

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO

BELISA ZOEHLER GIORGIS

AUDIOVISUALIDADES PLATAFORMIZADAS
DE MULHERES MUSICISTAS INDEPENDENTES

São Leopoldo

2024

BELISA ZOEHLER GIORGIS

**AUDIOVISUALIDADES PLATAFORMIZADAS
DE MULHERES MUSICISTAS INDEPENDENTES**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientador: Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes

São Leopoldo

2024

G499 Belisa Zoehler Giorgis.

Audiovisualidades plataformizadas de mulheres
musicistas independentes / Belisa Zoehler Giorgis. –
2024.

163 f. : il. ; 30 cm.

Tese (Doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos
Sinos – Unisinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes.

1. Audiovisualidades. 2. Tecnocultura. 3. Plataformização.
4. Cena musical independente. 5. Mulheres. I. Título.

CDU:781

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação:
Bibliotecária: Yarla Simão Souza – CRB 03/1303

BELISA ZOEHLER GIORGIS

**AUDIOVISUALIDADES PLATAFORMIZADAS DE MULHERES
MUSICISTAS INDEPENDENTES**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

APROVADA EM 3 DE OUTUBRO de 2024.

BANCA EXAMINADORA

**PROF. DR. BEATRIZ BRANDÃO POLIVANOV - UFF
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROFA. DRA. PAULA MARIA GUERRA TAVARES - UNIVERSIDADE DO
PORTO
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. SUELY DADALTI FRAGOSO - UFRGS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. GUSTAVO DAUDT FISCHER - UNISINOS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. TIAGO RICCIARDI CORREA LOPES – ORIENTADOR
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**



AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Neli, ao meu pai, Marcelo, à minha irmã, Bianca, e à minha tia e madrinha Isolda, fonte de imensurável amor e apoio, absolutamente fundamentais para a minha trajetória.

Ao meu orientador, Prof. Tiago Ricciardi Correa Lopes, pela fantástica parceria de trabalho que possibilitou que estabelecêssemos, pelo apoio, pelas orientações e pelas considerações sempre produtivas e respeitosas.

Ao Prof. Alessandro Gandini, que com generosidade me acolheu para o estágio doutoral na Universidade de Milão, pelo apoio, pelas orientações e pela abertura de horizontes.

Aos colegas do Departamento de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Milão, Giulia Giorgi, Ilir Rama, Gianmarco Peterlongo e Gaia Casagrande, pela acolhida e pelas trocas tão preciosas.

À Prof.^a Beatriz Brandão Polivanov e ao Prof. Gustavo Daudt Fischer, examinadores da banca de qualificação, pelos valiosos comentários e ponderações, que foram muito importantes para o aprimoramento desta pesquisa.

Ao grupo de pesquisa Laboratório de Artefatos Digitais da UFRGS, na pessoa de sua coordenadora, Prof^a Suely Dadalti Frago, um espaço de debate de ideias e de acolhimento, também de grande importância para mim, no período da pandemia e além.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, pelos aprendizados e pelo apoio em um tempo tão desafiador como o da pandemia da Covid-19.

Às funcionárias da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, Vanessa Esperafico e Mayara França, pelo trabalho competente, atencioso e resolutivo no apoio às atividades.

A Susana Gib Azevedo e Débora Fagundes Morales, pelo imenso e muito valioso apoio sempre.

A Bel Medula, Bianca Obino, Clarissa Ferreira, Dessa Ferreira, Gabriela Lery, Francesca Incudine, Giungla, Guendalina, Micol Martinez, Alice Castiel, Letizia Angelini, Luiza Padilha, Marian Trapassi e Silvia Tarassi, que generosamente se disponibilizaram para as entrevistas desta tese e que, com sua atuação nas cenas musicais independentes de Porto Alegre e de Milão, inspiraram esta pesquisa.

