
Proposta para abordagem sônica-espiral dos protestos no Brasil ¹

Heloise Barreiro CAMPOS²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Este trabalho reconhece os protestos brasileiros como fenômenos sônico-espirais que seguem uma temporalidade curva e se instituem por vias das corporeidades e sonoridades (MARTINS, 2020). A partir de conceitos como roteiro (TAYLOR, 2013), oralitura (MARTINS, 2020), entreouvido e agência sônica (LABELLE, 2022), constrói-se um caminho metodológico que articula performance, som e mídia a fim de apreender as singularidades dos protestos carnavalizados no Brasil.

Palavras-chave: performance; som; música; carnaval; protestos.

Introdução

O Brasil é uma nação atravessada por ausências históricas e tensões diversas que emergem a partir deste lugar de luta desigual contra o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. De um lado, o apagamento da nossa história é uma realidade, há uma lacuna nos arquivos e registros formais do nosso passado; do outro, abordagens para preservar e transmitir o conhecimento repertorial (TAYLOR, 2013) ainda são questionadas, sobretudo para culturas que não se enquadram no padrão canônico.

Quando falamos de protestos políticos, é nítida uma transmissão de práticas (MARTINS, 2020; TAYLOR, 2013) que extrapolam os saberes arquivais e se inscrevem no corpo por meio de subjetividades (visuais, sonoras e afetivas). Simas (2019) fala em uma pedagogia do tambor, que compreende as sonoridades das ruas, os silêncios das falas e propõe uma leitura do cotidiano a partir das respostas corporais/sensoriais (SIMAS, 2019, p. 29).

Com isso em vista, este trabalho reconhece os protestos brasileiros como fenômenos sônico-espirais que não seguem uma linearidade; e sim uma

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa – Comunicação, Música e Entretenimento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Mestranda em comunicação pelo PPGCOM - UFPE, bolsista Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Integrante do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop. E-mail: heloisebarreiro15@gmail.com.

temporalidade curva que experiencia momentos de simultaneidade e se instituem por vias das corporeidades (MARTINS, 2020, p. 22) e sonoridades.

Este artigo é um substrato da discussão teórico-metodológica ainda em desenvolvimento na minha pesquisa de mestrado sobre protestos carnavalizados no Brasil (CAMPOS, 2023). A proposta tem um teor conceitual e de revisão bibliográfica, com pontuais casos para materializar a análise, visto que reflete o momento atual da minha escrita.

Por isso, o principal objetivo deste trabalho é construir caminho metodológico que apreenda as singularidades dos protestos carnavalizados-espirales (CAMPOS, 2023), promovendo um deslocamento sônico-espiral nos estudos de performance. Começaremos explorando conceitos basilares do campo.

Como a festa encena o trauma coletivo na performance

Quando investigamos acontecimentos políticos no espectro da performance, observamos que eles estão em um processo constante de transmissão de “memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro” (TAYLOR, 2013, p.51).

Na obra “O Arquivo e o Repertório” (2013), as performances são definidas como “atos de transferências vitais”, que transmitem conhecimento, memória e um sentido de identidade social (TAYLOR, 2013, p.27). A autora instituiu um léxico próximo ao teatro a partir de termos como roteiro, atores, enquadramento (TAYLOR, 2013). Neste caso, os roteiros são as principais ferramentas desta transmissão de saberes e existem “como imaginários específicos culturalmente - conjuntos de possibilidades, maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução - ativados com maior ou menor teatralidade” (TAYLOR, 2013, p.41).

Taylor (2013) propõe uma fratura entre o conhecimento arquivado supostamente duradouro (entendido aqui como textos, documentos, fósseis, vídeos...) e o conhecimento repertorial ou incorporado, visto como efêmero e representado por exemplo pela língua falada, danças, rituais, etc (TAYLOR, 2013, p.48). A maior diferença entre o arquivo e o repertório, é que no último as ações são transformadas a cada reiteração, tendo suas coreografias de sentido atualizadas, enquanto os arquivos permanecem estáticos.

