



Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação

ISSN: 1809-5844

ISSN: 1980-3508

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM)

Amaral, Adriana; Soares, Thiago; Polivanov, Beatriz
Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas¹
Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação,
vol. 41, núm. 1, Janeiro-Abril, 2018, pp. 63-79
Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM)

DOI: 10.1590/1809-5844201813

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69855790003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

UAEM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa acesso aberto

Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas¹

Disputes concerning performance in Communication studies: theoretical challenges, methodological drifts

Conflictos sobre performance en los estudios de Comunicación: desafíos teóricos, derivas metodológicas

DOI: 10.1590/1809-5844201813

Adriana Amaral

(Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unidade Acadêmica de Pesquisa e Pós-Graduação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Leopoldo – RS, Brasil)

<https://orcid.org/0000-0001-9159-2352>

Thiago Soares

(Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife – PE, Brasil)

<https://orcid.org/0000-0002-1305-4273>

Beatriz Polivanov

(Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói – RJ, Brasil)

<https://orcid.org/0000-0002-1289-6604>

Resumo

O presente artigo discute o termo “performance” nos estudos de Comunicação e mídia a partir de um resgate crítico-teórico do mesmo. Partimos de uma reconstituição conceitual do termo em suas vertentes das Ciências Humanas e Sociais francesa e anglo-saxã para apresentarmos seus desdobramentos no campo comunicacional brasileiro, sobretudo no que tange a temáticas como a música e o entretenimento, os fãs e os *sites* de redes sociais. Argumentamos que os estudos de performance são relevantes para entender as ações humanas, bem como suas mediações com os corpos, aparatos, ambientes, materialidades e audiências tão corriqueiras no cotidiano da vida contemporânea. Contudo, indicamos a necessidade de rediscussão do conceito para a análise de distintos objetos e ambientes mediados pelas tecnologias de comunicação e apontamos a possibilidade de entender a performance enquanto método de pesquisa.

Palavras-chave: Performance. Comunicação. Método. Entretenimento. Cultura digital.

1 O presente artigo é fruto do convênio de cooperação PROCAD/CAPES entre os PPGs de Comunicação da UFF-UNISINOS-UFPE, intitulado “Cartografias do Urbano na Cultura Musical e Audiovisual: Som, Imagem, Lugares e Territorialidades em perspectiva comparada”. Informações disponíveis no site do projeto <<http://www.cartografiasomimagem.com.br/procad/>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

Abstract

This paper discusses the term “performance” in media and Communication studies, by means of a critical and theoretical background review. We start with a conceptual reconstitution of the term in its strands in Anglo-Saxon and French Humanities in order to present its development in the Brazilian Studies context, especially regarding issues such as music and entertainment, fandoms and social network websites. We argue that performance studies are relevant to understand human actions, as well as their mediations with the bodies, apparatuses, environments, materialities and audiences in contemporary everyday life. However, we indicate the need to re-discuss the concept for the analysis of different objects and environments which are mediated by communication technologies, and point to the possibility of understanding performance as a research method.

Keywords: Performance. Communication. Method. Entertainment. Digital Culture.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo discutir el uso del término “performance” en los estudios de Comunicación y medios a partir de un rescate crítico teórico de lo mismo. Partimos de una reconstitución conceptual del término en sus vertientes de las Ciencias Humanas y Sociales francesa y anglosajona para presentar sus desdoblamientos en el campo comunicacional brasileño, sobre todo en lo que respecta a temáticas como la música y el entretenimiento, los fans y los sitios de redes sociales. Argumentamos que los estudios de performance son relevantes para entender las acciones humanas, así como sus mediaciones con los cuerpos, aparatos, ambientes, materialidades y audiencias tan corrientes en el cotidiano de la vida contemporánea. Sin embargo, indicamos la necesidad de rediscusión del concepto para el análisis de distintos objetos y ambientes mediados por las tecnologías de comunicación y apuntamos la posibilidad de comprender la performance como un método de investigación.

Palabras clave: Performance. Comunicación. Método. Entretenimiento. Cultural digital.

Introdução

Parece-nos cada vez mais oportuno pensar o conceito de performance no contexto midiático contemporâneo. Trazer à tona a ideia de performance significa enfrentar os problemas da visibilidade em uma época na qual, diante dos constantes acionamentos do corpo, via fotografias, *selfies*, aparições em *sites* de redes sociais, a metáfora da teatralidade se faz presente. Estamos em um mundo profundamente autoconsciente, reflexivo (GIDDENS, 2002), obcecado por simulações e teatralizações em todos os âmbitos sociais. A teatralidade passa, portanto, a ser uma espécie de maneira de encarar as ações, tendo se espalhado do campo das Artes para as Ciências Sociais, agindo sobre as maneiras com que entendemos as ações humanas. Pensar sobre performances significa, necessariamente, abrir-se para o ato, a ação, o cênico. Aquilo que se faz, como se faz, em que contexto. Parte do que chamamos de autoconsciência das ações significa reconhecer que tais ações são feitas “para alguém”, para um “outro” visível ou invisível, uma “audiência imaginada” ou “público intencionado”, como propõe Boyd (2011) ao pensar as performances em *sites* de redes sociais.

Podemos perceber que o termo *performance*² vem sendo utilizado por diversas correntes da Antropologia, Linguística, Sociologia, estudos de gênero e estudos de Comunicação, entre outros, para entender dinâmicas de construção de identidades e sociabilidades, que podem ser individuais ou coletivas, da ordem do cotidiano ou de eventos pontuais e “raros”, sagradas ou profanas, efêmeras ou duradouras, envolvendo sujeitos “comuns” ou célebres e mediadas ou não por Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs). Contudo, precisamente pelo fato de sua ampla apropriação, não apenas fica clara sua importância para compreendermos a relação entre comportamentos e ações com as mediações em suas mais variadas instâncias e ambientes midiáticos, como também a necessidade de se delimitar teoricamente o conceito e apontar as especificidades dos fenômenos observados.

