

## NA TRILHA DOS COMPOSITORES: MÚSICAS, REDES, ATORES E MÍDIAS AUDIOVISUAIS

### TRACKING COMPOSERS: MUSICS, NETWORKS, ACTORS AND AUDIOVISUAL

Simone Luci Pereira\*

Theophilo Augusto Pinto\*\*

#### RESUMO:

Este texto trata das redes de atores ligados ao meio audiovisual, mais precisamente, compositores de trilhas sonoras que se reúnem num grupo fechado por meio do Facebook. Não restrita à composição para o cinema, observa-se a existência de um grupo cada vez maior de músicos brasileiros que vêm criando composições para serem partes integrantes de filmes, animações, videogames, programas de televisão, peças de teatro, eventos etc. Em um desdobramento dos trabalhos já realizados pelos autores deste artigo, contemplamos, nesta pesquisa em processo, alguns debates que se interpõem quando pesquisamos essas redes de atores, tais como a formação de vínculos sociais (artísticos e profissionais) em que o uso de conceitos como mediações e associações mostram-se como um caminho epistemológico para a compreensão desses fenômenos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Trilha sonora, músicos, mediações.

#### ABSTRACT:

This paper deals with a network of actors linked to the audiovisual field, more precisely, soundtrack composers members of a closed Facebook group. Not restricted to cinema only, there's a growing group of Brazilian composers who create music for movies, cartoons, videogames, tv shows, theater plays, and other events. In a further development of other works already made by the authors of this article, we explore, at this ongoing research, some debates that stand out when we look to these actor networks, such as

\* Professora e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (Unip) e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM-ESPM). simonelp@uol.com.br

\*\* Professor no Centro Universitário Belas Artes e pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (Unip). theogp@gmail.com

the formation of social ties (artistic and professional ones) in which the use of concepts such mediation and association are shown as a epistemological path to understanding these phenomena.

**KEYWORDS:** Soundtrack, musicians, mediations.

## INTRODUÇÃO

Este artigo<sup>1</sup> apresenta as reflexões que vêm sendo efetuadas para uma pesquisa em curso que busca interpretar as experiências e narrativas de um grupo de compositores de trilhas sonoras. Apresentamos no texto uma discussão sobre as especificidades do grupo analisado, alguns aspectos do mercado profissional nesse campo de atuação e as dinâmicas possíveis destes atores. Em seguida, abordamos um pouco da desafiante metodologia empregada e as implicações da análise dos rastros dos atores, em suas associações, embates e tensões. E, a partir disso, finalizamos o texto com um debate sobre alguns caminhos conceituais que têm nos auxiliado - nas análises de práticas musicais-midiáticas (PEREIRA, 2015) na tarefa de atentar para indícios de práticas, as formas de vinculação entre atores e as dinâmicas de associações sempre moventes e instáveis, buscando caminhos teóricos que deem conta do frescor, impermanência e instabilidade destes fenômenos que encontramos quando pensamos sobre os atores em rede (CANCLINI; CRUCES; CASTRO-POZO, 2012).

## UM GRUPO DE COMPOSITORES – OPÇÕES PARA SUA IDENTIFICAÇÃO E DELIMITAÇÃO

Um grupo cada vez maior de músicos brasileiros vem criando composições para serem partes integrantes de filmes, videogames, programas de televisão, peças de teatro, entre outros meios audiovisuais. Ainda que esses meios possam ser vistos como “tradiçãoais”, no sentido de já existirem há algumas décadas, pelo menos, é notável como eles passaram por profundas transformações neste começo de século. Como disseram Amado e Rincón (2015, p. 14): “Já não somos uma sociedade de meios e sim um ecossistema complexo e fluído de convergência de telas”. Em muitas dessas “telas”, o som em geral e a música em particular estão presentes, abrindo um espaço de atuação para esses compositores que atuam tanto como músicos quanto como *sound designers* na criação e produção do som audiovisual como um todo. Para o presente texto será detalhada a atuação desses profissionais na área da composição musical, especificamente. O som no audiovisual não deve funcionar apenas como um apêndice à imagem, como se

fosse possível substituí-lo ou mesmo eliminá-lo: é a combinação dos dois que formaria a narrativa, e sua separação deveria ser vista apenas do ponto de vista técnico. Essa afirmação vai ao encontro do que pensam muitos dos compositores a serem mencionados aqui. Exemplificando, um membro do grupo pediu a alguns colegas que comentassem seu trabalho musical, sem mostrar nem indicar a imagem em que ele estaria inserido. Essa ausência foi lamentada, pois prejudicaria uma avaliação mais adequada sobre a composição, resumida na frase dita por um de seus membros: “Sem imagem uma trilha não é trilha. É uma música”<sup>2</sup>. Para o que interessa a esta pesquisa, cabe mostrar como esses compositores têm se movimentado em uma sociedade que utiliza os meios de comunicação e várias tecnologias de modo marcadamente distinto do que foi há poucos anos. Propõe-se que, para os músicos aqui analisados, essas questões tomem feições particulares, o que justifica o aprofundamento desta investigação.

Ainda que a escolha desse grupo possa parecer excessivamente abrangente, uma das hipóteses desta pesquisa é a de que muitos desses músicos trabalham com a composição para mais de um desses formatos, circulando entre campos de ação e entre circuitos mais “artísticos” e os de mercado e entretenimento, fazendo com que essas delimitações bourdianas de campo se mostrem borradas e insuficientes para analisar os atores aqui em foco. Outra questão, mais contundente, é a mudança de sua organização profissional, mais difusa e descentralizada, tanto no que se refere à relação que tem com seus clientes quanto nos vínculos entre si, em que se pode vislumbrar índices de um grupo organizado em rede, com todas as implicações que essa configuração demanda (RECUERO, 2009). As novas tecnologias trouxeram, sem dúvida, alguma indistinção, ou sobreposição, dos lugares do profissional e do amador na música, especialmente no que se refere ao instrumentista que a compõe e a produz de modo mais “pessoal”, utilizando-se da própria infraestrutura. No caso do compositor para audiovisual há uma grande coincidência: parece uma constante quase absoluta que o compositor seja, no mínimo, aquele que também executa as partes dos instrumentos virtuais e também seja o técnico responsável pela finalização do projeto. Isso é o que mais o aproxima de outras atividades de produção musical. Há, porém, algumas características que escolhemos explorar um pouco mais neste artigo. O trabalho como compositor musical, quando inserido no ambiente formal das regulações e leis, tem uma remuneração material que vai além do mero pagamento imediato, como um cachê. Ele também envolve a questão dos direitos autorais, que podem dar sobrevida financeira a um trabalho muito tempo depois de ele ter sido concretizado e que recebe grande atenção desses compositores por

causa disso. Outra característica é a ação da tecnologia não como simples ferramenta disponível, mas como mediadora de algumas relações profissionais. Assim, interessa-nos compreender as mediações culturais e comunicacionais desses atores - compositores de trilhas sonoras - na cultura midiática e nos circuitos e meios musicais com suas variadas dinâmicas.

