

## CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA ATOR-REDE PARA A ECOLOGIA MIDIÁTICA DA MÚSICA

## CONTRIBUTIONS OF ACTOR-NETWORK THEORY TO THE MEDIA ECOLOGY OF MUSIC

Simone Pereira de Sá\*

### RESUMO:

O artigo tem por objetivo discutir algumas noções fundamentais da Teoria Ator-Rede, sugerindo um caminho possível de diálogo com esta teoria para o estudo da cultura da música, sobretudo a partir de sua circulação nas redes digitais; e ainda apontando alguns de seus limites. Nesta direção, foram privilegiados quatro conjuntos de questões interligadas: 1) a definição dos coletivos que são chamados de gêneros e de cenas musicais 2) o entendimento da mediação dos objetos técnicos na construção da experiência musical 3) a discussão em torno dos aspectos globais, locais e/ou periféricos da música 4) o papel das controvérsias para nos revelar a dinâmica das cenas e dos fandoms musicais e suas disputas de gosto e de valor.

### PALAVRAS-CHAVE:

Teoria Ator-Rede; sociologia da música; mediação; local/global; performance de gosto

### ABSTRACT:

The paper aims to discuss some notions of Actor-Network Theory, suggesting a possible dialogue with this theory to study the music culture, especially its circulation through digital networks; and also pointing out some of its limits. In this direction, four sets of interrelated issues were prioritized: 1) the definition of groups that are called musical genres and scenes 2) the mediation of technical objects in the construction of musical experience 3) a discussion of the global, local and/or peripheral aspects of music 4) the role of controversies to reveal the dynamics of scenes and musical fandoms and their disputes on taste and value.

---

\* Professora Associada III do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal Fluminense. Doutora em Comunicação e Cultura. Coordenadora do LabCult - Laboratório de Pesquisas em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação. Pesquisadora CNPq-PQ 1D. NITERÓI, Brasil. sibonei.sa@gmail.com

**KEYWORDS:**

Actor-Network Theory; sociology of music; mediation; local/global; taste as performance

**INTRODUÇÃO**

Ainda que a cultura musical da modernidade seja inseparável dos meios, formatos, suportes e instrumentos musicais, até muito recentemente a reflexão em torno dos processos de mediação sonora permaneceu obscurecida pelas perspectivas que, a grosso modo, privilegiam as dimensões ideológicas, sociológicas, discursivas e/ou textuais da música. Assim, o esforço de refletir acerca dos artefatos sonoros era recebido com desconfiança, traduzida, por exemplo, pela crítica em torno do “determinismo tecnológico” deste tipo de indagação.

Entretanto, nos últimos 20 anos, ocorreu um sutil deslocamento em prol de maior atenção às materialidades dos meios tanto quanto ao papel central das mediações tecnológicas para a experiência musical. Por um lado, o advento da comunicação digital e da internet contribuiu para desnaturalizar a relação entre tecnologias e cultura de maneira geral e da música, de maneira específica; recolocando, assim, questões cruciais sobre o papel das tecnologias num ambiente reconfigurado pelo Napster, pela música circulando através de múltiplos suportes, pelos blogs e plataformas musicais, pelo formato MP3 e pelas mídias móveis e locativas, que alteraram a paisagem sonora contemporânea.

Por outro lado, consolidou-se nos estudos de comunicação uma agenda de pesquisa que também contribuiu para desnaturalizar a discussão entre os meios, as mediações tecnológicas e a cultura mais ampla. Agenda que reúne diferentes correntes: por um lado, os Estudos de Som, que têm se dedicado a refletir sobre a história e o papel dos formatos, artefatos, dispositivos sonoros e espaços acústicos tecnologicamente mediados; por outro o conjunto de perspectivas denominadas pós-hermenêuticas - tais como a Teoria das Materialidades, a Teoria Ator-Rede (TAR) e a Teoria da Mídia Alemã<sup>1</sup> - que, para além da diversidade de temas e autores, têm em comum a premissa de que as dicotomias entre sujeitos e objetos; ou entre matéria e pensamento devem ser revistas, abrindo espaço para que repensemos o papel dos meios na constituição dos sentidos comunicacionais.

Conforme aponta Piekut (2014, p.2): “Whatever music might be, it clearly relies on many things that are not music, and therefore we should conceive of it as a set of relations among distinct materials and events that have been translated to work together.”

Em consonância com estas reflexões, interessa-nos neste trabalho apontar aspectos da Teoria Ator-Rede que contribuem para refinar o referencial teórico-metodológico da sociologia da música, privilegiando quatro conjuntos de questões interligadas: 1) a definição dos coletivos que são chamados de gêneros e de cenas musicais 2) o entendimento da mediação dos objetos técnicos na construção da experiência musical 3) a discussão em torno dos aspectos globais, locais e/ou periféricos da música 4) o papel das controvérsias para nos revelar a dinâmica das cenas e dos *fandoms* musicais e suas disputas de gosto e de valor.

Assim, este artigo tem por objetivo aprofundar e tornar mais sistemáticos argumentos em torno de algumas noções fundamentais da Teoria Ator-Rede, que vêm sendo utilizados no âmbito de pesquisa em andamento<sup>2</sup>; sugerindo um caminho possível de diálogo com esta teoria para o estudo da cultura da música<sup>3</sup>, sobretudo a partir de sua circulação nas redes digitais; e ainda apontando alguns de seus limites.

