados populares na medida que são feitos endereçados à “grande massa” visando quase que exclusivamente estratégias mercantis e, conseqüentemente, o retorno financeiro. De acordo com Thiago Soares, a cultura pop sempre foi caracterizada por “formas de produção e consumo de produtos orientados por uma lógica de mercado, expondo as entranhas das indústrias da cultura e legando disposições miméticas, estilos de vida, compondo um quadro transnacional de imagens, sons e sujeitos” (2015, p. 19). Contudo, o próprio autor observa que “os produtos culturais, hoje, têm em sua gênese, a ingerência de um sentido do capital (p. 24)

Nesse sentido, podemos pensar em “uma nova sensibilidade, um novo raciocínio, mais estético, mais visual e sonoro, que implicam uma nova forma de percepção do mundo” (GOMES, 2008, p. 110). A autora defende que a relação estabelecida entre o mídias e seus fruidores deva ser vista de uma perspectiva que considere pontos de ordens perceptivas e sensíveis, não, apenas de interpretação, pois a formas comunicativas engendram novas maneiras de ver e experimentar o mundo que perpassam a corporalidade, o afeto e o desejo.

Ressaltando a questão musical neste contexto, Soares indica que delinea com base no “ecletismo, mas aponta para lugares comuns na sua formatação: as canções de curta e média duração, de estrutura versos-pontes, bem como do emprego comum de refrãos e estruturas melódicas em consonância com um certo senso sonoro pré-estabelecido” (2015, p. 24). Do mesmo modo, tanto as expressões sonoras, quanto imagéticas emanam

de parâmetros da indústria fonográfica e midiática, alicerçados em diretrizes mercadológicas definidas pela dialética do lucro e do “mainstream”, entendido aqui na perspectiva de Martel que indica que “a produção de bens culturais criados sob a égide do capitalismo tardio e cognitivo que ocupa lugar de destaque dentro dos circuitos de consumo midiático” (2012, p. 11).

Como dito anteriormente, a “corrupção” dos fenômenos culturais midiáticos pela lógica efêmera do mercado e do consumo massivo e espetacularizado relaciona a cultura pop enquanto um caso particular – quando não apartado - dentro da cultura da mídia, devido seus “valores controversos e problemáticos”. Nesse contexto, a música pop se estabelece como

lugar dos artistas “fabricados”, da emergência da figura do produtor, das poéticas que se ancoram em questões já excessivamente tratadas, de retomar uma parcela de vivências biográficas sobre fenômenos midiáticos e de, deliberadamente, entender que estamos diante de performances, camadas de sentido que envolvem produtos (SOARES, 2015, p. 25)

Portanto, cabe ao pesquisador mobilizar aquela “nova sensibilidade estética” de que nos fala Gomes (2008) para perceber, experimentar e reconhecer um conjunto heterogêneos de mediações envolvidos nestas camadas de sentido e a refletir os produtos populares massivos da cultura pop contemporânea. Assim, torna-se profícuo

identificar o conjunto de ‘gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, linguagens e instituições que ele habita’. E ainda: os ‘estilos, gramática, sistema de gostos, salas de concerto, escolas, produtores’ que tornam a experiência estética possível. Assim, os mediadores não são meros ‘ajudantes’ nem ‘substitutos’ da ‘verdadeira’ experiência estética (SÁ, 2016, p. 152)

Nesse sentido, Soares indica que o “estilo de vida vinculado a uma lógica pop” pode ser percebido em uma série de elementos como “as performances ao vivo, os videoclipes, os shows musicais, as performances íntimas dos fãs nos quartos, nos vídeos de celulares que dispõem na internet” (2015, p. 28). O autor ainda considera que os primeiros três elementos sugerem modos de viver, habitar, afetar e estar no mundo, além de produzir e difundir artefatos e textos culturais para que indivíduos ressignifiquem suas experiências e tramem identidades sociais extensivos aos sugeridos pelas diretrizes da indústria musical.

Num sentido oposto – em relação a perspectiva de observação, não como contradição -, Simone Pereira de Sá (2019a), ao observar a historiografia da música brasileira e os sistemas de legitimação, identifica “duas constelações musicais” no cenário musical nacional

a primeira, da MPB, que articula o popular a um conjunto de experimentações que toma o samba por base; e que tem por resultado uma obra “moderna”, com harmonias sofisticadas e letras elaboradas [e] a constelação musical que foi excluída dessa articulação, constituída pelos gêneros simbolicamente ‘periféricos’. Nessa segunda constelação, o popular é definido em outra chave, uma vez que articulado ao ‘comercialismo’ e à ‘alienação’ (2019a, p. 23)

O conceito de “gêneros musicais periféricos” é trabalhado pela autora no sentido de abarcar um conjunto diverso de músicas que, sob ajuizamento da crítica referente da MPB, são estigmatizadas sob a égide de “música sem qualidade”, “de mau gosto”, “comercial” ou “sem conteúdo”. Por outro lado, trata-se de gêneros que trazem marcas de sua genealogia territorial em profundo vínculo com segmentos populares, ou seja, o funk nas favelas e periferias das grandes cidades ou o sertanejo no interior do país, dentre outros.