No texto original, o repertório exige presença - pessoas participam da transmissão do conhecimento ao “estar lá”. Ao longo deste trabalho, propomos identificar o conhecimento repertorial dentro de arquivos midiáticos, a fim de problematizar a presença enquanto principal produtora de conhecimento performático e debater questões como: a intangibilidade dos registros e performances em redes sociais.

A conceitualização de Taylor (2013) está muito alinhada ao trabalho de Richard Schechner (2020), também da ala dramaturgica, que trabalha o fenômeno de repetições históricas a partir do conceito de comportamento restaurado (SCHECHNER, 2020), “comportamentos operados da segunda à enésima vez; nunca pela primeira” (SCHECHNER, 2020, p. 10, tradução nossa)³, configurando o processo pelo qual toda a agência social, em todas as suas instâncias, são transformadas em performances. Embora a maioria das pessoas não percebam, argumenta o teórico, todos os comportamentos são restaurados na medida em que consistem na recombinação de fragmentos de outros comportamentos anteriores (SCHECHNER, 2020).

Apesar da linearidade no raciocínio, enquanto o conceito de comportamento restaurado de Schechner (2020) parece trazer a tona a conservação histórica de certos hábitos, a visão de roteiro de Taylor (2013) nos permite localizar certas narrativas dominantes, sobretudo no contexto (direta ou indiretamente) de colonização e ditadura da América Latina. Ela investiga esses rituais a fim compreender como se dá a permanência dessas tradições, e de que forma esses roteiros vão se renovando.

Esse movimento é visto em *“Disappearing Acts - Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's “Dirty War”* (1997), segunda obra publicada por Diana Taylor (1997), quando autora discorre sobre como as autoridades militares no contexto da ditadura argentina (1993-1983) são responsáveis por engendrar e controlar a visão pública e a ideia de “nação” a partir de performances de “tradição” que aparecem em eventos diversos como desfiles militares e partidas de futebol (TAYLOR, 1997, p.5).

O conceito de “roteiro” (TAYLOR, 2013) representa uma mudança na forma de olhar para as expressões culturais, fugindo de narrativas descritivas e canônicas amplamente disseminadas no contexto acadêmico. Diferente do cinema, quem está no dentro do roteiro, embora seja colocado dentro de uma moldura, tem espaço para

³ No original: “Restored behaviors are “twice-behaved behaviors”, behaviors behaved from the second to the nth time; never for the first”

agência individual, pois não se insere dentro de um script pré-concebido como instituem as linhas epistemológicas binárias.

No texto “Vocês está aqui: H.I.J.O.S e DNA da performance”, Diana Taylor (2013) continua pesquisando os efeitos da ditadura militar na Argentina, desta vez a partir da transmissão de memória traumática e comprometimento político (TAYLOR, 2013) em manifestações, no caso das Mães da Praça de Maio e os H.I.J.O.S - as avós, mães e os filhos dos desaparecidos políticos que performam uma união geracional de protesto em prol do mesmo pedido de justiça.

Neste caso, uma contribuição relevante da autora para o presente trabalho foi perceber a diferenciação nos roteiros performáticos de protesto dessas gerações. Enquanto as mães e avós performaram um movimento ritualístico, com uma lenta passeata circular ao redor da Praça, a organização dos filhos dos desaparecidos políticos recorreram a um protesto festivo, altamente teatral, e baseado nos “escraches” - atos de execração pública para atacar criminosos da “Guerra Suja” de forma espalhafatosa, festiva e com muito movimento (TAYLOR, 2013, p. 232).