## ALGUMAS QUESTÕES METODOLÓGICAS

Privilegiamos um grupo de músicos que fazem composições para audiovisual, criando músicas originais a serem usadas em conjunto com a imagem. Além disso, escolhemos um grupo que vem interagindo por meio do ciberespaço; mais especificamente, por meio de grupos fechados em redes sociais - *redes de filiação*, segundo a terminologia de Recuero (2009), sendo a mais ubíqua o Facebook. O grupo se chama Profissionais de Trilha Sonora - Compositores,, que está sendo acompanhado e que aponta para variadas questões que abrangem o horizonte profissional e as mediações sociais e comunicacionais de uma parcela representativa de compositores brasileiros. Esse modo de interação deve ser logo colocado em pauta: a linguagem digital, com seu assincronismo, seus *rastros* (RECUERO, 2009, p. 24) e sua abrangência geográfica, dentre outros elementos, “não é neutra, tampouco completamente descentralizada e sem hierarquia” (GALLOWAY apud BASTOS, 2014, p. 90). Tem-se a consciência também de que uma rede de atores como objeto de pesquisa não é imune a “desencontros” entre metodologias distintas (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2014), e que será preciso grande atenção para manter os limites daquela que foi escolhida, nominalmente, a Teoria Ator-Rede, ou TAR, cuja aplicação será mostrada ao longo do texto. Para o que interessa de imediato, vale a pena dizer que a TAR valoriza as controvérsias, isto é, o desequilíbrio das relações de poder que mantiveram uma determinada situação num dado momento, tentando apreender esses movimentos sem se prender a categorias fixas simplificadoras como “compositores”, “leis”, “tecnologias”, “corporações” e outras, mas as interações e associações entre elas. De qualquer modo, percorrer as narrativas desses atores expressas nos grupos parece salientar um grande potencial para reflexões sobre suas atuações no meio audiovisual como também na cultura digital e midiática mais amplamente.

Uma das motivações para a formação desses grupos de profissionais parece ser a discussão de questões mais pertinentes ao ofício da composição musical entre os próprios pares. Esses grupos não pretendem substituir uma organização formal nos moldes da

Aprosom (Associação Brasileira das Produtoras de Fonogramas Publicitários)<sup>3</sup>, grupo muito lembrado na fala de alguns compositores, mas que tem uma atuação diferente em relação àqueles objetivos, o que os motivou a formar (e a diferenciar) o Grupo Profissionais de Trilha Sonora daquela sociedade, mais formal e institucionalizada. Porém - há que se notar - o grupo também não pretende “subverter completamente as regras e valores do *mainstream*” (CANCLINI, 2012, p. 12). A pirataria é um exemplo. O que se encontra em meio a esses compositores é um discurso mais inclinado ao apoio formal das regras postas no mercado, no que se refere ao diálogo no fórum: uma das regras diz que “Não será tolerado nenhum *post* relacionado a pirataria”<sup>4</sup>. No contexto do grupo, a pirataria tem mais a ver com a cópia ilegal de ferramentas de trabalho, como *softwares* e bibliotecas de sons, e menos com a cópia ilegal de músicas prontas (YU, 2013).

O uso indevido de suas composições também é uma preocupação, não tanto na forma de cópia ilegal, mas como uma veiculação estendida a uma mídia não prevista no contrato original. Esta é uma controvérsia, para usar um termo de Latour, sobre como um evento pode desequilibrar uma relação até então tida como segura (isto é, com pouca novidade para uma reflexão). Veja-se, por exemplo, a veiculação no canal Sony de uma música que não foi feita originalmente para aquela mídia.<sup>5</sup> Nesse caso específico, o compositor recorreu ao grupo para saber como proceder. Por se tratar de um anúncio do canal, entenderam seus pares, o problema não deveria ser levado ao *ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição*, responsável pelo controle da veiculação de fonogramas, como são chamadas as músicas veiculadas no rádio e na televisão, mas sim à produtora contratada pelo canal Sony. Provavelmente “alguém comeu bola no processo [mas] acertarão sem muita dor de cabeça”<sup>6</sup>, acreditava um membro mais experiente. Mostra-se aqui que o problema do compositor e sua solução passam por uma série de mediadores, eficazes ou não (não era para acionar o ECAD ou o canal Sony e sim a produtora contratada). A ausência de um contrato prévio não parecia ser impeditivo de um acordo (não seria “uma dor de cabeça”), ainda que, numa situação limite, sempre seria possível chamar um advogado que “serve, entre outras coisas, para te dar sossego. Ele resolve a parada e você cuida da próxima trilha”<sup>7</sup>.

Fazendo uma brevíssima análise segundo as ideias de Latour, deixamos o social ser ordenado pelos próprios atores e não pelos analistas. Afinal, ninguém melhor do que eles próprios nessas questões. Para nós, coube rastrear as conexões que foram geradas. Por

causa da música não autorizada, entende-se que o *Ecad* não detém o controle absoluto sobre tudo o que é música veiculada pela televisão, por exemplo. Entende-se também que o canal Sony não é um “vilão onisciente” de suas ações, mas sim uma corporação que redistribui tarefas a outras, no caso a produtora que não realizou o trabalho de contatar o compositor, talvez não por má-fé, mas por descuido de algum funcionário. O que não ficou questionado em nenhum momento é que o compositor tem direito, sim, a uma remuneração por aquela exposição midiática e é nesse meio legal pouco estável que aparecem as conexões cujos traços tenta-se rastrear com a TAR (LATOURE, 2012 p. 193).