## **MATERIALIDADES E MEDIAÇÕES A PARTIR DA TEORIA ATOR-REDE**

Ao longo de nossa reflexão sobre aspectos da música no ambiente da cibercultura, temos insistido na necessidade de abordar esse processo a partir da tradição descritiva e interpretativa da antropologia, entendidos na sua lógica simbólica e sujeita a tensões, negociações, disputas e enfrentamentos. Desta forma, afirmamos, em diálogo com Geertz (1998) que a cibercultura não é um mundo acabado, mas sim o conjunto do emaranhado de códigos múltiplos e plurais, fruto de um constante apropriar e refazer dos coletivos através das redes digitais, cujas “teias de significados” - conflituosas, intrincadas, híbridas e heterogêneas - cabe ao pesquisador desvendar, descrever e interpretar (PEREIRA DE SÁ; 2002). Nesta direção, entendemos que a perspectiva da Teoria Ator-Rede torna-se produtiva para dialogar e complexificar este argumento.

Mais especificamente, cabe destacar primeiramente a crítica dos autores da TAR à “sociologia do social” - a sociologia clássica, que tem Durkheim como pai fundador, e que lança mão dos grandes enunciados tais como Economia, Política, Mercado, Cultura e sobretudo Sociedade como instâncias superiores aos indivíduos e explicativas dos fenômenos. Assim, o social torna-se o ponto de chegada de qualquer argumento e a sua coerção - cuja força deveria, primeiramente, ser o fato a ser explicado pelos sociólogos - obscurece a apreensão das maneiras como as configurações sociais são concretizadas

nas práticas cotidianas dos agentes, múltiplos e heterogêneos, em diferentes contextos ou condições (CALLON & LAW, 1997; LATOUR, 1991a, 1991b, 2012).

Em oposição, a proposta da TAR é a de retomar as premissas de uma outra vertente da sociologia, representada por autores como Gabriel Tarde, por exemplo, que busca entender como a sociedade *se torna* sociedade - ou seja, como as associações se constroem e quais os vínculos que se estabelecem entre os atores, enfatizando, assim, o caráter *processual e performático* dos coletivos tanto quanto a agência dos atores que atuam e alteram uma rede associativa a cada momento.

Neste sentido, a TAR entende que as redes são constituídas por materiais heterogêneos; e os atores (também chamados de actantes) definem-se como qualquer agente *mediador* que produza diferença - seja este um ator humano ou não-humano - na coletividade.

Este é o segundo ponto a destacar: o ponto em que a TAR concebe as redes como resultados de uma construção coletiva que não estabelece hierarquias entre humanos e não-humanos; e onde qualquer desvio num dos pontos produz diferença em toda a rede, por isto chamada de *rede sócio-técnica*. Este aspecto da discussão é fundamental, uma vez que anula a hierarquia entre sujeitos e objetos e possibilita o reconhecimento dos artefatos técnicos como co-atores em qualquer rede estabelecida com humanos.

A discussão sintetiza-se em quatro “princípios” apontados por Callon e Law (1997):

- a) As redes são materialmente heterogêneas
- b) Os atores e as redes se equivalem
- c) Os atores e as redes são sempre “efeitos” de relações constituídas dentro das próprias redes. Desta maneira, sua forma, conteúdo e propriedades não são fixas; mas emergem e transformam-se na interação dos atores.
- d) Apesar do fluxo e indeterminação, as redes podem tornar-se mais ou menos duráveis e atingirem graus de estabilidade, cristalizando processos e relações sociais chamadas pela TAR de “caixas-pretas”.

Ou seja: trata-se, para o pesquisador afinado com a perspectiva Ator-Rede de desconfiar da estabilidade das “caixas-pretas”, buscando caminhos para abri-las a fim de descrever os vínculos que as sustentam enquanto agregados sociais.

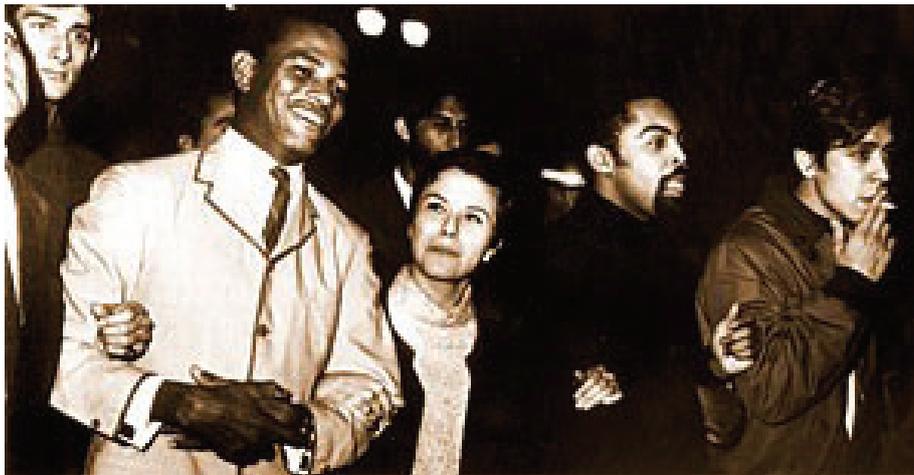
Como desdobramento dessas premissas, caberia ainda retomar a discussão de Latour sobre a noção de delegação (1991b), na qual o autor propõe uma reflexão sobre a distribuição das tarefas entre atores humanos e não-humanos durante o processo de construção dos coletivos.

Na sua perspectiva, qualquer artefato técnico tem características antropomórficas uma vez que é um delegado, que desempenha atividades ou tarefas designadas por humanos. Porém, indo além, ele destaca os modos como um artefato técnico é primeiramente desenhado por humanos, passando num segundo momento a substituir a ação de humanos, para finalmente prescrever a ação de humanos de certa maneira - ressaltando que o processo se dá em via de mão dupla uma vez que os objetos também têm agência. Por mais paradoxal que pareça, é, pois, através da relação com objetos que nos tornamos humanos; e as tecnologias devem ser entendidas como cristalizações de processo sociais (LATOUR, 1991a).