Então, a partir de uma análise da materialização da “Rede de Música Brasileira Periférica” a partir de uma análise do videoclipe na cultura digital, buscando seguir seus rastros, a autora considera que num amplo contexto musical e midiático, os vídeos são atores enredados em redes sócio-técnicas, sendo assim, não podem ser observados à parte desta rede.

RASTREANDO UMA MÚSICA POP

O desenvolvimento serviço de streaming Spotify estabelecer-se no extenso cenário contemporâneo de reconfigurações da música no contexto da comunicação digital e crescimento do dessa forma de consumo de produtos musicais. O aplicativo lançado em outubro de 2008, no entanto, no Brasil, o serviço só ficou disponível em maio de 2014 (GREGO, 2014). Segundo Rogers (2017), é o serviço de streaming que mais tem programas e aplicativos para diferentes dispositivos e sistemas operacionais. Além disso, a curadoria das playlists é aberta a criação por parte dos usuários sozinhos ou em cooperação com outros usuários e a vinculação com redes sociais permite o compartilhamento de playlists ou músicas.

“Ouça os hits do momento da música pop brasileira”, essa é a proposta feita pela playlist “Pop Brasil” no aplicativo. Composta por cerca de três horas de duração, a playlist atualmente apresenta mais de dois milhões de curtidas. Alguns dos artistas presentes na lista são o rapper Emicida, a dupla sertaneja Maiara e Maraisa, as cantoras de funk

Ludmilla e Anitta, as cantoras de axé Ivete Sangalo e Claudia Leitte, o trio de irmãos Melim e, até mesmo, a ex-participante do Big Brother Brasil Manu Gavassi.

Essa espantosa dispersão entre gêneros musicais diferentes que, à primeira vista, poderia indicar quase uma aleatoriedade, no entanto, ao oferecer uma lista de artistas e músicas dentro de uma classificação de “música pop brasileira”, mais do que uma plataforma de consumo musical, o Spotify opera em articulação com diretrizes midiáticas de maneira a entrepor uma agenciamento dessas lógicas.

Cabe sublinhar que apesar de ser constituída por 62 músicas, a lista de artistas chega a 82 cantores, duplas ou bandas. Entre estes artistas Vitão e Luísa Sonza participam de cinco músicas, Anitta e Iza aparecem em quatro, a novata Giulia Be e os funkeiros MC Kevin o Chris, Mc Kevinho e MC Zaac, a banda Melim e o rapper Xamã, em três, Anavitória, Ivete Sangalo, Jerry Smith, Lagum, Lourena, Ludmilla, Malibu, Manu Gavassi, Pablio Vittar, Pedro Sampaio, Pk, Ruxell, Tropkillaz, Vitor Kley e WC no Beat, duas, enquanto os outros artistas só participam em uma música.

Ironicamente, duas das cantoras mais presentes na playlist, Luísa Sonza e Iza surgem no cenário midiático com propostas sonoras e imagéticas que refletem os valores da cultura pop, ou seja, estéticas guiadas por lógicas midiáticas. Enquanto Anitta trilhou um caminho através do funk no início de sua carreira, gênero que ainda dialoga com os trabalhos da cantora que cada vez mais adota um conjunto de estratégias de diálogo com a música pop internacional e suas estéticas. Cabe lembrar que enquanto Anitta inicia sua carreira em 2010, Iza começa em 2016 e Luísa Sonza, em 2017, essa localização no tempo pode ser interessante para pensar nas mudanças da cultura midiática, uma vez que Iza e Luísa surgem em um contexto em que o pop que já havia sido sacudido “Show das Poderosas” e “Bang”.

Perscrutando esse grupo de artistas catalogados pela playlist “Pop Brasil” em uma perspectiva que considera os gêneros musicais, torna-se visível que grande parte dos músicos são originários do funk e seus subgêneros como o brega funk e do rap. Outros gêneros complementares são música eletrônica, MPB, R&B, axé, pop rock, reggaeton, samba e sertanejo. Nesse ponto é interessante observar que, dentro da lógica do Spotify, a ampla popularidade desfrutada pelo sertanejo, tal qual indica Sá (2019a), não é satisfatória para que muitos artistas do gênero ocupem espaços como “música pop”. Não

obstante, as duas músicas interpretadas por duplas sertanejas são parcerias entre duplas femininas e funkeiros⁸.