Desse modo, o artigo divide-se em duas grandes partes, ademais desta introdução e das considerações finais: na primeira fazemos uma breve revisão da literatura no que concerne ao uso do termo “*performance*” nos contextos francês e anglo-saxão, nos quais suas bases epistemológicas foram definidas e posteriormente espreiadas para a compreensão de conjunturas outras, como da América Latina, sobre a qual discorreremos. Na segunda parte, por sua vez, propomos que a própria noção de *performance* pode ser tida enquanto um método para análise de fenômenos caros ao campo da Comunicação, como aqueles que dizem respeito à esfera da música e das relações sociais mediadas pelos *sites* de redes sociais. Mais do que uma proposição metodológica rígida e com fórmulas delimitadas de aplicação, no entanto, trata-se de uma proposta-devir.

A discussão de performance nos contextos francês e anglo-saxão

O etnolinguista Richard Bauman nomeia a autoconsciência da *performance* de consciência de duplicidade, uma vez que “a execução real de um ato é colocada em comparação com um ideal (potencial ou lembrado) dessa ação” (BAUMAN, 1986, p.18). O ato de comparar ações é realizado por observadores da ação, reconhecendo, por isso, que *performance* é sempre “para alguém, um público que a reconhece e valida como *performance* mesmo quando, em alguns casos, a audiência é o próprio *self*” (BAUMAN, 1986, p.19).

Para além da disciplinarização – existente e aqui evocada – da ideia de *performance*, propomos pensar, junto a Taylor (2013), a *performance* “como uma episteme, um modo de conhecer”, não apenas – embora também como – objeto de análise. “Aprendemos, transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem” (TAYLOR, 2013, p.17). Neste sentido, a autora parece traçar rascunhos

2 É importante pensar que o termo performatividade, embora importante, acaba sendo discutido mais em relação aos estudos de gênero, principalmente a partir da proposição de Butler (2010). No presente artigo não entraremos no debate sobre performatividade, pois sairia do escopo de nossas preocupações. Contudo, para futuros estudos é um dos caminhos metodológicos que pretendemos seguir.

metodológicos para se demarcar a performance como um modo de conhecer fenômenos. “Ao me situar como mais um ator social nos roteiros que analiso, espero posicionar meu investimento pessoal e teórico na argumentação, não encobrindo as diferenças de tom, mas colocando em diálogo teórico e empírico” (TAYLOR, 2013, p.36), em um acionamento constante entre o que se mostra, como se mostra, o que eu vejo e como eu vejo.

A premissa da autora parece ser a de pensar a performance como um imbricamento entre as linguagens e suas encenações, as situações e contextos de aparições e as dinâmicas de visualidade e fruição. Ao reivindicar a performance como um “modo de conhecer”, portanto, um campo do saber, Taylor (2013) reconhece que “a abertura e a multivocalidade dos estudos de performance são um desafio administrativo” (p.36), na medida em que os limites disciplinares são constantemente tensionados e revistos, limitados e ampliados. Compreender as diferentes articulações e fenômenos relacionados à performance constitui um campo do saber e que requer métodos próprios na especificidade dos seus objetos. Temos aqui, portanto, a construção dos estudos de performance em seu estatuto interdisciplinar³.

Um primeiro movimento necessário para o reconhecimento da complexidade do termo vem dos diferentes usos da palavra “performance”. Muitos desses usos apontam para complexas camadas de referencialidades, muitas vezes contraditórias, outras vezes complementares, acarretando um jogo sustentado por fragmentos dispersos dos usos e suas ressignificações. Se pensarmos na matriz etimológica francesa, “performance” deriva de “*parfournir*”, que significaria “fornecer”, “completar”, “executar”, na concepção resgatada pelo antropólogo Victor Turner. Sob esta alcunha, a performance aparece sob a noção de visualidade, execução. Ou, de maneira mais detida, como uma espécie de camada de transparência capaz de “revelar o caráter mais profundo das culturas” (TURNER, 1982, p.9 – Tradução nossa).

Esta primeira concepção parece guiar certo olhar em torno tanto das práticas performáticas quanto dos sintomas culturais, aprendizado, compreensão de fazeres culturais a partir dos corpos/ações dos sujeitos. Havia, entretanto, uma certa recusa ao princípio de simulação, de teatralidade e de “verdade” (sempre entre aspas) que pode se revelar em uma objeção em torno das teatralidades como componentes, acionamentos e possibilidades de real. Embora uma dança, um ritual e uma manifestação exijam uma separação ou um enquadramento que os diferenciem de outras práticas sociais à sua volta, isso não implica que a performance não seja um comentário, uma fabulação, uma olhada sobre o real.

Do francês, o termo foi incorporado pelo inglês ainda no século XVI (TAYLOR, 2013) como uma espécie de disposição avaliativa sobre as práticas cênicas e corporais. De Aristóteles, passando por Shakespeare, Calderón de la Barca, Artaud e Grotowski, entre outros, a concepção de performance na tradição da língua inglesa remonta à ideia de avaliação

3 Não é coincidência que Diana Taylor, assim como Richard Schechner, entre outros autores importantes desse campo, sejam fundadores e integrem o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Performance na *New York University* (NYU) nos Estados Unidos, no qual a abordagem metodológica interdisciplinar é pautada tanto em termos teóricos quanto práticos.

teatral, indicação de prática em torno do potencial, do talento e de comprometimento com a encenação. Esta ideia de avaliação em torno das competências corporais e cênicas dos indivíduos se espalha nos inúmeros usos da noção de performance: do campo dos negócios, passando pela política, esportes e tudo aquilo que envolve avaliação da relação expressiva do corpo com alguma competência⁴.

Resgatamos aqui o movimento proposto por Turner (1982) de debater também o caráter de “intraduzibilidade” do termo performance, desafiando questões disciplinares e geográficas, mas também negando a universalidade e a transparência: “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” (TURNER, 1982, p.12 – Tradução nossa).