Para caracterizar um pouco mais a produção desses compositores, cabem alguns exemplos: um dos participantes mostrou e comentou o trabalho que fez para a trilha usada na recente inauguração do Templo de Salomão<sup>8</sup> em 2014 por uma igreja evangélica em São Paulo com relativa projeção na mídia. Outra dupla esteve envolvida na composição da trilha do longa metragem concorrente ao Oscar de 2016, *O menino e o mundo*<sup>9</sup>, e, ainda, outro participou da trilha de abertura da novela *Êta mundo bom!*, da rede Globo<sup>10</sup>. Além desses trabalhos com maior projeção, há muitos outros, como curtas-metragens e peças publicitárias que são o resultado do trabalho profissional de seus membros. O grupo foi formado em abril de 2014 por quatro amigos. Em junho de 2016, ultrapassou mil membros<sup>11</sup> e todos parecem ter espaço para perguntar e comentar questões referentes ao ofício da composição musical ligada ao audiovisual. Note-se com esses exemplos que as associações que este fórum permite não se restringem àqueles compositores localizados fisicamente em uma cidade apenas, mas, pelo menos em tese, podem estar em qualquer lugar em que haja acesso à internet. Embora nomes de filmes, novelas ou peças publicitárias possam ser relativamente bem conhecidos de um público geral, é bem difícil que os nomes de seus autores o sejam. Confirma-se com eles a afirmação de Martin (1995, p. 206), de que “enquanto a música em si é altamente valorizada, a posição social daqueles que a fazem é bem menos exaltada”. Isto é, o compositor de trilhas raramente goza a popularidade de um cantor/compositor de música popular, ou mesmo de alguns DJs, ainda que existam nomes um pouco mais conhecidos, especialmente no meio dos que se interessam pelo cinema e sua produção. Uma hipótese é que isso se deve ao fato de suas trilhas serem instrumentais, em um país onde os grandes compositores nacionais são conhecidos por meio de canções (TATIT, 2004).

## BORDAS E REDES NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Ironicamente, são compositores estrangeiros como John Williams, Hans Zimmer e Danny Elfman, que, mesmo criando uma música predominantemente instrumental, são mais conhecidos do público geral, inclusive no Brasil, talvez porque várias de suas composições sejam ouvidas para além dos filmes a que pertencem. Músicas de filmes como *Star Wars*, *E.T.*, e outras de Williams frequentemente compõem programas de concerto de orquestras sinfônicas e até mesmo aparecem em adaptações para cerimônias de formaturas e casamentos. Muitas vezes, arranjos dessas composições são tocados na forma de *pot-pourri*, e levam o nome do compositor (algo do tipo *Suíte John Williams*, por exemplo). Os compositores brasileiros mais conhecidos, porém, não aparecem dessa maneira, pois, como foi dito, têm vínculo menor com a música instrumental e são mais lembrados pela produção na forma *canção*, tipo de música mais difundido no país. Mesmo assim, admite-se que existam compositores “menos desconhecidos” do que outros, isto é, haveria uma hierarquia implícita na visibilidade e, conseqüentemente, no poder simbólico que alguns atores têm, manifestada na escolha que fazem ao aceitar - ou não - participar de um determinado projeto audiovisual, situação semelhante aos compositores *freelancers* de Hollywood (FAULKNER, 1971).

Essa proeminência de alguns compositores em termos de exposição pode ser ilustrada com a metáfora do *iceberg*. Com ela, propõe-se que, embora existam músicas e músicos em evidência em qualquer período (o que seria a *ponta* emergida do *iceberg*), há um grupo bem maior e não tão conhecido que permanece *submerso* do ponto de vista historiográfico e na atualidade. Embora o grupo como um todo crie condições para alguns atores estarem em evidência, a maioria dificilmente irá aparecer, mesmo tendo uma produção equivalente para uma dada época. No caso deste estudo, os compositores de trilha sonora, em sua maioria, estão em posição de menor evidência (ou *submersos*, como propõe a metáfora) em relação a alguns nomes destacados, mesmo que a música que criem possa ter, em alguns momentos, grande destaque. Esse foi o caso de MC, compositor muito requisitado em determinada época mas que naquele momento desabafava com um “Esqueceram de mim”, dizendo que estava sendo pouco requisitado para trabalhos em longas metragens como outrora.<sup>12</sup> A metáfora do *iceberg* é bastante oportuna no sentido de não separar, por um lado, em uma suposta “essência” o que fica submerso daquilo que, por outro lado, nos é dado conhecer mais evidentemente. Assim como o gelo é o mesmo acima ou abaixo do nível d’água, pensa-se em ver o compositor

de trilha pela sua atividade, e não por sua “fama”, “histórico de produção” ou participação no *mainstream* artístico-musical. Segundo Law (1992, p. 391, grifo), “hierarquias, relações e fluxos de poder são *consequências* incertas na ordenação de materiais heterogêneos que devem ser analisados e desmistificados”.

Tenta-se, com esse procedimento, evitar a construção de uma etnografia<sup>13</sup> (AMARAL; RECUERO; MONTARDO, 2009) baseada apenas em grandes nomes, e muito menos uma história pretensamente objetiva. Já advertiu o músico e historiador Trevor Herbert (2012, p. 54) que há uma “questionável [...] negligência das “pessoas perdidas”, [...] [ou seja, da] vida e cultura dos músicos de estante, da atitude do público mais popular [e] da interação entre amadores e profissionais”. Com a estratégia de encontrar uma atividade musical menos evidente, não se procura resgatar algum artista ou obra “injustiçados”, ou negar um processo de hierarquização que atores e obras têm ao longo do tempo. Busca-se tentar compreender melhor esse processo, justamente por examinar sua parte mais “submersa”, para seguir com a metáfora. Há que se levar em conta, porém, que acreditar na existência de um círculo cultural ou musical *mainstream* e outro “independente”, prevendo uma autonomia entre estes campos, não parece ser mais uma opção analítica pertinente na contemporaneidade (HERSCHMANN, 2010). Fugindo das dicotomias excludentes que, muitas vezes, não permitem entrever práticas mais fluidas, fugidias ou híbridas que combinam aspectos múltiplos de diferentes lugares de fala e poder, tentamos perceber e compreender dinâmicas de ação e experiências para além da dualidade do compositor *outsider/insider*, mas em uma rede, circuito, ou cadeia de atores que circula em diferentes sentidos e com distintas relações de poder.