Essa ideia de “tarefas distribuídas entre humanos e não humanos” tanto quanto o conjunto de questões suscitados pela discussão acima delineada torna-se útil por permitir ao pesquisador ir além das dicotomias muito comuns na abordagem da relação entre técnica e cultura; entre sujeitos e objetos; ou especificamente, no nosso caso, entre tecnologias, artefatos e instrumentos musicais e os atores humanos.

Tomemos um breve exemplo para ilustrar nosso argumento: a controvérsia que ocorreu no Brasil em 1967 contra o iê-iê-iê da Jovem Guarda e que culminou no episódio conhecido como a Marcha contra a Guitarra Elétrica, quando cantores da primeira linha da MPB, liderados por Elis Regina e Jair Rodrigues, marcharam em passeata pelas ruas da cidade de São Paulo protestando contra a guitarra - naquele momento tomada como a personificação do rock, do “capitalismo ianque”, da “alienação da juventude”; mas também visto por eles como a responsável pela queda da audiência do programa de televisão “O fino da Bossa”, exibido na televisão Record, que perdia público para o programa dominical de Roberto e Erasmo Carlos intitulado “Jovem Guarda”. Assim, é curioso voltar aos registros fotográficos de época, que mostram um jovem Gilberto Gil, ao lado de outros cantores tais como Geraldo Vandré, Edu Lobo, os cantores do grupo do MPB-4, Zé Keti, além dos próprios Elis e Jair Rodrigues, marchando juntos contra a guitarra. O mesmo Gil que, poucos meses depois, despontaria como um dos líderes do Tropicalismo - movimento que se pautava pelo interesse em antropofagizar a modernidade internacional, desafiando o coro da MPB e apropriando-se criativamente de procedimentos sonoros do rock, inclusive a guitarra.<sup>4</sup>

Foto: Em primeiro plano Jair Rodrigues, Elis Regina, Gilberto Gil e Edu Lobo



Fonte: <http://institutohorizontebrasil.blogspot.com.br/2011/07/passeata-contra-guitarra-eletrica-1967.html>.  
(acesso: 20/10/2014)

Conforme declarou o compositor sobre sua participação posteriormente, tentando minimizar seu envolvimento: “Eu participava com ela [Elis] daquela coisa cívica, em defesa da brasilidade, tinha aquela mítica da guitarra, como invasora, e eu não tinha isso com a guitarra, mas tinha com outras questões, da militância, era o momento em que nós todos queríamos atuar. E aquela passeata era um pouco a manifestação desse afã na Elis”.<sup>5</sup>

Pode ser...Mas, o que nos interessa observar é que, neste episódio, a guitarra é um ator central da rede, uma vez que ela atua sobre outros atores e provoca mudanças na composição do coletivo anteriormente estabilizado em torno de gêneros musicais identificados com a brasilidade. Contudo, como todo ator, ela estrutura-se também como uma rede, atravessada ela mesma por actantes mais ou menos “concretos”, que vêm de tempos e lugares distintos: “o rock”, “os EUA”, “a juventude”, “a modernidade”, “a alienação”.

Neste sentido, esse aspecto da discussão da TAR permite que reconfiguremos o debate em torno das noções de gênero e de cena musical. Pois, se conforme já discutimos anteriormente, os gêneros musicais são mediadores fundamentais do processo de fruição da música, uma vez que as expectativas e convenções de gênero orientam nossas escolhas (FRITH, 1988; JANOTTI Jr., 2003), eles se transformam, muitas vezes, em “caixas-pretas” estabilizadas. Contudo, a entrada de um novo mediador “reabre” essa caixa-preta, revelando-nos a efervescência e multiplicidade dos atores que *atuam* a cada momento, colaborando para definir cada um dos gêneros - seja o rock ou o samba, para

ficarmos nos exemplos que mencionamos na controvérsia anteriormente comentada. Assim, a noção de gênero supõe sempre disputa, negociação e rearranjos sucessivos, colocando em questão a autoridade discursiva de cada um dos agentes dentro do campo musical. E a TAR nos ajuda a sublinhar essa dinâmica.

A partir perspectiva da Teoria Ator-Rede podemos, portanto, propor que gêneros musicais são coletivos composto por atores humanos e não humanos em ação; e que qualquer “novo” ator altera a composição do coletivo, conforme vimos no exemplo da Marcha Contra a Guitarra Elétrica.

Por fim, entendemos que os gêneros concretizam-se nas “cenas musicais” (STRAW, 1991) - cujo caráter mais local ou global é também fruto da intensa atividade dos atores através de diferentes ambientes - conforme discutiremos a seguir - e cujos rastros cabe ao pesquisador cartografar (Pereira de Sá, 2013. p. 37).

## VALOR E PERFORMANCE DE GOSTO

Um segundo conjunto de questões importante advém da discussão de Antoine Hennion (2003; 2007) em torno das práticas de fãs dentro da cultura musical, realizada a partir de pesquisa de campo com amantes da música erudita. Discussão cujo argumento central é o de que a relação de amor dos fãs com a música deve ser “levada a sério”, a partir das afetações que a expressão artística proporciona, ao invés de ser substituída por explicações sociológicas que relacionam gosto, classe social e background cultural. Temos aqui, portanto, duas posições em debate. De um lado a sociologia cuja matriz é a perspectiva de Bourdieu (2007) - para quem o gosto cultural “vem de berço” e traduz a hierarquia das classes sociais. De outro, a proposta de Hennion, que sublinha a *dimensão performática* dessa noção e o papel dos diversos mediadores, tanto quanto o caráter coletivo, compartilhado e mediado deste processo:

To produce a sociological analysis of taste does not mean to acknowledge the existence of some general underlying social mechanisms responsible for the presumably stable and necessary relationship between self-enclosed works and pre-existing tastes. Rather, taste, pleasure and meaning are contingent, conjunctural and hence transient; and they results from specific yet varying combinations of particular intermediaries, considered nor as neutral channels through which pre-determined social relations operate, but as productive entities which have effectivities of their own (HENNION, 2003, p. 82).