A dinâmica dos escrachos (como é conhecido no Brasil) envolve uma passeata festiva que leva os manifestantes a locais emblemáticos como antigos centros de torturas ou casa dos torturadores. Bonecos gigantes e vans decoradas e equipadas com som acompanham os manifestantes que pulam e dançam pelas ruas. A organização conta com o auxílio de coletivos de artistas para sinalizar o trajeto com expressões artísticas como colagens, pinturas, placas; e ao chegar no local é comum que o nome do repressor seja pintado com tinta colorida na calçada. Taylor (2013) destaca que:

Embora carnavalescos e arruaceiros, os escraches encenam o trauma coletivo. Essas performances tornam visíveis não somente os crimes cometidos pelas ditaduras militares dos anos 1970 e 1980, mas também o trauma duradouro sofrido pelas famílias dos desaparecidos, bem como pelo país como um todo (TAYLOR, 2013, p.233).

Os escrachos se consolidaram como um roteiro de protesto (TAYLOR, 2013) lúdico que foi transmitido pela América Latina, inicialmente como uma luta por democracia e justiça no contexto da ditadura militar, e em seguida se ampliando para luta contra injustiças diversas. A prática também entrou no repertório de contestação dos Brasileiros, como em 2016 quando ativistas LGBTQIAP+ jogaram purpurina no

então deputado Jair Bolsonaro⁴ na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, a fim de protestar contra a homofobia. Ou quando militantes jogaram notas de dólar falsas no então presidente da Câmara Eduardo Cunha⁵, aludindo ao escândalo das contas bancárias não declaradas na Suíça.

A manifestação por meio da “zueira” ou “chacota” tem um grande espaço no repertório de protestos Brasileiro, como aconteceu 31 de outubro de 2022 em Belém (PA), um dia após o resultados das eleições presidenciais. Os feirantes fizeram um “velório” para o ex-presidente Jair Bolsonaro no Ver-o-Peso⁶, tradicional mercado e epicentro dos acontecimentos na cidade. Um caixão com imagens do político e velas era carregado, enquanto as pessoas cantavam animadas “Sal, sal, sal no Bolsonaro”, um dos jingles mais tocados em Belém durante as eleições, do artista MC Loro. O coro de despedida simbólica e festiva era guiado por um saxofonista.

Por uma episteme grafada no corpo e na voz

Estudiosos como Diana Taylor (2013) e Richard Schechner (2020), ao falar de comportamento restaurado e atos de transferência, têm seu estudo sustentado pela antropologia tradicional, a partir de conceitos como o drama social de Turner (1982). Identificar este caminho é fundamental para os estudos de protestos e eventos históricos; contudo, a fim de aterrar e politizar ainda mais a discussão, recorreremos à Leda Maria Martins (2020) que vai pautar o contexto sócio-político brasileiro a partir da performance espiralar (MARTINS, 2020).

Os teóricos explorados anteriormente, embora reconheçam a fragilidade dos arquivos e valorizem as tradições orais, parecem não dar conta de como a inscrição desses saberes repertoriais se materializa no corpo por meio de subjetividades visuais, sonoras, afetivas.

Para adentrarmos em Martins (2020), é basilar ressaltar a ideia de tempo como espiralar, isto é, um fenômeno “ontologicamente experimentado como movimentos de

⁴ METRÓPOLES, Ativistas jogam purpurina na cabeça do deputado Jair Bolsonaro. Jan. 2016.

Disponível em < <https://cutt.ly/Pwfk0gGO> >

⁵ PASSARINHO, N; CALGARO, F. Militante joga dólares de mentira na cabeça de Cunha durante entrevista. G1. 04 de nov. 2015. Disponível em < <https://cutt.ly/KwfkC83f> >

⁶ DOL NOTÍCIAS, Vídeo: feirantes fazem velório de Bolsonaro no Ver-o-Peso. 31 de out. 2021. Disponível em:< <https://cutt.ly/OwgXmyJs> >

reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração” (MARTINS, 2020, p.23). Pensar nas temporalidades curvas faz muito sentido para os estudos de protesto, visto que parece haver um eixo invisível que une de alguma forma os cantos, gestos, palavras e sons reiterados nas mais inusitadas situações, fugindo de uma explicação tradicional que recorra a uma linha do tempo ou análise de signos.