Estas diferentes origens do termo “performance” apontam para outros usos conceituais da palavra em campos do conhecimento distintos. Se pensarmos na chave da origem francesa do termo, poderemos nos direcionar para uma perspectiva dramatúrgica: a cultura é uma arena em que os atores sociais jogam com seus dramas em busca de sentidos para existir. Indivíduos são sujeitos de seus dramas, eles argumentam, contestam, logram, normatizam fazeres culturais, ou seja, não simplesmente se adaptam a sistemas, eles os formam. Nos dramas cotidianos, há reconhecimentos de condutas, práticas, vitórias, derrotas, movimentos de autopreservação, enfrentamento, recusa e adesão. A dramaturgia da vida cotidiana se faz a partir de componentes estéticos e lúdicos dos eventos sociais.

Frequentemente a abordagem de Erving Goffman, sociólogo canadense, é acionada como um dos grandes “ícones” de tal perspectiva dramatúrgica. O autor utiliza metáforas teatrais ao longo de toda a sua obra *A representação do eu na vida cotidiana*⁵ para designar os modos através dos quais os atores sociais *encenam* características próprias para um *público* na tentativa de administrar ou manipular a impressão que desejam causar, ainda que sempre sujeita a rupturas e falhas. Termos como “fachada”, “cenário”, “atores”, “personagens”, “papéis”, “espetáculo” e mesmo “performance” são utilizados pelo autor para dar conta das dinâmicas de autoapresentação dos sujeitos em diferentes contextos sociais.

Contudo, o autor acena também – ainda que não de forma aprofundada – para como essas práticas culturais estão inscritas nos corpos, seja através da linguagem ou do vestuário, por exemplo. De fato, nas últimas páginas de seu livro, Goffman abandona a metáfora teatral:

4 Schechner (2013) vai apontar – ainda que seguindo uma categorização passível de crítica – que as performances podem ocorrer em oito tipos de situações, por vezes de forma entrelaçada, por vezes separadamente: na vida cotidiana, nas artes, nos esportes e outros entretenimentos de massa, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais e em ação (*in play*).

5 Recentemente a popularidade dessa obra e a discussão sobre performance extrapolou o campo acadêmico e apareceu citada nominalmente em diálogos em cenas de dois episódios da primeira temporada do seriado *Mindhunter* (2017), produzido e veiculado pelo Netflix. A série trata da constituição de uma divisão do FBI na década de 1970 que começa a investigar o comportamento dos assassinos de crimes hediondos que depois vêm a ser chamados de assassinos em série. Percebe-se assim a pertinência e a popularidade atingida pelo autor/obra ao ser citado em um produto da cultura *pop*.

Ao desenvolver o quadro de referência conceitual empregado neste trabalho foi utilizada a linguagem teatral. Falei de atores e plateias; de rotinas e papéis (...) Agora dever-se-ia admitir que essa tentativa de insistir numa simples analogia até aqui foi em parte retórica e estratagema. (...) Este trabalho não está interessado nos aspectos do teatro que se insinuam na vida cotidiana. Diz respeito à estrutura dos encontros sociais (...) [através do] uso de técnicas verdadeiras, (...) graças às quais as pessoas na vida diária mantêm suas situações sociais reais (GOFFMAN, 2009, p.232-233).

Ao abandonar tal linguagem o autor deixa claro que – ao contrário de algumas leituras de estudos e pesquisas nacionais e estrangeiros sobre performance e identidade –, *não* haveria uma distinção entre as “máscaras” que assumimos cotidianamente e supostos *selves* autênticos encobertos por elas. Ou seja, refuta que o jogo de performar remeteria de certo modo a um “falseamento” identitário. Indo na direção oposta, Goffman (2009) entende que tudo que somos e temos são as máscaras, são precisamente as performances. Nesse sentido, é fundamental refletir sobre como podemos nos construir e nos apresentar aos “outros” enquanto figuras críveis, autênticas.

É desta encruzilhada que emergem os usos conceituais de performance em uma tradição de língua inglesa, ou aquela que vai focalizar em uma espécie de função performática da comunicação, a partir da investigação dos atos de fala – proposta mais que oportuna gerada por Austin (1988) ao se questionar: faziam-se coisas com palavras?

Nesta perspectiva, a partir dos usos, criações e encenações da língua, dramatizam-se os atos. Esta dramatização é executada e avaliada constantemente, investindo, portanto, em valores como autenticidade, verossimilhança ou sinceridade⁶. Maneiras engenhosas de usar a linguagem apontam para noções de autenticidade nos jogos valorativos de ver e existir socialmente. Neste sentido, as premissas do drama no cotidiano são acrescidas de ênfases em torno das aparições corporais e gestuais, apontando para agendamentos em torno das práticas culturais. Esta aproximação da noção de performance com o de oralidade é também base de Zumthor (2007), um dos autores mais reverenciados nos estudos de performance na Comunicação, que afirma que:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente aqui e agora, transmitida e recebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição (ZUMTHOR, 2007, p.31).

6 A respeito do debate sobre a noção de sinceridade nas performances midiáticas, Janotti Jr. e Soares (2014) fazem um percurso teórico em torno das dicotomias autenticidade *versus* sinceridade, sentido *versus* presença.

Zumthor (2007) soa engenhoso em nos fazer adentrar ao jogo da performance: de aproximação, de abordagem, de apelo, de provocação do outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido. A partir das noções francesa e anglo-saxã partimos no próximo item para o sentido de performance no contexto latino-americano e no pensamento comunicacional brasileiro.