Assim, os aspectos conjunturais da nossa relação com a arte explicam porque cada novo show de uma velha banda é sempre experimentada como um momento “único”, uma vez que trata-se da ocasião que pode confirmar ou desmentir afetos anteriores em relação à paixão por aquela banda, sublinhando os modos complexos através dos quais os sujeitos se relacionam com os objetos que constroem a cultura musical. Cultivar o gosto por um gênero ou estilo musical é portanto um *processo* ou um *evento* - sempre inacabado, sempre em construção - onde as noções de afeto ou de paixão não podem ser colocadas de lado pelo pesquisador. Processo no qual actantes atualizam esses afetos e sensações a partir de mediações bastante heterogêneas - do álbum tocado no MP3 ao show ao vivo, por exemplo - que *atuam* como mediadores a fim de dar concretude à experiência musical de maneiras múltiplas.

A noção de *performance de gosto* proposta por Hennion contribui para a discussão por apontar para esse processo - *hic et nunc* - de consolidação de um gênero ou cena musical, sugerindo um caminho metodológico atento aos rastros dos atores na sua relação com os objetos de sua devoção. Rastros que, na perspectiva da TAR são entendidos enquanto “inscrições das ações” dos atores nas redes (BRUNO, 2012).

Comparando amantes de vinhos e de música, Hennion sintetiza a questão, quando observa que ambos os grupos nos permitem perceber o gosto *em processo*, partir de uma combinação específica de circunstâncias:

It's not about liking music or being a wine taster, but being touched by this piece or liking this bottle, here, now, with these people: a strange activity, the conditions of which are continuously discussed by amateurs themselves. It relies closely upon moments, places, opportunities: taste is not only an activity, it is an event, over-sensitive to the problematic relationship between - as they nicely say - a combination of circumstances” (HENNION, 2003, p.90).

Combinação de circunstâncias que pode ser entendido como aquele momento de epifania que Gumbrecht chama de “produção de presença”, quando somos tocados intensamente por uma música, um filme ou mesmo um por do sol e temos a sensação - efêmera, fugaz, provisória e evanescente - de estarmos em sintonia com as “coisas do mundo”. “Na verdade, antes de ouvir minha ária favorita de Mozart não posso ter certeza de que sua doçura tomará de novo conta do meu corpo. Pode ocorrer - mas sei e já antecipo a reação de lamento acerca dessa experiência - que será só por um instante (se, de todo, acontecer.)” (GUMBRECHT, 2010, p. 147).

## LOCAL, GLOBAL E PERIFÉRICO COMO EFEITOS DA AÇÃO DE MEDIADORES

Um terceiro conjunto de questões gira em torno dos aspectos locais, globais e periféricos dos gêneros e cenas musicais. E para abordá-los, retomaremos a discussão de Latour na obra *Reagregando o Social* (2012) quando ele problematiza essas noções, a partir da ideia de que a topologia do social deve ser plana; e que local e global - ao lado de outras posições topológicas tais como macro e micro, por exemplo - não devem ser lugares de repouso para o pesquisador da TAR, mas pelo contrário, devem ser desafiados.

A afirmação situa-se dentro da crítica mais geral que Latour faz aos pesquisadores das ciências sociais, divididos entre as perspectivas que privilegiam a “estrutura”, ou o contexto macro para explicar interações locais; contra os que privilegiam o local, a “vida real”, o “vivido” e o “cotidiano” como a escala das interações. “Ficaríamos divididos por esse cabo de guerra, alternando-nos abruptamente entre uma estrutura na qual as interações têm que situar-se - na sociedade - e um violento movimento para acabar com “estruturas abrangentes” que retornam ao cenário local e individual onde as coisas “realmente acontecem” e são “realmente vividas”. (LATOUR; 2012; p. 244)

Como saída para o dilema, ele insiste: cabe ao pesquisador o papel de cartógrafo, traçando conexões a partir dos rastros dos mediadores que fazem o “transporte” de um lado para o outro. Ou seja: se os atores locais são levados a “fazer coisas” a partir de outros atores que estão em lugares ou tempos distintos - e que são forças moventes poderosas tais como religião, cultura, nação ou economia - é preciso insistir na identificação das conexões, buscando entender como essas forças são transportadas de um lado para o outro. Nesse argumento, “contextos globais” influenciam “locais”, mas precisam encontrar meios para isso.

Quando inserimos um local “dentro” de um quadro de referência mais amplo, somos forçados a pular. Abre-se então um vasto abismo entre o que envolve e o que é envolvido, entre o mais local e o mais global. Que sucederia se não permitíssemos nenhuma ruptura, nenhum alargamento, mas apenas curvatura, estiramento e compressão? Poderíamos, nesse caso, avançar continuamente da interação local para os muitos atores delegados? O ponto de partida e todos os pontos reconhecidos como sua origem permaneceriam então lado a lado, deixando mais visíveis a conexão e o envoltório. (LATOUR, 2012, p.252).