RESUMO

O presente estudo observa e analisa processos audiovisuais de mulheres musicistas das cenas musicais independentes de Porto Alegre e de Milão durante a pandemia da Covid-19, desdobrados em suas audiovisualidades plataformizadas. O referencial teórico tem por base audiovisualidades, tecnocultura, lógicas e dinâmicas de cenas musicais independentes, e questões de gênero e música junto a aspectos da interseccionalidade. Os procedimentos metodológicos contemplaram a determinação de um perfil das musicistas, que são cantoras, compositoras e instrumentistas, e que lançaram trabalhos musicais em plataformas de música com um interessante uso do audiovisual para sua divulgação em plataformas de redes sociais, diante das medidas que visavam à contenção da disseminação do vírus da Covid-19. A partir disso, foram realizados os demais movimentos para a constituição do *corpus* a partir da perspectiva das cartografias, com a *flânerie* para o mapeamento de artistas, seus lançamentos, seus audiovisuais e outras profissionais que fazem as cenas acontecerem; a realização de entrevistas com estas mulheres; e a utilização de métodos digitais para a extração de dados dos perfis das musicistas da plataforma Instagram, de modo a construir uma amostra dos audiovisuais publicados no período para lançamento de projetos musicais. Junto a isso, foram realizados procedimentos de codificação/estruturação de coleções para categorização, e de organização das constelações *Audiovisualidades plataformizadas pandêmicas* e *Redes musicais e gênero*, para fins de análise. Concluímos, com esses movimentos, ter compreendido como os processos audiovisuais das mulheres musicistas durante a pandemia da Covid-19 atualizaram o *ethos* DIY de suas cenas musicais. As artistas lidaram com as limitações do contexto da pandemia, das lógicas artísticas do ambiente plataformizado e de suas circunstâncias como mulheres em uma sociedade com uma ainda profunda desigualdade de gênero. Para tanto, utilizaram recursos possíveis para a realização de seus audiovisuais, as *affordances* das plataformas e se posicionaram, em imagem e texto, como compositoras, cantoras e instrumentistas. Como resultado, efetivaram a construção e o fomento de rede com o público e com demais integrantes das cenas musicais, articulando seu crescimento e sua representatividade, e dessa forma atualizando o *ethos* DIY das suas cenas musicais.

Palavras-chave: audiovisualidades; tecnocultura; plataformização; cena musical independente; mulheres.

ABSTRACT

This study observes and analyzes the audiovisual processes by female musicians of the independent music scenes of Porto Alegre and Milan during the Covid-19 pandemic, unfolded on their platformed audiovisualities. The theoretical framework is based on audiovisualities, technoculture, logics and dynamics of the independent music scenes, and gender and music issues together with intersectionality aspects. The methodological procedures beheld the establishment of profile of the musicians, who are singers, composers and play instruments, and that released music projects on music platforms with an interesting usage of the audiovisual for their divulgation on social media platforms, in the face of the measures for containing the Covid-19 virus dissemination. Based on this, the methodological moves for constituting the research *corpus* from the cartographies perspective where *flânerie*, in order to map the artists, their releases, their audiovisuals and other female professionals that make their music scenes happen; interviews with these women; and the usage of digital methods for data extraction from the musician's Instagram profiles, to build a sample of the audiovisuals published by them during that period for releasing music projects. Alongside with that, procedures were carried out for codification/collections structuration for categorization, and the organization of the constellations *Pandemic platformed audiovisualities* and *Music networks and gender*, for analysis purposes. We concluded, with these moves, to have understood how the audiovisual processes by the female musicians during the Covid-19 pandemic actualized their music scenes' DIY *ethos*. The artists dealt with the limitations of the pandemic context, of the algorithmic logics of the platformed environment, and of their circumstances as women in a society still with a deep gender inequality. For that, they used the possible resources for producing their audiovisuals, the platform's affordances, and took a position, with image and text, as composers, singers and instrumentalists. As a result, they accomplished the construction and the fostering of a network with the audience and other members of the music scenes, articulating their growth and their representativity, and therefore actualizing the DIY *ethos* in their music scenes.

Keywords: audiovisualities; technoculture; platformization; independent music scenes; women.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Nuvem de palavras das entrevistas	63
Figura 2 – Tela da Zeeschuimer	69
Figura 3 – <i>Posts</i> com vídeos que são fragmentos de outros.....	88
Figura 4 – <i>Posts</i> com vídeos completos 01	92
Figura 5 – <i>Posts</i> com vídeos completos 02	93
Figura 6 – <i>Posts</i> com vídeos completos 03	94
Figura 7 – <i>Posts</i> com vídeos completos 04	96
Figura 8 – <i>Posts</i> com vídeos completos 05	97
Figura 9 – <i>Posts</i> com vídeos completos 06	98
Figura 10 – <i>Posts</i> das artistas com marcas do período da pandemia 01.....	100
Figura 11 – <i>Posts</i> das artistas com marcas do período da pandemia 02.....	104
Figura 12 – <i>Posts</i> das artistas com marcas do período da pandemia 03.....	105
Figura 13 – <i>Posts</i> das artistas com marcas do período da pandemia 04.....	107
Figura 14 – <i>Posts</i> das artistas com marcas do período da pandemia 05.....	110
Figura 15 – <i>Posts</i> das artistas em formato carrossel.....	116
Figura 16 – <i>Posts</i> das artistas com geolocalização 01	118
Figura 17 – <i>Posts</i> das artistas com geolocalização 02.....	119
Figura 18 – <i>Posts</i> das artistas com legendagem ou inserção de textos.....	121
Figura 19 – <i>Posts</i> em que as artistas se colocam como compositoras e criadoras musicais e instrumentistas.....	132
Figura 20 – <i>Posts</i> em que as artistas colocam questões de diversidade	138