Ao observar a lista uma característica é substancialmente evidente: a tendência dos “feats” cresceu impetuosamente uma vez que praticamente dois terços das músicas são projetos colaborativos. Em um artigo apresentado XXVIII Encontro Anual da Compós, Simone Pereira de Sá (2019b) apresenta duas maneiras para analisarmos os “feats”, uma primeira versão do “apadrinhamento vertical”, na qual um artista já consagrado frente ao cenário midiático ajuda na ascensão de um artista novo, já a segunda ideia de um “apadrinhamento horizontal” em que o diálogo estabelecido entre artistas – muitas vezes de gêneros musicais diferentes - visa uma ampliação da audiência.

No caso dos trabalhos colaborativos presentes na lista, poucos podem ser considerados como “apadrinhamentos verticais” como, por exemplo, a canção “Na janela”, interpretada pelo novato Vitão e a veterana Ivete Sangalo, que possui mais anos de carreira que o cantor possui de vida. Outro exemplo nesse sentido, é a música “Até o céu”, colaboração entre Anitta e MC Cabelinho. Assim, a maioria dos feats presentes na lista correspondem “apadrinhamentos horizontais”, nessa perspectiva temos os exemplos já citados de articulação entre artistas do funk e do sertanejo, mas podemos acrescentar as interfaces do funk com o axé⁹ e o samba/pagode¹⁰.

Retomando a questão de popularidade versus música pop, podemos afirmar que claramente a ideia de música pop brasileira no Spotify ironicamente não tem muita relação com o popular presente no nome. Considerando o número de ouvintes mensais dos músicos existem grandes diferenças de popularidade, ao ponto de metade do número total pertencer a apenas 19 artistas mais popularidades da lista.

CONSIDERAÇÕES

O cenário midiático nunca foi estanque, mas o ritmo acelerado da contemporaneidade e as múltiplas potencialidades da comunicação digital tem modificado diferentes aspectos de relacionarmos com as mídias, nesse contexto, a cultura popular massiva e as regras da indústria fonográfica são reorganizados em torno de

⁸ Vai ter que aguentar - Mc Don Juan, Maiara & Maraisa e Os Boys amam o ex chora - Jerry Smith, Simone & Simaria.

⁹ Rebolada Bruta - Claudia Leitte, MC Zaac.

¹⁰ Romance Proibido - MC Kevin o Chris, Ferrugem

estratégias de produção que possam fornecer conceitos e endereçamentos que gerem consumo de seus produtos. Assim, o papel da noção de gênero musical permanece fundamental enquanto estruturas de reconhecimento de determinados produtos que delimitam os elementos a serem relacionados à sua identidade.

A hipótese que almejou-se trazer aqui, mesmo que de maneira embrionária e exploratória, é que de maneira complementar e simultânea à alguns gêneros mais característicos do cenário musical brasileiro como o funk, há uma rede de actantes – artistas, músicas, plataformas, entre outros – que buscam corresponder intervenções estéticas normatizadas por lógicas das indústrias culturais e premissas do capitalismo. Nesse sentido, a teoria ator-rede se mostra profícua a exploração e cartografia da rede de imagens, sons e sujeitos que se articulam entre gêneros já consolidados a fim de identificar uma potência de “música pop brasileira”. Enquanto uma rede sociotécnica, essa concepção pode ajudar a perceber a materialização cotidiana de uma configuração social do cenário musical.

REFERÊNCIAS

ALCADIPANI, Rafael; TURETA, César. Teoria ator-rede e estudos críticos em administração: possibilidades de um diálogo. **Cadernos Ebape.Br**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, p. 406-418, set. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cebape/v7n3/a03v7n3.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2020.

ARAÚJO, Willian Fernandes. Assim falam as plataformas: uma proposta de análise da constituição de práticas e comportamentos pelo estudo dos textos em plataformas digitais. In: POLIVANOV, Beatriz et al. **Fluxos em redes sociotécnicas**: das micronarrativas ao big data. São Paulo: Intercom, 2019. cap. 7, p. 181-205. ISBN 978-85-8208-126-6. E-book (388 p.).

ARENDE, Jacques; JOÃO, Ronald. Maneiras de pesquisar no cotidiano: contribuição da teoria do ator-rede. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 20, p. 7-11, abr./jun. 2008. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3093/309326473003.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2020.

BASTOS, Marco Toledo; RECUERO, Raquel; ZAGO, Gabriela. Encontros e desencontros entre TAR E ARS: o laço fraco entre teoria e método. **Contemporânea: Comunicação e cultura**, Salvador, v. 12, ed. 03, p. 576-594, set-dez 2014. DOI <http://dx.doi.org/10.9771/1809-9386contemporanea.v12i3.12294>. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneapostcom/article/view/12294/9372>. Acesso em: 14 jul. 2020.