A partir da TAR, macro - ou no nosso caso, o global - não é um lugar maior ou mais amplo do que o local, mas sim “um lugar igualmente micro, conectado a muitos outros

por algum meio que transporta tipos de traços específicos. Nenhum lugar é maior que outro, mas alguns se beneficiam de conexões bem mais seguras com mais lugares” – e, mais uma vez, o que está em jogo são as “conexões, fios, meios de transporte e veículos que ligam lugares” (LATOUR, 2012, p. 255)

Isto não significa que a TAR desconheça as hierarquias e as relações de poder desiguais; mas, sim que ela insiste em não tomar estas relações como dadas de antemão, buscando rastrear como essas relações se estabeleceram, quais são os mediadores e que tipo de material eles transportam nas suas ações.

Se considerarmos estas sugestões para pensar a relação entre gêneros ou cenas globais, locais e periféricas, estas categorias não desaparecem, mas tornam-se ainda mais complexas, uma vez que não serão – insistimos – pontos de partida da observação do pesquisador, mas pontos (sempre provisórios) de chegada, ao final de um longo processo onde mediadores atuaram para “produzir globalidade” ou “produzir localidade”. Assim, o “formato de estrela” – metáfora que Latour utiliza para descrever o ator atravessado por múltiplas redes – está presente tanto numa conexão local quanto numa conexão global. Ou seja: o local não é mais simples ou menos mediado do que o global; e ambos os lugares dependem de um sem número de mediadores para sua existência.

Voltemos ao nosso exemplo da Marcha contra a Guitarra Elétrica: um movimento que foi interpretado historicamente como de repúdio ao global encarnado no rock e suas guitarras elétricas. Guitarras que *atuavam* como uma ameaça ao local, “encarnado” no samba, e toda a rede que este ator aciona (autenticidade, raízes, nacionalidade, morro, conagraçamento de raças). Assim, esta controvérsia aponta para um embate entre as forças globais representadas pela guitarra do rock, invadindo a música local através do iê-iê-iê da Jovem Guarda. Rock que foi trazido para o imaginário de uma parcela da juventude através de um conjunto de filmes, revistas, viagens e discos de vinil, num circuito que cabe ao pesquisador cartografar meticulosamente.

Contudo, para a produção desse local representado pelo samba, também foi preciso mobilizar uma enorme rede que vem de outros tempos e lugares: da estratégia de protestar nas ruas com faixas (vindo das mobilizações “globais” da juventude parisiense e americana dos anos 60), utilizando-se para isto o recurso de incomodar motoristas e transeuntes que nada têm a ver com o movimento mas são obrigados a prestar atenção por terem seus trajetos bruscamente interrompidos; até a mobilização da mídia – desde

a rede de televisão Record, que tinha fortes razões mercadológicas para apoiar o protesto, até outros veículos de comunicação, com outras motivações ideológicas. Desta forma, ainda que o contexto seja local, os vínculos, as mediações, os deslocamentos são sempre “heterogêneos”, “heterotópicos”, “assincrônicos”, além de exercerem pressões “não isobáricas” (com forças distintas), conforme o ponto da rede em que nos situamos (LATOURE, 2012, pp. 290-291)

## CARTOGRAFIA DAS CONTROVÉRSIAS

Por fim, a teoria Ator-Rede define-se metodologicamente como uma sociologia das controvérsias; e segundo seus autores, observar as controvérsias é a forma de colocar a Teoria Ator-Rede em ação. Nesta direção, a controvérsia é o momento ideal ou o lugar privilegiado para observarmos os actantes em circulação na construção de uma associação. Momento em que a complexidade das relações sociais se revela na infinidade dos mediadores, nas relações de forças desiguais, nos embates e finalmente na sua estabilização, quando a controvérsia se transforma numa “caixa-preta”.

As primeiras controvérsias analisadas pela TAR vieram do mundo da sociologia da ciência e da técnica: disputas entre cientistas em torno de uma nova ideia ou procedimento, das formas de abordagem de um fenômeno, etc. E a partir desta análise, seus autores produziram seus trabalhos mais fecundos, chamando a atenção para a impossibilidade da separação dos aspectos sociais, técnicos, culturais, simbólicos e econômicos que envolvem cada um dos fenômenos analisados (LATOURE, 1986, p. 1994).

Com base nestas primeiras observações, Callon sintetizou a discussão em quatro características das controvérsias:

- 1 - A controvérsia é sobre um objeto técnico mas não se reduz ao objeto puro e simplesmente técnico, já que esse não existe. Todo objeto é social e deve ser visto pelas suas relações
- 2 - As soluções são sempre múltiplas e sem direção dada de antemão, já que envolvem a negociação entre diversos actantes que são eles mesmos redes, eventos híbridos
- 3 - Os grupos implicados têm interesses variados, cosmovisões que entram em conflito e que revelam forças e hierarquias diferenciadas
- 4 - As forças tendem a se equilibrar nas negociações ao longo da controvérsia, esfriando-a, criando estabilizações ou caixa-pretas (LEMOS; 2013; pp. 108-109).

Assim, Latour traz para o primeiro plano a tarefa do pesquisador da TAR de seguir os rastros dos atores e descrevê-los a partir do relato textual, (re)colocando o texto do

pesquisador no centro das atividades de pesquisa. E define um bom relato como “aquele que tece uma rede” e onde os participantes da ação são tratados como “mediadores completos” (LATOURE, 2012, p. 189); ou ainda uma narrativa na qual todos os atores “fazem alguma coisa e não ficam apenas observando”(...)“O texto, em nossa definição de ciência social, versa portanto sobre quantos atores o escritor consegue encarar como mediadores e sobre até que ponto logra realizar o social.” (LATOURE, 2012, p. 189).