Por um sentido do termo performance no contexto latino-americano

Ao debater a performance na América Latina, circunscreve-se o incômodo com o termo “performance” no contexto latino-americano a partir da ideia de que, tanto no espanhol quanto no português, a palavra assume através da língua inglesa um “disfarce” linguístico, evocando tanto a presença de uma cultura marcadamente anglófila nestes países quanto a ideia de “arte performática”, como aquela vinculada ao *happening* e à história do corpo nas artes cênicas e visuais. No entanto, Taylor (2013) aponta quatro termos que são frequentemente usados como “traduções possíveis”, porém precárias e inacabadas, da ideia de performance na América Latina – a partir dos embates em torno da palavra nas tradições francesa e inglesa:

- 1) teatralidade;
- 2) espetáculo;
- 3) ação;
- 4) representação.

Teatralidade e espetáculo captariam o sentido construído e abrangente da performance, nas muitas maneiras como o comportamento social pode ser visto como performance e os valores/valências que estão em jogo. Ação e representação seriam da ordem das intervenções e competências individuais, ato ou intervenção política, na medida em que “o termo ‘ação’ parece mais dirigido e intencional e, portanto, menos imbricado social e politicamente do que performatizar, que evoca tanto proibição quanto o potencial para transgressão” (TAYLOR, 2013, p.42). A noção de representação invoca noções de mimese, “de uma quebra entre o ‘real’ e sua representação” (TAYLOR, 2013, p.42), a partir de uma esfera política ligada a pertencimentos e visibilidade.

Original é a contribuição de Taylor (2013) que vai buscar na tradição indígena latino-americana (*nauatle*, *quéchua* e *aimara*) o correspondente ao termo “performance”. A palavra “*olin*”, que significa “motor da vida” seria “candidata possível” na acepção da autora. “*Olin* é o motor por trás de tudo o que acontece na vida, o movimento repetido do sol, das estrelas, da terra, dos seres vivos. Tudo se repete, num movimento que é a própria coreografia da vida” (TAYLOR, 2013, p.43), mas “*olin* também significa a linha limítrofe entre vida e morte, aquilo que mantém os seres vivos, ou, de maneira mais metafísica, a linha de transição entre o reino terreno e o divino” (TAYLOR, 2013, p.43).

Nesta perspectiva, os movimentos coreográficos da vida seriam tanto sociais e políticos quanto naturais e encenados, não havendo distinção entre essas instâncias. O termo atrai a autora na medida em que parece rechaçar a compartimentalização das práticas sociais das sociedades ocidentais, questionando taxonomias e apontando para outras possibilidades interpretativas. É justamente essa abertura que nos permite pensar a performance enquanto um conceito central para o campo da Comunicação a partir de uma problematização metodológica, como veremos na próxima seção.

A performance enquanto método no campo da Comunicação

É importante problematizar a ideia de performance do ponto de vista metodológico, na medida em que esses estudos – sobretudo na tradição das Artes Visuais – vão reivindicar o caráter de unicidade e acontecimento não-reproduzível da performance. “Seria a performance aquilo que desaparece ou que persiste, transmitido por meio de um sistema arquivado ou apenas através dos repertórios?” (TAYLOR, 2013, p.18). Este impasse é frequente nos usos do conceito de performance e suas aplicações.

Estamos diante de duas naturezas de investigação: uma que opera sobre a noção de performance em arquivo, ou seja, atos performáticos registrados em suportes midiáticos, passíveis de recuperação a partir do armazenamento material destes registros; outra que trata da performance em repertório, ou seja, aquela que “desaparece”, está registrada na memória dos viventes, a encenação que resultou em um estar-junto momentâneo e efêmero⁷. Aqui, a performance constituiria no objeto/processo de análise, nas muitas práticas e eventos – dança, teatro, rituais, *shows*, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatralizados, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião.

A ideia de performance, portanto, negocia com tradições da Antropologia, das Artes Cênicas, Artes Visuais, da Linguística, entre outras, e propomos uma intersecção com o campo da Comunicação, através de duas de suas temáticas/objetos nos quais mais nos concentramos: música e *sites* de redes sociais e, por vezes, na articulação entre ambas. O cerne do debate em torno da performance, no campo da Comunicação, é a ideia de incorporação, repetição, reiteração. Gestos habitam corpos, acionam memórias, colocam em perspectiva experiências. O que o corpo torna visível?

Taylor (2013) chama atenção para a noção de “performance incorporada”, que seria “a dimensão tangível dos atos que têm papel fundamental na conservação da memória e na consolidação de identidades em sociedades letradas, semiletradas e digitais” (p.21). As performances seriam, portanto, atos de transferência vitais, permitindo a co-construção do

7 Ainda que reforçando a ideia de que se tratariam de dois tipos de performance distintos, o arquivístico e o de repertório, ou ao menos que um viria antes e o outro depois, Schechner (2013) entende que toda e qualquer performance é, ao mesmo tempo, um comportamento restaurado (aprendido, observado, introjetado socialmente), previamente experienciado, e único, singular, na medida em que seu contexto de fruição jamais pode se repetir, seja em relação a uma performance “ao vivo” ou gravada.

conhecimento, memória e um sentido de identidade social. O artista plástico Joseph Roach vai reconhecer o caráter mimético e mnemônico das performances, porém, quase em uma guinada à Psicanálise, indicando o devir performático:

As genealogias da performance trazem consigo a ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados pelos corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras (e nos silêncios entre eles) e movimentos imaginários sonhados em mentes, não anterior à linguagem, mas como partes constitutivas dela (ROACH, 1996, p.26 – Tradução nossa).

Desse modo, chamamos a atenção para o fato de que investigar performances demanda primeiramente não apenas um olhar atento ao campo do simbólico, do que certos atos performáticos querem propor enquanto “produção de sentido”, mas também para algo da ordem não hermenêutica, que envolve as materialidades dos corpos e objetos que se afetam e produzem presença (GUMBRECHT, 2010), ainda que tal presença possa ser “arquivada” corpórea e midiaticamente, ganhando novas camadas. Depois, o entendimento de que se trata de um processo sempre inacabado, em construção. Ainda que certos atos performáticos e seus registros – como *shows* de música e apresentações teatrais – possam trazer uma ideia de término ou conclusão dos mesmos, eles não se encerram em si mesmos, causando afetações, reverberações e reelaborações mesmo após seu suposto fim e que certamente se iniciam antes de seu começo⁸. O motor da vida, da performance, não cessa.