Não supomos que haja pessoas ou tecnologias “especiais”, no sentido de serem passíveis de receber um tratamento metodológico diferenciado. Essa suposição está firmemente apoiada na TAR, de modo a tentar evitar o reducionismo de ver o compositor brasileiro simplesmente como “periférico”, recebendo a influência do “centro” que seria Hollywood. Ainda que esse espaço de produção seja extremamente relevante, sua atuação, pretende-se demonstrar, é mais de grau do que de qualidade “artística”. Isso permite fazer a avaliação da produção artística dos compositores locais de modo menos “assujeitado” ou passivo e, como sugere Hennion (2011), permite trabalhar com uma análise menos restritiva que reconhece a atuação desse compositor como *ativo* na criação da estética e do gosto que busca em sua produção. Como as vozes desses autores está contida em um grupo virtual, cabe expor brevemente alguns pontos metodológicos

planejados para se conseguir cumprir os objetivos e confirmar as hipóteses até aqui levantadas. Para isso, servimo-nos da metodologia detalhada por Braga (2009), que também observa que esse tipo de informação frequentemente é omitida dos textos que cobrem o assunto. A primeira diferença importante em relação a um *blog* é que os compositores enviam mensagens cujo conteúdo mais importante frequentemente é a música, ou, segundo Hennion (2002a), uma das muitas *mediações possíveis* para a música, no caso, a gravação digital, seja ela no formato de um filme ou apenas de áudio. Portanto, além dos *posts*, essencialmente textuais, há também um grande número de links de peças musicais para os formatos referidos no início do texto. Há mais: ainda que outros espaços também tenham a veiculação de conteúdos musicais, a especificidade desse grupo está no fato de permitir a publicação de música/trilha *própria*, algo bastante natural num grupo de compositores. Porém sugere-se que a autorreferência deve ser usada com moderação. Dada a natureza desse grupo de “fornecedores de música”, não se espera que alguém consiga “vender” seu trabalho para alguém dali, pois naquele grupo só existem “concorrentes” e a ausência proposital de clientes naquele espaço ajuda a diminuir a tensão dessa suposta concorrência. Isso é colocado desde o início para o novo integrante quando é aceito, na forma de “regras do grupo”<sup>14</sup>. Uma questão que se coloca é a aproximação desses grupos de compositores. Ainda que o grupo esteja sediado no Facebook, uma rede de filiação bastante aberta, ele em si é fechado, isto é, somente seus membros podem escrever e/ou ler os comentários uns dos outros. Porém, como compositor de trilhas sonoras, tive acesso assegurado pelo fato de ter alguma relação direta com o ofício da composição, fato este confirmado por meio de alguns outros membros que deram o aval para que eu entrasse neste grupo. Essa participação parece imprescindível, dado o fato de as informações surgirem sob a forma de *posts* do grupo e ficarem restritas apenas a seus membros. Participar do grupo enquanto se faz sua análise terá como desafio etnometodológico de “considerar as ligações, os gostos, os modos de fazer e os prazeres [...] como uma atividade em si mesma e uma competência elaborada” (HENNION, 2011, p. 261), e não nos limitarmos à consideração crítica de algumas afirmações dadas por um grupo de pessoas externas ao ambiente de pesquisa.

Os referidos *posts* são a principal fonte de informação sobre o grupo. Neles, transparecem muitas das preocupações e dos valores incorporados por muitos de seus membros. Toda essa informação deve ser primeiramente impressa em PDF a partir da própria página do grupo, desde o *post* mais novo ao mais antigo. Para se ter uma ideia, o conteúdo

correspondente ao ano de 2014 pôde ser impresso em 324 páginas, embora nem toda a informação esteja completa ali, dado que os algoritmos de exibição do Facebook trunquem o número de mensagens (normalmente, só aparecem as três primeiras) e o número de linhas de cada mensagem (colocando um *link* “mais” no fim dessas primeiras linhas, caso queira ler a mensagem inteira). De qualquer modo, com esse documento em mãos, podemos fazer o que Braga chama de “observação não-participante digital” (BRAGA, 2009, p. 83), isto é, compulsar os temas mais recorrentes dentre os membros do grupo.<sup>15</sup> Para Braga, esses temas poderiam já estar organizados em *threads*, uma maneira de organização muito comum em fóruns virtuais. Porém, para os grupos do Facebook, essa organização não existe, e sim o elencar de respostas para *posts* singulares. Naturalmente, *posts* mais antigos tendem a receber menos contribuições dada a sua menor visibilidade na linha do tempo, que é o elemento organizador principal da estrutura do Facebook.

A compilação dos temas está sendo feita em uma planilha Excel, manualmente, após a leitura atenta dos *posts* originais. Isso irá permitir, quando se conseguir abarcar a totalidade dos *posts* pretendidos (idealmente, os dois anos mais recente de atividade do grupo) uma reordenação não só por datas, mas também por assunto, nome do depoente e temáticas sugeridas. Essa informação, ainda que de difícil extração, está sendo o veio principal para seguir os *rastros* deixados pelos compositores.

## MEDIAÇÕES E ASSOCIAÇÕES: VEREDAS TEÓRICO-CONCEITUAIS

No trabalho de análise das práticas musicais-midiáticas (PEREIRA, 2015; PEREIRA; BORELLI, 2015), mostra-se de suma importância uma reflexão constante sobre as possibilidades de articular questões de estética e *performance* musical às experiências e narrativas dos atores que, com graus variados de autonomia e de relações com as institucionalidades diversas, encontram brechas e formas de movimentação nos campos, cenas ou circuitos em que vivem. Essa articulação, quase nunca simples ou fácil de ser feita, é o caminho que temos buscado. No trabalho com grupos em que a música (composição, divulgação, recepção) parece ser o elemento principal de vinculação entre os sujeitos, mostra-se clara a necessidade de buscar continuamente caminhos conceituais e teóricos que deem conta de auxiliar na tarefa de - a princípio - perceber ações, movimentos, táticas, subversões possíveis e, em seguida, ter a destreza de ourives para saber analisá-las. Uma análise que se utilize de ferramentas adequadas para movimentações

e experiências sutis e, em alguma medida (e em alguns casos) novas, sem recair no uso de instrumentos analíticos que não conseguem enxergá-los ou escutá-los.