Cabe observar que, conforme já apontaram Bruno (2012) e Lemos (2013), em diálogo com autores da TAR, o conjunto de ferramentas advindos da cultura digital facilita o trabalho da cartografia das controvérsias. Primeiramente, conforme observa Bruno, porque o modo de ação padrão na cibercultura é o de deixar rastros; e se não quisermos deixar as “pegadas” de nossas ações visíveis para outrem, devemos voltar atrás e apagá-las.<sup>6</sup> Além disto, porque os métodos de busca digitais sofisticaram-se, possibilitando ao analista, a partir de uns poucos cliques ou busca através de softwares especializados, o acesso a milhares de rastros que seriam impensáveis anteriormente, tornando assim ultrapassado o confronto entre metodologias quanti e qualitativas, que podem ser combinadas no relato.

Mas, como reconhecer uma boa controvérsia? Em diálogo com Latour e Venturini, Lemos (2013) resume a discussão dos autores, destacando as recomendações da TAR para evitar a escolha de uma “má controvérsia”:

1) em primeiro lugar, trata-se de escolher uma controvérsia “quente”, que não esteja ainda “harmonizada”<sup>7</sup> 2) evitar controvérsias passadas, pois elas seriam menos interessantes do que controvérsias atuais, por estarem já estabilizadas 3) Evitar controvérsias ilimitadas, de longuíssimo alcance, por suas dificuldades de mapeamento 4) Evitar assuntos secretos e de difícil alcance (LEMOS, 2013, p. 115).

Finalmente, Latour e Venturini enfatizam que não são os analistas que criam as controvérsias, que pertencem aos atores; e que portanto não devem ser resolvidas ou silenciadas pelos cartógrafos/pesquisadores da TAR.

1) you shall not restrain your observation to any single theory or methodology  
2) you shall observe from as many view points as possible  
3) you shall listen to actor’s voices more than to your presumptions” (VENTURINI apud LEMOS, 2013, p. 113).

Recomendações que coadunam-se com a palavra de ordem que atravessa toda a obra de Latour: “siga os rastros dos atores”; ou, conforme comentado por Venturini, citando Latour: “Just look at controversies and tell what you see” (VENTURINI, 2010, p. 259)

Se o conjunto acima, de maneira geral, recoloca alguns procedimentos que atendem aos preceitos do bom trabalho de campo, praticado, problematizado e exaustivamente discutido pelas diversas vertentes da antropologia - tais como a etnografia e a etno-metodologia de Garfinkel (1967); e sublinham a importância da escuta das explicações dadas pelos informantes, dois pontos merecem problematização: o do lugar do pesquisador e da relação com o passado.

Assim, nos inúmeros momentos em que a TAR recomenda “seguirmos os rastros dos atores” ou “descrevermos o que vemos” – poder-se-ia apontar uma contradição com os próprios argumentos dos seus autores, que, em outros momentos da reflexão, reconhecem os pesquisadores como atores/mediadores. E, se conforme discutimos anteriormente, ser um ator é alterar o curso das ações; a possibilidade de “somente olhar e descrever” jamais se apresenta, uma vez que o pesquisador é parte da controvérsia a partir do momento mesmo de decisão de descrevê-la (a ela e não a outra). Ou seja: ele também é parte da rede e participa definitivamente da construção do coletivo.

Neste sentido, também se nos apresenta problemática a distinção entre “boas” e “más” controvérsias: qualquer boa controvérsia o será a partir da imaginação sociológica do pesquisador. E assim, conforme reconhece - mas às vezes se esquece Latour – a objetividade não é possível; e o entendimento da descrição como “criação de um mundo” deve ser radicalmente assumida pelo cartógrafo da TAR.

Tomemos mais uma vez o nosso exemplo da Marcha contra a Guitarra Elétrica. Trata-se, a princípio, de uma controvérsia “fria”, que aconteceu em 1967; e que já foi, há muito, “apaziguada”, uma vez que parte dos atores já morreu (Elis Regina e Jair Rodrigues); a outra parte já “mudou de lado” - tal como Gilberto Gil. Contudo, no momento em que um pesquisador resolve voltar a ela, ela se “abre” novamente, podendo se tornar viva a partir do rastreamento dos novos vínculos com várias redes sócio-técnicas do momento atual. Além disto, estes registros - fotografias da marcha, jornais de época, declarações dos protagonistas e até de quem não estava na marcha - tal como Caetano, que afirmou que ele e Nara Leão assistiram à manifestação espantados, de uma janela no prédio de

um edifício - podem ser encontrados rapidamente, em alguns cliques no Google, estando disponíveis na internet para formarem novas associações.<sup>8</sup>

Discordamos, portanto, das recomendações de Latour e de Venturini e entendemos que não existem “boas” ou “más” controvérsias, uma vez que a sensibilidade e a imaginação do pesquisador - participando da elaboração da controvérsia a partir da leitura dos rastros - é fundamental para delinear a complexidade do fenômeno. Além disto, sem boas perguntas, o cartógrafo nada vai enxergar.

O mesmo exemplo nos ajuda a corroborar a crítica de Piekut (2014) à questão pouco desenvolvida da abordagem do “passado histórico” na TAR. Questão bastante complexa, cujo “problema” nos cabe apenas apontar para uma futura discussão. Pois, se as redes que constituem um ator são assíncronas, vindas sempre de tempos e lugares distintos e heterogêneos, “passado” e “presente” devem ser recompostos e descritos a cada momento, de acordo com os fios que vinculam os atores; e não há sentido em descartar as controvérsias do passado em prol das controvérsias atuais.