BRUNO, F. Rastros digitais sob a perspectiva da teoria ator-rede. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 19, n. 3, p. 681-704, 2012.

BUZATO, Marcelo El Khouri. Letramento, novas tecnologias e a Teoria Ator-Rede: um convite à pesquisa. **Remate de Males**, Campinas, v. 29, n. 1, p. 71-87, jul. 2010.

[Http://dx.doi.org/10.20396/remate.v29i1.8636289](http://dx.doi.org/10.20396/remate.v29i1.8636289). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636289/3998>. Acesso em: 14 jul. 2020.

_____. Práticas de letramento na ótica da Teoria Ator-Rede: casos comparados. **Calidoscópico**, São Leopoldo, v. 10, n. 1, p. 65-82, jan. 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2012.101.07/817>. Acesso em: 14 jul. 2020.

CAVALCANTE, Ricardo Bezerra et al. A teoria ator-rede como referencial teórico-metodológico em pesquisas em saúde e enfermagem. **Texto & Contexto - Enfermagem**, [S.L.], v. 26, n. 4, p. 1-9, nov. 2017. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0104-07072017000910017>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/tce/v26n4/0104-0707-tce-26-04-e0910017.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2020.

FISKE, John et al. **Conceptos Clave en Comunicación y Estudios Culturales**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1995.

FREIRE, Leticia de Luna. Seguindo Bruno Latour: notas para uma antropologia simétrica. **Comum**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 26, p. 46-65, Jan./Jun. 2006. Disponível em: <https://www.facha.edu.br/pdf/Comum26.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2020.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge: University Press, 1996. ISBN 0-674-66195-8.

GOMES, I. O Embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. In: CASTRO, M. L. D.; DUARTE, E. B. **Em torno das mídias: práticas e ambiências**. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 96-112.

GREGO, Maurício. Spotify, o maior serviço de música do mundo, chega ao Brasil. **Exame**. [S. L.], p. 1-14. 28 maio 2014. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/spotify-o-maior-servico-de-musica-do-mundo-chega-ao-brasil>. Acesso em: 14 jul. 2020.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 31-47, mai. 2006. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/69/70>. Acesso em: 14 jul. 2020.

_____. Simon frith: sobre o valor da música popular midiática. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011. cap. 8, p. 133-145. ISBN 978-85-232-0854-7.

LATOUR, Bruno. On Actor-Network Theory: A Few Clarifications Plus More Than A Few Complications. **Soziale Welt**, p. 369-381, 1996.

_____. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Salvador: EDUFBA, 2012. 400 p. ISBN 978-85-232-0864-6.

LAW, John. **After ANT: complexity, naming and topology**. *The Sociological Review*, v. 47, n. S1, p. 1-14, 1999.

_____. **After method: mess in social science research**. Londres: Routledge, 2004. ISBN 0-415-34174-4.

LEMOS, A. **A Comunicação das Coisas**: Teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.

MARTEL, F. **Mainstream**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NIMMO, Richie. Actor-network theory and methodology: social research in a more-than-human world. **Methodological Innovations**, [s. l.], v. 6, ed. 3, p. 108-119, out. 2011. DOI 10.4256/mio.2011.010. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.4256/mio.2011.010>. Acesso em: 14 jul. 2020.

ROGERS, David L.. **Transformação digital**: repensando o seu negócio para a era digital. São Paulo: Autêntica Business, 2017.

SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. Apresentação: O pop não poupa ninguém?. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 9-16. ISBN 978-85-232-1353-4. E-book (296 p.).

SÁ, Simone Pereira de. Cultura material, gostos e afetos para além da noção de presença. In: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação e Sensibilidade**: pistas metodológicas. Belo Horizonte: Pgc/ufmg, 2016. p. 137-157.

_____. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. **Fronteiras**: Estudos Midiáticos, São Leopoldo, v. 21, n. 2, p. 21-32, mai./ago. 2019a. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2019.212.03/60747254>. Acesso em: 14 jul. 2020.

_____. Os feats de videoclipes como estratégia de consolidação da rede de música pop periférica. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 28., 2019, Porto Alegre. **Anais [...]**. Brasília: Compós, 2019b. p. 1-22. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_S44PM0FJVB6NCVHP9AYW_28_7500_18_02_2019_09_05_01.pdf. Acesso em: 16 jul. 2020.

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

_____. Percursos para estudos sobre música pop. In: In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 9-16. ISBN 978-85-232-1353-4. E-book (296 p.).

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

VENTURINI, T. **Diving in magma**: How to explore controversies with actor-network theory. *Public understanding of science*, v. 19, n. 3, p. 258-273, 2010.