Nesse sentido é que acionamos questões advindas do campo da sociologia e da antropologia na busca por enfrentamentos de cânones epistêmicos que parecem, se não inválidos, extremamente questionáveis para lidar com os objetos de estudo aqui em tela, em que subjazem algumas questões de fundo: como agem os atores e como perceber suas formas de agir? Quais as relações sujeitos-objetos ou sujeitos-sujeitos e a validade e viabilidade de pensar isso como uma dualidade? Se pensamos nas ações dos sujeitos, como examinar as formas e tipos de vinculações sociais?

Sem a pretensão de dar conta de todas essas questões neste artigo, trazemos algumas noções que o pensamento de Antoine Hennion e Bruno Latour tem nos inspirado a percorrer. Levamos em conta que uma discussão a respeito desses autores já vem sendo feita no campo da Comunicação, com ênfase nas questões que dizem respeito às tecnologias, materialidades e cultura dos fãs. Salientamos, porém, que o lugar de leitura desses autores aqui esboçada é muito mais pela via das Ciências Sociais<sup>16</sup>, nos aportes que nos trazem sobre as ações sociais, as formas de socialização e de vinculação na contemporaneidade, o papel dos atores e as noções de mediações e associações.

Hennion (2002a) constrói sua reflexão e debate dentro do campo da sociologia, articulando a questão da estética musical com aspectos sociais e materialidades do universo da música. Suas proposições caminham na linha de uma sociologia da cultura, em debate direto com a herança sociológica francesa, passada por Emile Durkheim e Pierre Bourdieu. Sua proposta das mediações pensa nos intermediários (mediadores) pelos quais passam as práticas musicais: intérpretes, musicólogos, críticos, aficionados, os suportes, orquestras, discos, rádios, concertos e a relação de apoio que se deve estabelecer entre eles para compreender o fenômeno musical. Mais ainda, Hennion passa em exame a historiografia da arte (visual) no que ela traz sobre a relação entre os objetos e as sociedades que os produzem e são seus receptores. Essa revisão crítica é a chave para o autor elaborar sua teoria das mediações para a música, utilizando noções, pressupostos e soluções que a abordagem sociológica da arte (visual) trouxe para as ciências sociais pensarem os objetos com ferramentas teóricas e noções sobre o indivíduo e a coletividade. A noção de mediação de Hennion tem o objetivo de romper com a episteme fundamental da sociologia (e da modernidade), sendo algo alternativo ao modelo durkheimiano de crença, que continua como base primordial da aproximação

sociológica aos objetos culturais. Seu modelo de mediação propõe novas formas de perceber a relação entre os princípios da ação coletiva e o papel dos objetos (Hennion, 2002a, p. 19).

Aqui, nesta primeira definição do que tratam as mediações, vemos que a questão da materialidade tem relevância na proposição de Hennion, deixando clara uma preocupação que busca responder a uma tradição do campo no qual está situado - a sociologia - que, de modo peculiar, trata os objetos como apartados da sua significação, como fez a perspectiva durkheimiana ao isolar os signos e as coisas, esvaziando essa zona intermediária onde estão os mediadores. Ao focar-se no estudo de elementos da indústria cultural, do *design*, do rádio, da publicidade, Hennion busca construir uma sociologia que estude as mediações pelas quais se estabelecem relações ou ligações dos sujeitos com objetos, desafiando o debate dualista e excludente entre, por um lado, a sociologia da cultura e as determinações sociais sobre o gosto (HENNION, 2011), a música e os fãs e, por outro lado, a análise estética, focada apenas na obra em si mesma (HENNION, 2002b). Isso advém, segundo o autor, de uma tradição sociológica que vê a música como objeto intangível, indefinível, abstrato e, por isso, impossível de ser analisado. A perspectiva das mediações de Hennion aciona e faz surgir uma forma de pensar a relação sujeito-objeto que acaba por afetar também as maneiras de pensar as relações sujeitos-sujeitos, na medida em que os objetos não são passivos e meros dependentes da ação humana, mas possuem agência.

Em consonância com estas ideias temos em Latour (2012) a postulação de uma “sociologia das associações” que se propõe diversa ao que o autor chama de uma “sociologia do social” (sociologia clássica) que separa objetos e fatos entre aqueles que seriam do social e os que não seriam. Para Latour, os fios que representam os vínculos sociais entre os atores formariam a figura de uma rede (não apenas pensada pela via da tecnologia, mas rede no sentido das ligações e associações sociais de qualquer matiz); e esta rede só pode ser entendida a partir do nivelamento ou des-hierarquização das formas usadas pela sociologia tradicional para pensar sujeitos e objetos, nas quais instituições e vínculos duradouros, uniformes e coesos é que teriam local de destaque, bem como a ação humana teria preponderância sobre os objetos (e estes não teriam papel de mediadores actantes, mas seriam apenas intermediários). É nesse sentido que Latour propõe “desdobrar o social” em limites e abrangências mais amplas em que os atores se conectam em novas associações compostas heterogeneamente.

As noções de mediação e associações trazidas por ambos os autores trazem mudanças importantes nas maneiras de perceber e analisar os vínculos sociais, não necessariamente estáveis ou contínuos, mas que se fazem e refazem em múltiplas associações, em que interessa perceber a performatividade assumida a cada nova forma. Assim, não interessam associações prontas ou acabadas à espera de pesquisadores para analisarem-nas; interessam, sim, os movimentos de associação entre os atores, em que a ação e o processo ganham protagonismo (LATOURET, 2012, *passim*). Mais ainda, a noção de mediação pressupõe que o ato de mediar modifica as relações de forças envolvidas, gerando novos significados em que os mediadores alteram a própria essência ou característica do que é mediado. As interações provocadas pelos agentes mediadores são substantivas em si mesmas (e não como mera ponte entre duas partes isoladas), não se configurando como um processo neutro. Isso implica pensar que a forma como se estabelece a mediação altera a natureza das coisas mediadas.