Em suma: com estas críticas, nosso objetivo é menos deslegitimar a contribuição da teoria Ator-Rede do que apontar para a necessidade de debatermos, esmiuçarmos e criticarmos seus fundamentos, sobretudo quando ela adquire um tom prescritivo incompatível com a boa reflexão. Longe dos papagaios, próximos das formigas mas também das aves de rapina, cabe nos apropriarmos criativamente desta teoria, buscando seus pontos cegos e a necessidade de outras ferramentas complementares para radicalizar seu projeto de “descrição densa” dos fenômenos (GEERTZ, 1989)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sintetizando nossos argumentos, voltemos ao início, indagando de que maneira estas reflexões contribuem para as pesquisas em torno da cultura da música no ambiente midiático? Defendi aqui que pelo menos quatro conjuntos de questões são iluminadas a partir da interlocução com a TAR.

Primeiramente, o diálogo com a Teoria Ator-Rede contribui para corroborarmos o entendimento das noções de gêneros e de cenas musicais não como caixas-pretas constituídas por rótulos mercadológicos ou musicológicos mas como coletivos ou redes sócio-técnicas associativas híbridas e heterogêneas, formadas por atores humanos e não-humanos. E onde a entrada de um novo elemento - seja ele a sonoridade de um

instrumento tal como a guitarra; seja uma forma de gravação tal como o uso de *samples* ou múltiplos canais de áudio; ou ainda uma forma de cantar mais “sussurrado” a partir da utilização de microfones, altera todo o conjunto. Assim, o que chamamos de gênero musical, seja ele o rock ou sertanejo, o samba ou o tecnobrega é o resultado provisório desse processo sempre inacabado, negociado e sujeito a tensões, ruídos e novas instabilidades, que se reflete na concretude das cenas musicais.

Nesta direção, o segundo conjunto de questões nos remete ao entendimento da mediação dos objetos técnicos na construção de nossa experiência musical. Assim, *fazer falar* artefatos tais como técnicas de gravação, instrumentos musicais, partituras, além das múltiplas práticas de produção, de armazenamento e de circulação da música não é sinal de submissão à lógica do determinismo tecnológico. Trata-se, ao contrário, de um combate à história antropocêntrica da cultura da música, onde apenas humanos são levados em conta e considerados atores criativos - personificados nas mitologias do artista ou do gênio. Contribuir para a multiplicação dos mediadores é, sob a perspectiva da TAR, uma ação política de construção de um “parlamento das coisas” onde humanos e não humanos convivem e trabalham juntos na construção de um coletivo. E a vida secreta dos objetos continua a nos desafiar.

Em terceiro lugar, a TAR contribui para recolocar o problema do global, do local e do periférico sem termos que limitar nossa lente a uma ou outra esfera, ou pior ainda, sem ficarmos no meio do caminho, com noções tais como “glocal” ou “culturas híbridas”, utilizadas para tentar dar conta das redes construídas a partir de mediadores de escalas topológicas heterogêneas. Neste sentido, entender como cada um destes lugares é produzido, quais os mediadores que entram em cena para “carregar” o global para os recônditos das localidades; mas também, na direção oposta, para produzir o que é chamado de local ou de periférico a partir de inúmeros mediadores advindos de outras localidades é o ponto central da discussão. Ou seja, quantas salas de cinema, revistas, críticos, fãs, cabelereiras e tinturas de cabelo foram necessárias para produzir o global chamado “cinema de hollywood”, por exemplo? O mesmo vale, na música, para o rock, para o metal, para o jazz ou qualquer ritmo global, tanto quanto para os “locais” samba e choro; ou para os “periféricos” tecnobrega e funk carioca. Conforme Latour: “alto” e “baixo”, “local” e “global” têm que ser feitos, nunca são dados. “Todos o sabemos muito bem, já que testemunhamos muitos casos nos quais o tamanho relativo foi revertido instantaneamente - por greves, revoluções, golpes, crises, inovações, descobertas.”

(LATOUR, 2012, p.269). Assim, a ênfase da TAR é na busca dos mediadores que carregam o piano - às vezes, literalmente - entendidos aqui como “veículos” que ligam lugares e que nos ajudam a reconectar pontos que parecem distantes. “A natureza exata destas entidades móveis não importa aqui: a pesquisa decidirá quais devam ser os veículos e documentos para cada caso. O que conta é a possibilidade, para o pesquisador, de registrar a forma “em rede” sempre que possível, em vez de dividir os dados em duas porções: uma local e outra global. Contar uma história de ator-rede é ser capaz de apreender essas muitas conexões, sem estragá-las desde o começo com a decisão a priori sobre “qual é o verdadeiro tamanho” de uma interação ou de um agregado social” (LATOUR, 2012, p.257).

Finalmente, descrever um coletivo é o resultado da ação do pesquisador no esforço de rastrear as controvérsias, tomadas como momentos privilegiados para a observação, uma vez que elas apontam para processos em que os coletivos estabilizados se abrem e desvelam o movimento dos mediadores e as relações de força em ação.

Antes do ponto final, resta apontar que a TAR se constitui a partir de um conjunto de interlocutores que dialogam em torno das questões aqui abordadas; e não de uma única voz. Assim, apostamos que o diálogo mais produtivo com esta teoria se dá quando deixamos de tomá-la ao pé da letra, como um manual prescritivo de fórmulas e ações mecânicas, mas antes como inspiração para o trabalho de campo metuculoso, detalhista e ciente do lugar de observação do próprio pesquisador - há muito problematizado pela etnografia, por exemplo; e em diálogo com outras estratégias que também valorizem o trabalho de formiga que a TAR propõe e onde a sensibilidade, a imaginação e o faro do cartógrafo são fundamentais.