Estudos de performance em comunicação e música

Nossa proposta de pensar os estudos de performance na intersecção entre comunicação e música parte de dois percursos metodológicos:

- 1) um que compreenda as linguagens em torno de atos performáticos arquivados, isto é, de que maneira os registros, “oficiais” ou não, dentro de padrões da indústria do entretenimento ou através da captação por parte de fãs e frequentadores de espetáculos musicais são apresentados⁹;
- 2) outro que evoca uma articulação de performance como memória, como política identitária de grupo ou da singularidade de sujeitos, ou diante de políticas da visibilidade (o que se registra, quem registra, com quais propósitos).

8 Tal dimensão processual da performance fica talvez mais clara quando se pensa em performances cotidianas, sempre inacabadas, reelaboradas e reconstruídas.

9 Neste caso aqui recusaríamos a ideia vinda, sobretudo das Artes Cênicas e das Artes Visuais, de que “a performance não pode ser salva, gravada, documentada ou participar de outro modo da circulação de representações da representação” (PHELAN, 1993, p.32).

Dentro de nossa tentativa de apreender e analisar estas práticas performáticas efêmeras, recorreremos a focos de análise, dentro de enquadramento do evento e da ingerência de afirmar, de maneira ontológica, que se trata de uma performance – o que uma sociedade considera performance outra pode não considerar. Conforme argumenta Schechner (2006) “não se pode determinar o que ‘é’ performance sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas”, uma vez que “da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico” (p.38). De quem seriam as histórias e memórias que se tornariam visíveis?

A partir desta segunda concepção de performance, retomamos o pensamento de Taylor (2013) em torno da ideia de eventos como performances para propor uma “lente metodológica” para o campo da música. Se eventos são performances, poderíamos debater o que se está performatizando nestes espaços. Eventos de música envolvem performances musicais, naturalmente, de artistas que mobilizam o público em torno da espetatorialidade ao vivo (ver e ouvir), mas não somente isso. O evento performatiza uma intenção de realização¹⁰, seja de ordem pública ou privada, o que motiva a sua existência.

Poderíamos pensar em instituições performatizando formas de espacializarem experiências com sujeitos, marcas criando formas de corporificação nos espaços, jogos de esconder e revelar em torno das motivações dos eventos musicais. Mas se eventos são performances, estamos falando, naturalmente, de artistas que planejam espetáculos, executam, realizam shows em um espaço-tempo delimitado e contextualizado. Tais artistas reúnem fãs, frequentadores, curiosos e apreciadores de música que, por sua vez, performatizam maneiras de estar, de fruir e de sentir a música, corporificando resistências, obediências, cidadanias, gêneros, etnicidades, entre outros aspectos.

Nosso entendimento é de que esta prática dos corpos performatizando em eventos funciona como uma espécie de epistemologia que aciona o olhar em torno das ações incorporadas e as práticas culturais a elas associadas. Estamos falando da relação entre performance e vida cotidiana, em suas diversas acepções e recontextualizações culturais – refletindo especificidades históricas nas encenações e fruições. Performances e eventos, nesse sentido, podem ser entendidos como um processo social e comunicativo, conforme defende Frith (1996), que irão envolver uma complexa rede de agentes humanos e não-humanos – como artistas, fãs, críticos, produtores de eventos, marcas, instrumentos musicais, casas de *show*, meios de transporte, aparelhos de reprodução sonora e visual, dentre tantos outros – em conexões múltiplas de construção de relações e, não raro, significados e valores em negociação e disputas contínuas. Cabe a nós mapearmos e discutirmos tais aspectos a partir de um olhar que busque entender as especificidades de eventos musicais enquanto performances em *contextos sociais e culturalmente distintos*.

10 Ainda que certas intenções não sejam concretizadas, conforme discutiremos mais adiante.

A respeito desse aspecto podemos pensar sobre a importância do contexto cultural de onde emergem as performances para compreender os tensionamentos entre corpos, agenciamentos políticos, geográficos e estéticos. Na investigação “Enfrentamentos Políticos e Midiáticos de Fãs de Música *Pop* em Cuba”, Soares (2016) relata a dimensão performática do que é ser fã de música *pop* (marcadamente anglófila e ligada ao imaginário dos Estados Unidos – histórico inimigo político de Cuba) no contexto cubano. A ressignificação do ato de performatizar a figura do fã, as ideias sobre subversão, os limites entre revelar/esconder a condição em um determinado contexto podem traduzir as territorializações das performances em seus diversos ambientes culturais.

Já em outro contexto geográfico – Porto Alegre-RS – e através de um gênero musical distinto – o *rock* gaúcho – percebe-se que esses contextos aos quais estamos nos referindo impactam e diferem nos resultados das performances que são analisadas nas pesquisas de Nunes (2016) – a respeito de *shows* de *rock* ao vivo da banda gaúcha Cachorro Grande – e nas materialidades da forma de produção e discursividades da cena porto-alegrense, calcada em aspectos de baixo custo e de sonoridades “suja”, conforme indicam Amaral et al (2017). Ambas as análises de instâncias diferentes de produção performática atentam para aspectos identitários do *rock* gaúcho que são negociados em atos discursivos através de entrevistas, de letras de música, fotografias e uma série de outros aspectos compreendidos pelos autores como performances.