Destacamos como materialidade leva de protestos contra o Marco Temporal que aconteceram em junho de 2023, após a aprovação do projeto na Câmara dos Deputados no dia 30 de maio⁷. A tese jurídica defende que os povos originários têm direito a ocupar apenas terras que já ocupavam ou disputavam na época da promulgação da Constituição (1988). Em cartazes, camisas, publicações nas redes sociais e cantos de protestos, frases assim se repetem: “*Nossa história não começa em 1988*” ou até mesmo “*Nossa história não começa em 1500*”.

O debate traz à tona a inconsistência e risco de apoiar decisões jurídicas a respeito de certas culturas em uma concepção de tempo engessada e linear, com base em um calendário institucionalizado que não leva em conta a ancestralidade como conceito fundador das práticas sociais (MARTINS, 2020, p.23).

Por isso torna-se relevante pensar em temporalidades curvas, tendo em vista que, em determinadas culturas, o tempo é “local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmo percepção e filosofia” (MARTINS, 2020, p.23). Dessa forma, o tempo se distancia de indicadores como meses e anos e passa a ser uma vivência e presença imanente nas práticas e vivências sociais, comunais e familiares diversas.

Em sua obra “Performance do Tempo Espiral - Poéticas do Corpo Tela”, Martins (2020) tem como investigação central como as concepções de tempo que formam as culturas e sociedades africanas e como essas concepções se “transcriam” para adentrar a estrutura cultural em todas as Américas. A autora considera que:

Os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de

⁷ O projeto existe desde 2009 e manifestações pontuais foram articuladas ao longo dos anos, mas essas foram acentuadas após aprovação na Câmara em maio de 2023.

inscrição de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performar pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento (MARTINS, 2020, p.23).

A máxima de Leda Maria Martins (2020) é a de que a repetição no corpo e na voz também produz conhecimento, de forma que o tempo espiralar aparece como aporte para essa transmissão e inscrição material nos corpos coletivos por meio do gesto, movimento, coreografia, ritmos, timbres da vocalidade e até na própria superfície da pele, como pinturas, tatuagens, adereços, etc. Além do olhar afro-centrado, o protagonismo do corpo e das sonoridades é o que vai distanciar a abordagem da autora do campo mais dramaturgico dos estudos de performance.

Para este trabalho, propomos um deslocamento para além da inscrição afro, a fim de ampliar a análise para manifestações diversas de protestos carnavalizados no Brasil, sob a justificativa de que existem outras situações em que o sujeito que protesta também não tem sua história escrita em registros formais, mas sim gravada na dança, no êxtase, na festa e no movimento. É nítido que Martins (2020) analisa expressões da cultura popular e tradições originárias, por isso acreditamos ser necessário um certo nível de cautela ao ampliar a aplicação de performance espiralar.

Dessa forma, reconhecemos que alguns limites podem surgir na investigação de objetos com maior apelo midiático, por isso investimos em uma metodologia transversal que engloba estudos de performance, de som, de cartografia e de mídia, a serem acionados com maior ou menor intensidade de acordo com o objeto analisado.

A imagem que se forma a partir do som

Quando pensamos em imagem, o que vem à mente de imediato é a sua qualidade visual, mas Martins (2020) chama atenção para a potência sonora e cinética dessas imagens, propriedades ligadas que não devem ser percebidas separadamente. Essa interdependência amplia não apenas nossos olhares, mas aguça nossa percepção sensorial, visto que “a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os

movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes” (MARTINS, p. 78, 2020).