Ora, isso nos parece de fundamental importância para analisarmos os atores em questão nesta pesquisa: os compositores de trilhas sonoras constituem entre si relações profissionais e sociais em que as tecnologias não são meros objetos neutros, mas também *atuam* nas precárias relações de poder desse meio. Por exemplo, o compositor de trilhas está cada vez mais convivendo com uma realidade bastante dinâmica no que se refere às possibilidades e recursos tecnológicos de que dispõe, o que torna estas tecnologias um ponto de tensão, deixando de ser simples “ferramentas” ou “intermediários” para serem elas também “protagonistas” ou “mediador”, na reconfiguração profissional que vem acontecendo atualmente (LATOURET, 2012 p. 66). Se a tecnologia pode, por um lado, democratizar formas de acesso a conteúdos, composição, produção e edição, ressaltamos que nas narrativas destes compositores isso nem sempre traz um benefício óbvio ao seu trabalho. Pelo contrário, às vezes mostra as contradições que existem por trás de uma produção cada vez mais apoiada em um modo de trabalho automatizado e cuja concorrência pode aparecer de onde menos se espera. Esse panorama tecnológico tem a ver especialmente com a configuração de ferramentas específicas para a composição em meios digitais, caso do computador e do pequeno estúdio que se tornaram ferramentas de uso praticamente pessoal, onde uma única pessoa pode gerenciar a maior parte do processo de captação, edição e finalização. Essa configuração pouco mudou nos últimos anos e é usada pela imensa maioria dos produtores de audiovisual para os mais diversos produtos. Na prática, ainda que possa ter trazido alguma autonomia para o compositor de trilhas sonoras, também trouxe uma sobreposição de funções: se antes o compositor

cuidava apenas da parte “musical”, tendo um técnico de som ao seu lado e músicos à sua frente, atualmente substitui vários instrumentistas por computadores com seus softwares específicos, por um lado, e incorporou a função do técnico de som com todas as demandas técnicas que fazem o estúdio tornar-se um instrumento composicional em si por outro. Esse cenário fugidio, não-acabado de reconfiguração do espaço de trabalho musical é um exemplo do que Latour propõe quando diz que “não há grupos, apenas formação de grupos”, que podem existir num momento e esvair-se no outro, sem que haja um agregado social “preferível” (LATOURE, 2012, 49-69). O compositor que tem que assumir as responsabilidades técnicas de sua produção parece ser exigido de uma maior e mais ampla competência profissional, o que, idealmente, valorizaria seu trabalho. Porém, têm surgido programas de computador que automatizam não só a sonoridade, mas também a orquestração *Midi*<sup>17</sup>, bem como a criação de temas. Um deles chama-se Preview, da empresa Xhail, que passa a impressão de que o próprio trabalho de composição pode ser substituído pelo programa. A reação de alguns membros do grupo analisado, ainda que em tom de brincadeira, era a de pensar em encerrar a carreira, uma vez que estavam falando desta peça de *software* como uma “ameaça” à própria sobrevivência na profissão. Como um deles disse, “Foi um prazer conhecer vocês. Ao que já podemos encerrar o grupo e procurar outra coisa para fazer. Alguém a fim de abrir uma pastelaria?”<sup>18</sup>. Ainda que a frase possa ser apenas uma brincadeira, os comentários sobre como enfrentar essa nova realidade mostram muito sobre como o músico atual tem encarado esses novos desafios. Aponta também para as fissuras do discurso hegemônico em que a tecnologia é vista apenas nos seus aspectos positivos pelos supostos ganhos com a produtividade que ela oferece. Pelo exemplo, mostra-se que nem sempre é assim. Uma segunda questão que tem alterado consideravelmente o cenário profissional do compositor de trilhas é a questão do lugar de trabalho desses músicos. As transformações tecnológicas têm também tornado o conteúdo musical mais portátil a ponto de não mais ser necessário trazer o músico para o estúdio. Existem, assim, alguns instrumentistas - violinistas, músicos de sopro, percussionistas e outros - que começaram a gravar remotamente<sup>19</sup>, em um processo cujo custo é muito menor do que se o músico visitasse o estúdio onde fica o compositor. O potencial desse tipo de gravação parece estar apenas começando, mas envolve desde um único músico especialista em um estilo até orquestras inteiras, que podem ser contratadas por frações de tempo. Esse esquema de “portabilidade” da orquestra se articula com aspectos econômicos globais e lembra bastante o *mundo plano* de Thomas Friedman (2014), que comenta muito sobre o que

ele chama de *globalização 3.0*. Nessa “nova” globalização, não seriam mais países ou empresas que competem entre si, e sim os indivíduos, independentemente da nacionalidade e localização geográfica. Porém, o próprio autor vê como problemáticas essas novas configurações do mundo do trabalho, uma vez que elas podem implicar em perdas irreversíveis para aqueles que não conseguem se adaptar à nova realidade. Atente-se, porém, para a questão centro/periferia que, mais uma vez, deixa de ser tão clara para os compositores, pois sua produção pode ser feita em parte em lugares como Portugal, Nashville ou o Leste Europeu, que têm orquestras e uma infraestrutura adequada para fornecer esse tipo de serviço a um custo bastante menor. Lendo alguns comentários dos compositores, vê-se que a experiência de alguns no Brasil foi a de encontrarem músicos pouco preparados para tocar um instrumento vindo do mundo erudito (como cordas e alguns sopros), pois os instrumentistas têm pouco convívio com estúdios, além de serem às vezes mais caros do que um equivalente estrangeiro, por exemplo<sup>20</sup>.