É claro, ainda, que tais contextos geográficos, culturais e sociais distintos ganham uma outra dimensão que provoca outras camadas de tensionamentos nos e sobre os atos performativos: a do virtual. Não apenas a cultura digital permite, por exemplo, que atualmente fãs cubanos de música *pop* possam encontrar vasto material (musical, visual, discursivo, etc.) sobre seus ídolos – ainda que o acesso à *Internet* seja restrito na Ilha¹¹ –, mas a própria mediação tecnológica vai causar afetações nos modos como certos sujeitos, inscritos em territórios geográficos distintos e espaços *online* comuns, vão performatizar seus modos de fruição musical, por exemplo. Não à toa, Regev (2013) propõe a ideia de “cosmopolitismo estético” para pensar como culturas musicais massivas, principalmente dentro do que o autor chama de “*pop rock*”, estão passando por fortes atravessamentos a partir da *Internet*, a ponto de gerarem proximidades estéticas marcantes entre si. Segundo o autor:

Permitindo aos fãs um engajamento intensivo sem obstáculos com praticamente infinitas quantias de música local e global, a participação em culturas estéticas do *pop-rock* tem se tornado a materialização plena do cosmopolitismo estético¹² (REGEV, 2013, p.137 – Tradução nossa).

11 Conforme nos mostra Santos (2017), Cuba passou a ter acesso à *Internet* em 1996 e de forma muito restrita a espaços coletivos (como local de trabalho e universidades). Ainda que atualmente a “informatização de Cuba” faça “parte das políticas do governo de aprimorar e diversificar os centros de acesso à *Internet* (...) estar conectado” é “ainda complexo, pois as tarifas de acesso continuam sendo altas se as comparamos com a média salarial que as pessoas recebem” (SANTOS, 2017, p.17).

12 Do original: “*Affording fans unhindered intensive engagement with almost endless amounts of local and global music, participation in aesthetic cultures of pop-rock have become a full-fledged materialization of aesthetic cosmopolitanism*”.

Isso não significa, contudo, que as especificidades culturais dos agrupamentos sociais estão se perdendo por conta da cultura digital. Ao contrário, argumentamos que os próprios modos como os sujeitos se apropriam de espaços na *Internet* (como páginas no Facebook, canais no YouTube e *blogs*), a partir de suas afiliações identitárias de território, por exemplo, vão dizer muito do modo como performatizam a si mesmos e aos seus gostos na esfera do consumo, o que nos leva à dimensão da expressão dos valores afetivos através das plataformas digitais.

Performances de gosto e as pesquisas sobre *sites* de redes sociais

Uma outra vertente de análise é a dos estudos que articulam a noção de performance de gosto – proposta pelo musicólogo francês Antoine Hennion – aos comportamentos das audiências (sobretudo de música) nos *sites* de redes sociais, nos quais observam-se as disputas simbólicas e dissensos entre fãs e *haters* seja em relação a determinados gêneros musicais ou artistas. De forma sintética, concordamos com Pereira de Sá (2016) ao comentar que “por performance de gosto entendo, em diálogo com Hennion (2001, 2002), a dimensão processual e coletiva que envolve a expressão valorativa dos afetos” (PEREIRA DE SÁ, 2016, p.6).

Essa dimensão de expressão de valores através dos afetos, emoções e sentimentos contida na noção de performance de gosto torna-se uma categoria metodológica de análise interessante ao ser operacionalizada de forma empírica nas análises de embates de fãs e *haters* na *Internet*, mais especificamente nos *sites* de redes sociais, através de uma série de práticas e táticas que têm sido mapeadas em estudos realizados como em Amaral e Monteiro (2013) ao tratarem dos embates entre *rock* e *funk*; em Amaral, Souza e Monteiro (2015) ao mostrarem as estratégias de ativismo de fãs; em Amaral, Monteiro e Soares (2017) que discutiram as controvérsias no Twitter e em *blogs* em torno da performance de Adam Lambert em *show* à frente da banda *Queen* no *Rock In Rio* de 2015; e até mesmo na questão do uso da autoironia e do humor na autoapresentação identitária de uma subcultura *online*, conforme descrita por Amaral, Barbosa e Polivanov (2015).

A performance de gosto é discutida por Amaral (2016) como uma definição operatória que articula as relações entre materialidades e expressão de afetos sobre determinados produtos midiáticos nos quais a cultura pop transnacional torna-se central para o entendimento dessa forma de pragmática do gosto proposta por Hennion (2010). Dessa maneira, a dimensão performática das audiências *online*, sejam elas fãs, amadores, apreciadores, anti-fãs, *trolls* ou *haters* ganha importância metodológica para os estudos, podendo nos fornecer pistas valiosas sobre os comportamentos humanos nos ambientes mediados. Essa dimensão da performance, articulada com as noções das materialidades da comunicação, aos estudos de fãs e uma triangulação entre aspectos corporais e aspectos sociais/coletivos foram abordadas como uma proposta de delineamento metodológico por

Amaral e Carlos (2016) sobretudo no que diz respeito às lacunas nos estudos de audiência às quais o termo “recepção” parece não dar conta. Desse modo, a performance de gosto, assim como o próprio termo “performance”, também pode ser entendida como um guia metodológico para pensarmos tais fenômenos, que encontra um campo fértil nos estudos produzidos no contexto brasileiro.

Ainda nesse sentido é importante atentar para quando certas intencionalidades performáticas não se cumprem, sendo rompidas. Se Goffman (2009) já nos chamava a atenção para os “gestos involuntários” que por vezes deixamos escapar e trazia à tona as expressões transmitidas (intencionais) e as emitidas (involuntárias ou inconscientes), defende-se aqui que uma proposta de entendimento da performance como método deve levar em consideração também as *falhas*, os *desencaixes* que por ora ocorrem na mesma, gerando afetações no público e na autoimagem que se deseja construir¹³.

Tal processo pode se dar tanto em performances de gosto de fãs de determinado artista ou gênero musical quando, por exemplo, são marcados (“tagueados”) em *sites* como o Facebook em eventos musicais de gêneros que não condizem com sua construção identitária e isso fica visível à sua rede de contatos¹⁴, quanto em performances musicais de artistas, que não raras vezes se veem envoltos em situações como de queda no palco, exposição não intencional de partes do corpo, dentre outras, geralmente adquirindo visibilidade midiática¹⁵.