Por isso, este trabalho se interessa por objetos que nos convidam a ver e escutar, ou vice-versa - situações onde o som também agrega, também formam imagens que se apresentam à nossa escuta; como os sons dos clarins que anunciam a apresentação do estandarte de um bloco de Carnaval ou os aplausos que indicam o final de um espetáculo.

Tendo isso em vista, cabe ressaltar o conceito de “oralitura”, que surge para nomear práticas performáticas em que “o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas” (MARTINS, 2020, p. 41). Nos parece que falar de oralitura é exceder a percepção corporal dos gestos e sonoridade, estamos nomeando as formações de imagens que agregam. Nas palavras de Martins (2020):

No âmbito da oralitura, gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes (MARTINS, 2020, p.41)

A oralitura parece mobilizar a busca por uma fabulação, tanto no contexto de pessoas advindas do continente africano, como para parte do povo brasileiro que teve sua história apagada.

Assim, nos questionamos: o que resta a um povo sem registros senão fabular? Usamos o léxico “fabular” a partir do método que Saidiya Hartman (2020) chama de fabulação crítica (HARTMAN, 2020), uma narrativa que é escrita do “não-lugar” e que enfrenta a autoridade de arquivos e rasura o limite entre o conhecido e o desconhecido.

A principal estrutura pela qual a oralitura se manifesta é o corpo-tela (MARTINS, 2020), uma formação imagética dessa fabulação; uma corporeidade constitutiva que atua como locus do saber e da memória.

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e

teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (MARTINS, 2020, p.79)

Epistemologia performática da ausência

Assim, nos perguntamos para além dos conhecimentos arquivais que temos registrado, que imagens emergem a partir do som no contexto brasileiro? Do canto, dos batuques, das percussões, da forma como cada palavra é enunciada... Um olhar transversal para as manifestações políticas no país colabora para uma revisão dos arquivos de protestos existente (documentos, imagens, vídeos) e promove um estudo de práticas incorporadas que deslocam a atmosfera sonora de uma cidade e não podem ser delimitadas a um registro formal.

Essa discussão aponta para um visão coletiva e de resistência dos corpos, relacionando-se ao que os estudos das epistemologias do Sul nomeiam como “*corazonar*”, um conceito ligado às cosmovisões indígenas dos povos originários da região Andina da América Latina. É um sentir/pensar que articula saberes emocionais e afetivos (SANTOS, 2021, p.154).

Essas formas de saberes compreende que os corpos “são performativos e assim, através do que fazem, renegociam e ampliam ou subvertem a realidade existente. Ao agirem, agem sobre si mesmos; ao dizerem, dizem de si mesmos e para si mesmos (SANTOS, 2021, p.138). Dessa forma, temos uma aproximação entre o *corazonar*, a oralitura (MARTINS, 2020) e as fabulações críticas (HARTMAN, 2020), tendo como elã uma certa agência corporal marginalizada que produz e inscreve no corpo-coletivo aquilo que performa.

Música e som como agência política

Quais imagens sonoras se formam a partir das contestações carnalizadas no Brasil? Até agora, fizemos uma revisão teórica (com alguns deslocamentos) a fim de argumentar que existe transmissão de saberes de viés tensivo e político no carnaval, e essa inscrição não acontece apenas por um protocolo estrutural de performance, mas também no âmbito das cosmovisões, da corporeidade e das vozes em tempo espiral. Vimos que é possível sermos convidados a ouvir uma imagem, antes mesmo de vê-la.

A fim de construir arcabouço para a metodologia transversal proposta, neste artigo ressaltamos o papel do som como agenciamento de protesto, recorrendo principalmente a pesquisadoras latino-americanas que trabalham o corpo, a vida e a sensibilidade da escuta articulada à contextos históricos e sociais. Esta é uma escolha política deste trabalho, em um movimento que busca ampliar as possibilidades de um campo técnico.