## REFERÊNCIAS

BORN, G. *On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity*. *Twentieth-Century Music* 2/1(2005), 7-36.

\_\_\_\_\_. G. *On Tardean Relations: Temporality and Ethnography*. In: *The Social After Gabriel Tarde: Debates and Assessments*, ed. Matei Candea. London: Routledge, 2009. 230-47.

BOURDIEU, P. *A Distinção*. Crítica social do julgamento. SP: Edusp, 2007

BRUNO, F. Rastros digitais: o que eles se tornam quando vistos sob a perspectiva da teoria ator-rede. In: *Encontro Compós 2012*, 2012, Juiz de Fora. *Encontro Compós 2012*, 2012. p. 1-15.

CALLON, M.; LAW, J. After the individual in society: lessons on collectivity from science, technology and society. *Canadian Journal of Sociology*, Spring, v22, i2, p165-82, 1997

FRITH, Simon. *Performing Rites*. On the value of popular music. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1996

GARFINKEL, H. *Studies on ethnomethodology*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1967.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro. LTC Editora, 1989.

GITELMAN, L. *Always already new - Media, History and the data of culture*. M.I.T Press, Massachusetts, EUA, 2006

GUMBRECHT, H. *Produção de Presença*. RJ: Ed. Contraponto/PUC-Rio; 2010.

HENNION, A. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: CLAYTON, M; HERBERT, T; MIDDLETON, R. (ed) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*.- Routledge, UK, 2002, pp 80-91

\_\_\_\_\_ Music Lovers. Taste as performance. *Theory, Culture, Society* 18. 5 (2001) 1-22 [Versão 1 - Dec 2007]

JANOTTI Jr, Jeder Silveira. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro. Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. UFRJ. Vol. 6, n.2, 2003, p31-46.

LATOUR, B. *Reagregando o Social - Uma Introdução à Teoria Ator-Rede*. Salvador, UFBA, 2012

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos*. RJ, Ed.34, 1994

LATOUR, B. Technology is society made durable. In: LAW, J. (Org.). *A sociology of monsters: essays on power, technology and domination*. Londres: Routledge, 1991a.

LATOUR, B. Where are the missing masses? A sociology of a few mundane artefacts. In: BIKER, W.E. and LAW, J (orgs) *Shaping Technology/Building Society: studies in Sociotechnical Change*, pp 225-258, Cambridge, MA: MIT Press, 1991b

LATOUR, B. and Woolgar, S. *Laboratory Life: the construction of Scientific Facts*. Princenton. Princenton Univ. Press, 1986 [1979]

LEMOS, A. *A internet das coisas*. Teoria Ator-Rede e cibercultura. SP. Annablume, 2013

PEREIRA DE SÁ, S. – Netnografias nas redes digitais. In: José Luiz Aidar Prado. (Org.). *Crítica das práticas midiáticas - da sociedade de massa às ciberculturas*. São Paulo: Hacker, 2002, v. 1, p. 147-164.

\_\_\_\_\_ Explorações em torno da noção de materialidade da comunicação. *Contracampo* (UFF), Niterói- Rio de Janeiro, v. 10/11, p. 30-45, 2004.

\_\_\_\_\_ A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música audibilidades e tecnologias na perspectiva dos Estudos de Som. In: Simone Pereira de Sá. (Org.). *Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens, audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010, v. , p. 91-109

\_\_\_\_\_ As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: Jeder Janotti Junior; Simone Pereira de Sá. (Org.). *Cenas Musicais*. 1ed. Guararema: Anadarco, 2013, v. 1, p. 25-41.

PIEKUT, B. *Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques*. Twentieth-Century Music / FirstView Article / May 2014, pp 1 - 25 Published online: 22 May 2014 . Acesso em 20/08/2014

TERRA, R; Calil, R. *Uma noite em 67*. São Paulo, Planeta, 2013

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

VENTURINI, T. Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory. 258-273. *Public Understandings of Science* 19(3): 258-273. 2010

## NOTAS

- 1 Para nosso ponto de vista sobre a Teoria da Mídia Alemã, ver: Pereira de Sá; 2004 e para os Sound Studies, ver: Pereira de Sá; 2010.
- 2 Pesquisa intitulada “Materialidades, vínculos e performances das cenas musicais no ambiente das plataformas digitais”, com financiamento do CNPq (bolsas Produtividade em pesquisa e Iniciação Científica)
- 3 Remeto o leitor a outros autores que também têm se dedicado a aspectos da temática, tais como Born (2005; 2009); Piekut (2014), além de Antoine Hennion (2001; 2002).
- 4 A marcha se chamou “oficialmente” Frente Única da Música Popular Brasileira, e tinha por objetivo divulgar o novo programa de televisão de Elis Regina, com o mesmo nome. Ver as entrevistas de Gilberto e Gil e Caetano Veloso comentando o episódio em: Terra e Calil (2013)
- 5 Entrevista a C2+m/Entrevista, O Estado de São Paulo, de 28 de janeiro de 2012, citado no blog:60. In: <http://anos60.wordpress.com/2012/04/02/a-famigerada-passeata-contra-a-guitarra-eletrica/> Acesso em 21/10/2014).
- 6 Ação que nem sempre é possível, uma vez que alguns dos rastros que deixamos são captados à nossa revelia, por ferramentas invisíveis ou pela ação de *hackers*, por exemplo.

- 7 “Good controversies are always *hot*: they may involve limited number of actors, but there must be some action going on” (VENTURINI apud LEMOS, 2013, p. 115);
- 8 Como por exemplo no blog mencionado na nota 5.

Artigo recebido: 09 de outubro de 2014

Artigo aceito: 20 de novembro de 2014