Se a performance é *olin* e não cessa, ela deve ser entendida também a partir de suas rasuras, de suas rupturas, uma vez que o fluxo da vida é marcado pelas incongruências e correntezas imprevisíveis. Assim, a tentativa de se ter uma “coerência expressiva” (PEREIRA DE SÁ; POLIVANOV, 2012) nas narrativas de si e nas performances de gosto é e só pode ser uma fábula, uma busca inalcançável, mas que norteia disputas simbólicas e materiais das audiências de celebridades, artistas e mesmo pessoas “comuns”. Dessa forma, observamos que a operacionalização e o uso do termo performance necessitam levar em consideração tais dimensões e questionamentos.

Considerações finais

Pensar a performance a partir dos atravessamentos midiáticos: suas entradas e saídas, mas sobretudo, as permanências dos corpos na esfera das mídias. Como tais corpos se colocam em cena, o que teatralizam. A abordagem da performance no campo

13 Em relatório final de pesquisa PIBIC CNPq/UFF, Polivanov, Figueiredo e Moraes (2017) investigaram distintos casos de rupturas em performances identitárias em *sites* de redes sociais, dentre os quais pode-se citar o da empresária Bel Pesce, que teve que sua carreira afetada por supostas incongruências em sua autobiografia, expostas em ambientes como Facebook, Twitter e *blogs*.

14 Polivanov (2014) relata que informantes de sua pesquisa de doutorado, vinculados a cenas de música eletrônica, controlavam a função de marcação/*tag* em eventos no Facebook, uma vez que rechaçam um vínculo simbólico de seus perfis a eventos que não estariam relacionados com suas “identidades”, como de música sertaneja.

15 Ver, por exemplo, os casos das cantoras Madonna <<https://tinyurl.com/britawardsMadonna>> e Anitta: <<https://tinyurl.com/anittapremiomultishow>>. Acesso em: 05 nov. 17.

da Comunicação precisa reconhecer a própria dinâmica midiática como uma camada performática. As mídias formam, em si, agenciamentos performáticos que indicam modos particulares de agir, olhar, interagir, valorar.

Performances formam a textura geral da experiência, na medida em que são históricas (articuladas às formas com que sujeitos lidam com as encenações midiáticas, do rádio, passando pela televisão, *sites* de redes sociais) e geram matrizes de intensificação que precisam ser pensadas também politicamente. Como estes corpos que estamos acionando fazem parte de sistemas midiáticos complexos, suas institucionalizações, disposições mercadológicas e globais. A perspectiva da performance na Comunicação precisa, portanto, enfrentar o senso comum, uma vez que se trata de uma condição da partilha e das experiências, da vida social e do compartilhado/compartilhável das dinâmicas das redes. É pelo senso comum que observamos e somos observados, partilhamos e somos partilhados, e, ao partilhar, distinguimos a nossa vida e a vida dos outros. Por isso, atuamos e observamos, avaliamos e somos avaliados, em uma atitude autorreflexiva que faz parte do viver em sociedade. Neste sentido, as performances nas mídias oferecem estruturas do comum, pontos de referência, de parada, de contemplação, de engajamento e desengajamento. Questões que lidam tanto com identidades quanto com diferenças.

Os desafios dos estudos de performance na Comunicação contemplam a superação do binarismo (realidade *versus* ficção) nos agenciamentos dos corpos, uma vez que a textura das experiências contemporâneas diz respeito à existência de espaços simbólicos e autorreferenciais que nos oferecem possibilidades de subjetivação, capacidades imaginativas e o reconhecimento da própria experiência com a mídia como algo a ser debatido e questionado.

Quando se trata de corporalidades, ideias ligadas às especificidades das experiências culturais nas diversas culturas emergem. Abrem-se caminhos para se pensar singularidades nas formas com que as culturas teatralizam as experiências performáticas nas mídias e sobretudo aquilo que parece estar excessivamente circunscrito a um contexto. Não se poderia obliterar a importância de se pensar também no perturbador, fantasioso, nos desejos e obsessões presentes nos corpos em ação – tarefa já longamente debatida pelos preceitos da psicanálise. Estamos falando de estéticas, mas também de éticas nas performances. De políticas da vida cotidiana, para as quais as mídias instrumentalizam fazeres através de olhares, conceitos, categorias e tecnologias, contribuindo para aproximar ou distanciar, fazer distinções e juízos, entre a classificação e a experiência, a fruição do sensível e as aparições dos sentidos.

Para além dessa contribuição de cunho mais epistemológico da performance como método também se torna necessário pensar – para futuros estudos – em formas de operacionalizar metodologicamente nossas análises de objetos e fenômenos comunicacionais tão multifacetados e distintos quanto alguns dos que apontamos no presente artigo.