Falar de sonoridades de contestação nem sempre é abordar canções de protesto, ou falar da música como ambiência sonora e pano de fundo para outros acontecimentos. Reconhecemos a música, o som e a escuta como ações políticas em si próprias, e não como acessórios dessa agência, assim como Bieletto-Bueno e Spencer (2020) propõem no artigo “Volver a creer: Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020)”.

Queremos evidenciar as sonoridades, incluindo músicas, silêncios, ruídos e memórias que aparecem nas manifestações analisadas. De acordo com os autores, a exercício de soar e ouvir promove experiências coletivas que mobiliza afetos, recupera memórias, fortalece laços e demarca diferenças e conflitos que obrigam a população a reconhecer diversidades individuais e coletivas (BIELETTTO-BUENO; SPENCER, 2020, p.4).

Em seus escritos, Bieletto-Bueno (2022) expande o conceito de repertório de Taylor (2013), para falar dos repertórios sonoros, a fim de investigar como os atos de transferências são “audiabilizados” no lugar de visíveis, de forma a redistribuir “o uso político dos sentidos e deslocar ontologias de existência e interação social, do visual para o auditivo no cotidiano” (BIELETTTO-BUENO, 2022, p.356).

Falar de reivindicações cotidianas no viés do som e da carnavalização está intimamente ligado o que Brandon LaBelle (2022) chama de agência sonora: “uma estrutura de suporte para práticas emancipatórias, inserindo na esfera do poder dominante uma acústica de devir social de acordo com os ritmos e as ressonâncias que ouvir e ser ouvido evocam” (LABELLE, 2022, p.42). O conceito pode ser operacionalizado aqui para pensar na camada insurrecional do ouvir e se fazer ouvido.

Vozes que se unem

Investigar o som como ferramenta de resistência política pressupõe refletir sobre a comunhão de vozes e ruídos em nome de uma sociedade menos injusta. No livro “Coros, Contrários, Massa”, Flora Süssekind (2022) provoca um novo olhar para as chamadas “coralidades urbanas” a partir do seu repertório como estudiosa da literatura e do teatro. Para este trabalho, o conceito de coro serve como suporte para adensar as reflexões acerca de mobilizações sonoras coletivas. Algumas delas conhecidas no Brasil são escolas de samba, blocos carnavalescos, procissões, rituais, torcidas organizadas, etc.

O senso comum idealizou as configurações corais como uníssonas e homogêneas; contudo, Süssekind (2022) explora justamente os momentos de desacordo que as distinguem, uma movência inerente que gera uma recusa a qualquer forma de territorialização e redução conceitual. Em cada coro, irrompe um pouco do que é o Brasil, uma nação ferida, onde a constituição é constantemente atacada e o coro como potência de vasta abrangência coletiva é negado, condicionando o surgimento de irrupções corais em escala e meios diversos.

O aparecimento dessa nação, nas palavras de Süssekind (2022), aparece de forma estilizada: “Como uma espécie de rumor sobretudo - às vezes vozes, gritos, sons de buzina, barulho da cidade, tiro, às vezes palavras de ordem, cantoria, sons de passos, fuga e perseguições, às vezes movimentos de quase dança (SÜSSEKIND, 2022, p.14). Em sua obra, a crítica literária chama atenção para formações corais não canônicas, principalmente as que têm como pilar a disputa e os espaços urbanos públicos e abertos como cenário, a exemplo do slam, que atrai o público para a performance e acentua o processo de escuta política (BIELETO-BUENO, 2022).

A noção de coros improváveis desenhada por Süssekind (2022) remete ao que Judith Butler (2018) conceitua como teoria performativa de assembleia:

Quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais

suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária” (BUTLER, 2018, p.17)

Butler (2018) realça que os corpos em assembleia não são produzidos apenas pelo discurso, pelo que se é vocalizado ou escrito em cartazes, mas também pelas possibilidades de aparição que configuram uma performatividade corpórea. “Essas condições de aparição incluem as condições de infraestrutura para a encenação, bem como os meios tecnológicos para capturar e transmitir uma reunião, um encontro, nos campos visual e acústico” (BUTLER, 2018, p.25). Para essa pesquisa, nos detemos principalmente ao campo acústico, a fim de propor uma assembleia sonora, uma condição de aparição política baseada nos efeitos do corpo “audibilizado”, nos aproximando mais uma vez das imagens que são fabuladas a partir do som e da voz, como assinalou Martins (2020).