Ora, em situações como as descritas acima e outras, as “associações” propostas por Bruno Latour (2012) nos ajudam a enxergar/escutar instrumentos conceituais que parecem mais adequados para refletir sobre estes atores. Mais amplamente, as noções de Latour na TAR envolvem uma crítica dos constructos analíticos da própria Modernidade - já esboçadas em *Jamais fomos modernos* (pelo mesmo autor, na década de 1990) - a saber, o construcionismo, a naturalização e a socialização (GONZALES; BAUM, 2013). Daí é que vemos no autor uma proposição epistemológica diversa para pensar a contemporaneidade e suas vicissitudes. Sem condições de, neste artigo, aprofundar cada um desses constructos e suas implicações para o fazer científico e a interpretação da realidade, sintetizamos dizendo que a episteme moderna separa e define o que é objetivo como sendo da natureza, e o que é subjetivo como procedente do mundo social, em que a sociedade é vista como imanente e onde se opera uma separação natureza *versus* cultura.

A proposta de Latour é o trabalho de mediação sem a separação do “conhecimento exato sobre a natureza do exercício do poder entre os homens, mas de seguir a rede que liga constantemente homens e coisas que permite a construção de nosso coletivo” (Ibidem, p. 145-146). Nesse sentido, a circulação de informações, coisas e pessoas se dá em uma rede em que periferia e centro se conectam e onde é possível surgir novas associações entre atores e transformações sempre provisórias, mas constantes.

Na crítica contumaz feita por Latour da sociologia à moda durkheimiana (em que o domínio do “social” é apartado da natureza e de outros domínios humanos e não humanos), temos uma consonância clara com as propostas de Hennion. Quando este denuncia a forma como a sociologia em geral vê a cultura e o mundo subjetivo, temos um diálogo crítico com toda uma tradição da sociologia francesa em que as experiências estéticas são tomadas em termos de ilusão dos atores, determinados por um sistema de valores e crenças exteriores à eles, em uma forma de consciência coletiva e coercitiva, ao gosto de Durkheim. A forma como a sociologia clássica trata o mundo dos objetos e das representações estaria na base de seus equívocos, diz Hennion (2002a). As formulações sociológicas baseadas no modelo fundacional de “representações coletivas” de Durkheim - para dar conta da crença dos povos nativos por ele analisados em seus totens e da força real que estes exercem sobre eles - outorga um poder ou força excessiva no “social” determinado, estável e coercitivo, fazendo com que os relatos que envolvem os gostos dos receptores (por exemplo) sejam automaticamente tomados como uma manifestação das ilusões dos atores a respeito de suas próprias crenças ou os produtos convencionais e arbitrários de uma atividade coletiva (HENNION, 2002b). A ideia de mediação proposta por Hennion é uma saída possível para esse impasse dualista, um *locus* da interrogação, ou uma posição de articulação entre maneiras duais de colocar a questão relativa aos objetos e à arte. As mediações dizem respeito a uma zona turva onde as causas variadas se mesclam, não são únicas, diretas e determinantes, mas composta por um sem número de intermediários de estatutos heterogêneos (sociais, institucionais, humanos, materiais) que têm papel de agentes produtivos no processo e não apenas canais passivos transmissores: verdadeiramente mediadores para além das relações de causa ou efeito, ao romper com o eterno problema sociológico da relação determinada/determinista entre sujeito e objeto. Propõe, assim, a música como mediação ou a sociologia da música enquanto sociologia da mediação.

E daí é que Latour (2012) colabora com a elaboração de alguns procedimentos metodológicos para que possamos seguir os rastros dos atores: para seguir estes movimentos, é preciso seguir os atores em seu curso e ir (re)descobrir associações. Como já adiantamos ser nossa preocupação no início deste item, a ênfase está na sensibilidade de perceber e conseguir analisar ações sutis e não tão explícitas e estáveis. Quando Latour fala das controvérsias ou incertezas (2012, *passim*), não é para tentar eliminá-las ou resolvê-las, mas para que elas façam parte da reflexão sobre as vinculações e associações, como meio para pensar a vida social, em conexões instáveis e provisórias.

É nessa performatividade do social (e seu viés político), das associações (não se pensa em grupos, mas em suas dinâmicas de formação), das redes e dos meios utilizados para tentar estabilizá-las e captá-las que se encontra uma das chaves para desdobrar o social. Na movimentação constante é necessário perceber como os diversos elementos atuam, como acionam um ao outro, de maneira que o pesquisador tenha também um papel marcante neste processo, sem a ilusão de estar neutro ou imune. Inclusive, a própria “construção” feita na interpretação (textos, artigos) do pesquisador deve ser posta em relevo, como a ação de construir relatos, os quais influem nas dinâmicas da rede e dos atores.

No que diz respeito ao objeto de estudo aqui tratado, algumas inquietações persistem. A principal, perceber as múltiplas e contraditórias maneiras de associação construídas por esses compositores como um coletivo, desdobrando em questões, tais como: que tipos de problemas esse compositor diz ter para seus pares? Até que ponto esses problemas são distintos ou semelhantes a outros atores que também lidam com a música em uma sociedade periférica e com diversas temporalidades, como é a brasileira? Traria alguma mudança para o compositor ou seu público uma visibilidade maior na comunidade e no mercado? Qual é a “porosidade” que a produção artística deste grupo tem em relação a uma cultura midiática mais pervasiva, como é o caso da norte-americana, especialmente com seus filmes e videogames? Quais são as forças que estão em jogo nessa dinâmica? Elas coincidem com o imaginário do músico profissional pelo que ele diz a seus pares? Haveria alguma carência profissional ou artística por parte daqueles profissionais que não estão nessa “ponta do *iceberg*”? Quais os papéis da tecnologia no fazer profissional e social desses atores? Por que o número de mulheres compositoras é tão reduzido? Neste feixe de incertezas e impermanências, não podemos querer que nossos textos ou relatos de pesquisa sejam fatos acabados e estáveis. Assumir o risco, a precariedade de nossas interpretações na busca por seguir os rastros dos atores no curso de suas ações e ter a capacidade para percebê-los quando ainda não se mostram totalmente explícitos é nosso desafio no debate que estabelecemos com Antoine Hennion e Bruno Latour, e para esta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Adriana; RINCÓN, Omar. La reinención de los discursos o cómo entender a los bárbaros del siglo XXI. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *La comunicación en mutación: remix de discursos*. Bogotá: Friedrich Ebert Stiftung, 2015.