Referências

- AMARAL, A. Cultura pop digital brasileira: em busca de rastros político-identitários em redes. **Revista ECO-PÓS**, Rio de Janeiro, v.19, n.3, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/5422>. Acesso em: 23 jan. 2018.
- AMARAL, A.; BARBOSA, C.; POLIVANOV, B. Subculturas, re(a)apresentação e autoironia em sites de rede social: o caso da fanpage “Gótica Desanimada” no Facebook. **Revista Lumina**, Juiz de Fora, v.9, n.2, 2015. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/481>>. Acesso em: 12 abr. 2018
- AMARAL, A.; CARLOS, G. Fandoms, objetos e materialidades: apontamentos iniciais para pensar os fandoms na cultura digital. In: FELINTO, E.; MÜLLER, A.; MAIA, A. (Orgs.). **A vida secreta dos objetos**: Ecologias da Mídia. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2016, p.28-42.
- AMARAL, A.; MONTEIRO, C. “Esses roqueiros não curtem”: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v.20, n.2, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/UnidoscontraPUC>>. Acesso em: 3 abr. 2018.
- AMARAL, A.; MONTEIRO, C.; SOARES, T. O Queen, A Queen: controvérsias sobre gêneros e performances. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v.24, n.1, 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/revfamecos23912>>. Acesso em: 2 abr. 2018.
- AMARAL, A.; SOUZA, R.; MONTEIRO, C. De Westeros no #vemprarua à shippagem do beijo gay na TV brasileira. Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital. **Revista Galáxia**, São Paulo, v.1, n.29, 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20250>>. Acesso em: 21 nov. 2017.
- AMARAL, A. et al. Mapeando cenas da música pop em Porto Alegre: memórias, materialidades e indústrias criativas. In: AMARAL, A. et al. (Orgs.). **Mapeando cenas da música pop**: cidades, mediações e arquivos. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.
- AUSTIN, J. **How to do things with words**. 4. ed. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1988.
- BAUMAN, R. **Verbal art as performance**. 2. ed. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1986.
- BOYD, D. Social Network Sites as networked publics: affordances, dynamics, and implications. In: PAPACHARISSI, Z. (Ed.). **A networked self**: identity, community and culture on social network sites. London: Routledge, 2011, p.151-172.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FRITH, S. **Performing rites**: On the Value of Popular Music. Harvard: Harvard University Press, 1996.
- GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GUMBRECHT, H. **Produção de presença**. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.
- HENNION, A. Music Lovers. Taste as performance. **Theory, Culture, Society**, v.5, n.18, p.1-22, 2001.
- _____. Music and mediation: towards a new sociology of music. In: CLAYTON, M; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). **The cultural study of music**: a critical introduction. London: Routledge, 2002.
- _____. Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. **Comunicar – Revista Científica de Educomunicación**, v.17, n.34, p.25-33, 2010.

- JANOTTI JR., J.; SOARES, T. Mentiras sinceras me interessam. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2014, Belém. **Anais...** Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT04_COMUNICACAO_E_EXPERIENCIA_ESTETICA/sinceridade-jeder-thiago-compos_2165.pdf> Acesso em: 11 nov. 2017.
- NUNES, C. **As próximas horas serão muito boas**. Materialidades e estéticas da comunicação em duas apresentações ao vivo da banda Cachorro Grande. 2016. 169f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/5183>>. Acesso em: 19 dez. 2017.
- PEREIRA DE SÁ, S. Somos todos fãs e haters? Cultura pop, afetos e performance de gosto nos sites de redes Sociais. In: XXXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2016, São Paulo. **Anais...** Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2334-1.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2017.
- PEREIRA DE SÁ, S.; POLIVANOV, B. Auto-reflexividade, coerência expressiva e performance como categorias para análise dos sites de redes sociais. **Contemporânea** – Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v.10, n.3, p.574-596, set./dez., 2012.
- POLIVANOV, B. **Dinâmicas identitárias em sites de redes sociais**: estudo com participantes de cenas de música eletrônica no Facebook. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- POLIVANOV, B.; FIGUEIREDO, J.; MORAES, I. **Rupturas em performances identitárias online**: levantamento e análise de casos em sites de redes sociais. Relatório final de pesquisa PIBIC CNPq/UFF. 2017.
- PHELAN, P. **Unmarked**: the politics of performance. London/ New York: Routledge, 1993.
- REGEV, M. **Pop-Rock music**: aesthetic cosmopolitanism in late modernity. Cambridge: Polity, 2013.
- ROACH, J. **Cities of the dead**: circum-atlantic performance. New York: Columbia University Press, 1996.
- SANTOS, D. **O amor nos tempos do Facebook**: narrativas amorosas e performances de si de jovens cubanos no site de rede social. 2017. 142f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- SCHECHNER, R. **Between Theater and Anthropology**. 2. ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.
- _____. **Performance studies**: an introduction. 3. ed. New York: Routledge, 2013.
- SOARES, T. Enfrentamentos políticos e midiáticos de fãs de música pop em Cuba. **Logos**: Comunicação e Universidade, v.23, n.2, p.65-76, 2016.
- TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: Performance e Memória Cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TURNER, V. **From ritual to theater**: the human seriousness of play. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Adriana Amaral

Realizou estágio sênior (Pós-Doutorado CAPES) em Mídia, Cultura e Comunicação pela *University of Surrey* (Reino Unido). É doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) com estágio de doutorado (CNPq) pelo *Boston College* (EUA). É professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) e do curso de graduação em Produção Fonográfica na mesma instituição. É pesquisadora do CNPq e líder do grupo de pesquisa Cultpop – Comunicação, Tecnologias e Cultura Pop. Foi professora visitante na *Universität Duisburg-Essen* na Alemanha (2016) e na *University of Salford* (2013 e 2014). Desenvolve pesquisas sobre comunicação e música, cultura digital e fãs. E-mail: adriana.amaral08@gmail.com.

Thiago Soares

Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Análise em Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Autor dos livros: *Videoclipe, O Elogio da Desarmonia* (2004) e *A Estética do Videoclipe* (2014) e de inúmeros artigos e ensaios sobre interfaces música e mídia, performance, audiovisual, cultura *pop*, jornalismo e cultura de celebridades. E-mail: thikos@gmail.com.

Beatriz Polivanov

Professora e chefe do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense (UFF), instituição na qual é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Doutora e mestre em Comunicação pelo mesmo PPGCOM, onde realizou estágio pós-doutoral na linha de Estéticas e Tecnologias da Comunicação. Líder e coordenadora do grupo de pesquisa MiDlCom (Mídias Digitais, Identidade e Comunicação), inscrito no CNPq. Autora do livro *Dinâmicas identitárias em sites de redes sociais: estudo com participantes de cenas de música eletrônica no Facebook* (Multifoco, 2014). Coordenadora do GP de Comunicação e Cultural Digital da Intercom. E-mail: beatrizpolivanov@id.uff.br.

Recebido em: 04.12.2017

Aceito em: 01.04.2018