Entreouvido e o ruído midiaticizado

A partir do aporte trazido, vimos que há um movimento crescente para articular som e atos de contestação como experiências políticas estéticas no campo da performance. Contudo, pouco se fala do caráter midiático e teatralizado (SOARES, 2021) que cercam essas manifestações; muitas representadas ainda sob uma ótica de autenticidade inquestionável, que esconde contradições, disputas e quebras de narrativas midiáticas, além de não investigar as possibilidades de cada canal e os papéis que o ator e espectador possuem para reverberação desses atos em redes.

Nesse sentido, um fenômeno conceituado por LaBelle (2022) como “entreouvido” nos ajuda a explorar o som que é midiaticizado e mediado pelas redes sociais, no contexto de audição na era globalizada e totalmente atravessada pelo envolvimento digital:

O entreouvir é moldado por condições e experiências de ruído, interrupção e captura; o que eu digo nunca é apenas para aquele que encaro em um zona de proximidade. Em vez disso, meu dizer, ao ampliar meu campo como uma figura vibrátil, trazendo-me para os impulsos enriquecedores e voláteis da multiplicidade - os fluxos comunicativos e o bombardeio penetrante inerente às redes contemporâneas - necessariamente me coloca em territórios e relações

que posso nunca entender e muito menos vislumbrar (LABELLE, 2022, p.94)

Diferentemente do visível, o som não se projeta apenas para quem está próximo ou disposto a direcionar o olhar para enxergar o acontecimento. O som atravessa paredes e atinge até mesmo quem fecha os olhos; o ruído “vaza” em vídeos sem que sequer saiba de onde ele vem.

O ato de estar sempre se projetando para o outro no digital, mesmo que de forma não intencional, foi conceituado por Thiago Soares (2021) como performance midiática que forma “espaços especulativos de exibição, articulando prazer e convivência, mas também vigilância, controle e punição” (SOARES, 2021, p.210).

No artigo “Abordagens Teóricas para Estudo da Teatralidade em Performances Midiáticas: Dramas, roteiros, ações”. Soares (2021) apoia a argumentação no conceito de teatralidade a partir do entendimento da estudiosa do teatro Josette Féral (2015). Ou seja, teatralidade é muito menos uma propriedade ou um fenômeno que pode ter suas fases e características estudadas, se aproximando mais de um processo condicionado ao olhar do olhar, responsável pela criação de um novo espaço especular que inscreve e demarca essa teatralidade a ser acionada em maior ou menor intensidade (FÉRAL, 2015, p.86).

Levando a reflexão para os espaços especulativos das redes sociais, Soares (2015) percebe que ocorre um movimento semelhante a partir desse exercício de olhar a ação do outro, provocando uma clivagem entre o real e esse novo ambiente de alteridade condicionado pelo olhar do espectador: “A teatralidade nas redes sociais digitais consistiria tanto em situar sujeitos nesse outro espaço de clivagem que é possível graças ao efeito do enquadramento através do qual inscrevo o que olho quanto em transformar um evento em signo (SOARES, 2021, p.217).

Até então, a presença dessa teatralidade - tanto na dinâmica de mediação em redes sociais como em performances presenciais -, é estudada a partir do que se vê, do olhar do Outro, dos signos que são transformados. Nos estudos de performance (MARTINS, 2020; TAYLOR, 2013), mesmo quando a camada sonora é levada em consideração, parecem faltar aportes para lidar com eventos sonoros midiáticos; ao descrever casos em que ocorre a transmissão de conhecimento repertorial ou incorporado, a mediação desaparece.