AMARAL, Adriana; RECUERO, Raquel; MONTARDO, Sandra (Ed.). **Blogs.com: estudos sobre blogs e comunicação**. São Paulo: Momento Editorial, 2009. BASTOS, Marcus. **Limiares da rede: escritos sobre arte e cultura contemporânea**. São Paulo: Fapesp, 2014.

BASTOS, Marco Toledo; RECUERO, Raquel; ZAGO, Gabriela. Encontros e desencontros entre a TAR e ARS: o laço fraco entre teoria e método. **Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 12, n. 3, p. 576-594, 2014.

BRAGA, Adriana. Teoria e método na análise de um blog: o caso Mothern. In: AMARAL, Adriana; RECUERO, Raquel; MONTARDO, Sandra (Ed.). **Blogs.com: estudos sobre blogs e comunicação**. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

CANCLINI, Néstor García; CRUCES, Francisco; CASTRO-POZO, Maritza Urteaga (Ed.). **Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales**. Madrid: Ariel, 2012. FAULKNER, Robert. **Hollywood studio musicians: their work and careers in the recording industry**. Chicago: Aldine-Atherton, 1971.

FRIEDMAN, Thomas. **O mundo é plano: uma breve história do século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GONZALES, Zuleika Köhler; BAUM, Carlos. Desdobrando a Teoria Ator-Rede: Reagregando o Social no trabalho de Bruno Latour. **Polis e Psique**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 142-157, 2013.

HENNION, Antoine. **La pasión musical**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002a.

\_\_\_\_\_. Music and mediation: toward a new sociology of music. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Ed.). **The cultural study of music: a critical introduction**. London: Routledge, 2002b.

\_\_\_\_\_. Pragmática do gosto. **Desigualdade & Diversidade: Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 253-277, 2011.

HERBERT, Trevor. Social history and music history. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Ed.). **The cultural study of music: a critical introduction**. 2. ed. New York: Routledge, 2012.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador: Edufba, 2012.

LAW, John. Notes on the theory of the actor-network: ordering, strategy and heterogeneity. **Systems Practice**, New York, v. 5, n. 4, p. 379-393, 1992.

MARTIN, Peter. **Sounds and society: themes in the sociology of music**. Manchester: Manchester University Press, 1995.

NASCIMENTO, Anselmo Mancini. **A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical**. 2013. 162 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. PEREIRA, Simone Luci. Consumo e escuta musical, identidades,

alteridades. Reflexões em torno do circuito musical “latino” em São Paulo/Brasil. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, Quito, v. 1, p. 237-251, 2015.

PEREIRA, Simone Luci; BORELLI, Silvia Helena. Música “alternativa” na Vila Madalena: práticas musicais juvenis na cidade. *Fronteiras: Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, v. 17, n. 3. 2015. RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009. (Coleção Cibercultura).

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

YU, Jonathan. Electronic dance music and technological change: lessons from actor-network theory. In: ATTIAS, Bernardo; GAVANAS, Anna; RIETVELD, Hillegonda (Ed.). *DJ culture in the mix: power, technology, and social change in electronic dance music*. London: Bloomsbury Publishing, 2013.

## NOTAS

- 1 Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no Grupo de Trabalho Comunicação e Estudos de Som do XXV Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal de Goiás, Goiânia, de 7 a 10 de junho de 2016.
- 2 DS (1 de abril de 2014). Como explicado no corpo do texto, essas comunicações pessoais, ainda que no formato eletrônico, não estão acessíveis ao público externo ao grupo. Por isso, e para preservar a identidade dos seus membros, decidiu-se colocar apenas a abreviatura de seus nomes.
- 3 A Aprosom é uma entidade fundada em 1973 para defender os interesses das empresas prestadoras de serviços de som para o mercado publicitário. Tem como associados as melhores e mais renomadas produtoras de som do Brasil, reunindo hoje 55 empresas. Disponível em: <<https://goo.gl/G8Uxi6>>. Acesso em: 9 jun. 2017.
- 4 MD (30 de setembro de 2015).
- 5 EM (16 de outubro de 2014). No caso específico, o problema parecia estar relacionada com a produtora contratada pelo canal Sony, que não havia entrado em contato com o autor até aquele momento.
- 6 MD (16 de outubro de 2014).
- 7 MD (31 de janeiro de 2014).
- 8 MD (31 de julho de 2014).
- 9 MD (14 de janeiro de 2015).
- 10 MD (20 de janeiro de 2016).
- 11 MD (29 de junho de 2016).
- 12 MC (4 de fevereiro de 2014). Esse “esquecimento” é mais do que relativo. Em 2016, MC saiu em turnê com uma importante banda carioca, gravou um CD instrumental e seguia trabalhando como produtor de trilhas para novelas da Rede Globo.
- 13 Usamos o termo *Netnografia* como uma adaptação do método etnográfico proposta por diversos autores para os ambientes online, cujas implicações metodológicas são mais detalhadas na referência citada.
- 14 MD (30 de setembro de 2015).
- 15 Ainda que um dos autores deste artigo seja membro do grupo de compositores, adotamos a mesma postura de Braga, que também participou do blog *Mothers* para a redação de seu texto que serviu de inspiração metodológica para a presente fase desta pesquisa. Fazer a análise posterior, isto é, “offline” de dados provenientes dos registros coletados até então e daí o termo não-participante digital, tal qual a autora referida. Fica implícito

que a redação estará restrita às escolhas feitas de acordo com as necessidades da pesquisa e a sensibilidade dos pesquisadores.

- 16 Claro que, em muitos momentos, essas apropriações conceituais vindas de campos variados se articulam; porém, julgamos importante considerar as diferentes aproximações.
- 17 *Orquestração Midi* é a instrumentação musical realizada em software em não acusticamente.
- 18 MD (30 de setembro de 2014).
- 19 *Gravação remota* é o termo comumente utilizado no meio profissional para a gravação de trechos em outros estúdios, recebendo o trabalho pronto sem que seja necessário o deslocamento físico da produção até aquele lugar.
- 20 MA (19 de dezembro de 2014).

Artigo recebido em 30 de junho de 2017.

Artigo aceito em 12 de agosto de 2017.