Por isso, articular os conceitos de entreouvido e performances midiáticas a fim de pensar um “entreouvido midiático” parece ser um movimento fértil para essa pesquisa. Sobre o entreouvido no digital, LaBelle (2022) reforça que a força algorítmica das redes “posiciona o corpo em uma estrutura cuja escala está perenemente além do seu alcance” (LABELLE, 2022, p. 95), direcionando a atenção dos espectadores para formas de participação que nunca estão completas ou acabadas, e sim expandidas em um múltiplas possibilidades.

Uma vaia a um discurso de uma autoridade política, por exemplo, configura um processo chamado de sobreposição sonora (BIELETTO-BUENO, 2022), onde há a “um exercício de escuta micropolítica que, em última instância, nos leva a tomar consciência das alternativas e a escolher para qual estímulo dirigir a atenção” (BIELETTO-BUENO, 2022, p.367). Contudo, como essa sobreposição sonora é negociada no universo de especulação e nas redes sociais? Em primeira instância, quem vaia já se inscreve em um espaço especulativo, visto que está projetando o seu som para outras pessoas, que devem escolher juntar-se ou não ao protesto sonoro, e terão que dividir a escuta entre as vaias e o discurso oficial, gerando um processo de politização da escuta (BIELETTO-BUENO, 2022).

Considerações finais

Em uma sociedade altamente digital, a performance sonora é gravada e em questão de segundos (senão ao vivo em uma live) já estará sendo transmitida para um número incalculável de usuários, que novamente vão acionar o processo de escuta politizado (BIELETTO-BUENO, 2022) ao assimilar o que acontece no registro. Por isso, o debate sobre aparição corporal e sonora em protestos contemporâneos não pode ser dissociado do olhar para a mediação como nuance fundamental no processo de inscrição da precariedade (BUTLER, 2018), mas também da agência política e resistência dos corpos.

Além disso, verificamos que o uso político de Leda Maria Martins (2020) permite abarcar as complexidades e fabulações que atravessam o histórico invisível e espiralar de protestos no Brasil.

Ao longo do trabalho, foram apontados resultados de aproximações teóricas improváveis, com base em investigações minhas e debates realizados no Grupo de

Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (GruPop), da Universidade Federal de Pernambuco.

REFERÊNCIAS:

BIELETTO-BUENO, N; ESPINOSA, C.S. Volver a creer: Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020). **Boletín Música Casa De Las Américas**, Cuba, v. 54, p. 3-27, 2020.

BIELETTO-BUENO, Natalia. Música e som em ativismos urbanos. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartín... [et al.]. **Artivismos urbanos: sobrevivendo em tempos de urgências**. 1a. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2022. P. 253 a p.373

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAMPOS, Heloíse Barreiro. “BARULHO POR JUSTIÇA”: Agência sonora em manifestações carnalizadas no festival ‘Justiça por Marielle e Anderson - 5 anos sem respostas’. In: **ANAIS DO 2º SIMPÓSIO POPFILIA**, 2023, Recife. Disponível em: <<https://proceedings.science/popfilia/popfilia-2023/trabalhos/barulho-por-justica-agencia-sonora-em-manifestacoes-carnalizadas-no-festival-j?lang=pt-br>>. Acesso em: 8 jul. 2023.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Trad. de Fernanda Silva e Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro. Eco-Pós, vol. 23, n. 3: 12-33, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela**. 1 Ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

SÜSSEKIND, Flora. **Coros, Contrários, Massa**. 1. Ed. Recife, PE: Cepe, 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do Império Cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. 1. Ed, 2. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. 4. Ed. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2020

TAYLOR, Diana. **Disappearing Acts - Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"**. Durham: Duke University Press, 1997.

_____, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. 1. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. Nova York: PAJ Publications, 1982.