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Buscas do movimento de <i>flânerie</i> referente a Porto Alegre.....	54
Quadro 2 - Buscas do movimento de <i>flânerie</i> referente a Milão.....	55
Quadro 3 - Quantitativo de audiovisuais para divulgação dos lançamentos	57
Quadro 4 – Entrevistadas, locais e datas	61
Quadro 5 – Quantitativo de menções a plataformas nas respostas.....	63
Quadro 6 – Quantitativo de vídeos selecionados do Instagram de cada artista.....	71
Quadro 7 – Livro de código.....	73
Quadro 8 – Vídeos selecionados do Instagram de cada artista, com sua codificação/categorização e organização em coleções.....	75
Quadro 9 – Artistas e quem, dentre elas e as demais profissionais de cada cena, seguem e por quem são seguidas no Instagram	126

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 FORMULAÇÃO DO PROBLEMA E DOS OBJETIVOS DE PESQUISA	22
1.2 APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS.....	24
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	26
2.1 AUDIOVISUALIDADES, TECNOCULTURA E PLATAFORMIZAÇÃO	26
2.2 CENA MUSICAL INDEPENDENTE: CONSTITUIÇÃO, LÓGICAS E DINÂMICA ...	36
2.3 GÊNERO E MÚSICA: ALGUMAS QUESTÕES.....	42
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	51
3.1 A PERSPECTIVA DAS CARTOGRAFIAS	51
3.1.1 <i>Flânerie</i> e mapeamentos.....	53
3.1.2 Relatos de vida	58
3.1.3 Métodos digitais	64
4 AUDIOVISUALIDADES PLATAFORMIZADAS DAS MUSICISTAS.....	72
4.1 CONSTELAÇÕES	84
4.1.1 Audiovisualidades plataformizadas pandêmicas.....	85
4.1.2 Redes musicais e gênero	126
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS	152

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa observa e analisa os processos audiovisuais desdobrados nas audiovisualidades plataformizadas de mulheres musicistas das cenas musicais independentes de Porto Alegre (Brasil), e de Milão (Itália). O estudo contempla as artistas que são ao mesmo tempo compositoras, cantoras e instrumentistas, e que lançaram projetos musicais durante a pandemia da Covid-19, na perspectiva das audiovisualidades e da tecnocultura.

Propõe-se, para a realização desta pesquisa, uma observação considerando o período de março de 2020 a agosto de 2021. A escolha deste período decorre ao reconhecer-se a importância e a particularidade dos processos que se articularam neste espaço de tempo. Ele inicia-se no mês em que foi determinado o *lockdown* na região da Lombardia, cuja capital é Milão, o que ocorreu em 08 de março de 2020 (Sarzanini, 2020), e em que a Organização Mundial da Saúde anunciou que a Covid-19 configurava uma pandemia (Gonzatto, 2020b), em 11 de março de 2020, o que levou às práticas de isolamento social em Porto Alegre. O período abordado encerra-se no final de agosto de 2021, quando uma parcela significativa da população em Porto Alegre já havia feito duas doses da vacina contra a Covid-19, ao mesmo tempo em que, em Milão, a vida se aproximava cada vez mais de algum tipo de normalidade, também em decorrência da vacinação, o que trazia nova abertura às práticas profissionais das artistas em ambas as cidades.

É importante pontuar que, originalmente, meu projeto de entrada no doutorado em Ciências da Comunicação na Unisinos pretendia a observar questões relacionadas à hegemonia do *streaming* e à cena musical independente de Porto Alegre. Tratava-se de um desdobramento do olhar que eu já vinha desenvolvendo em minha dissertação¹ do mestrado em Processos de Manifestações Culturais (Giorgis, 2017). Nela, abordava a importância das práticas relacionadas ao *download* dos álbuns completos com os arquivos de música em formato MP3 e por vezes também os encartes em JPG ou PNG, e às plataformas de redes sociais, já aí incluindo o audiovisual, junto com as performances ao vivo, os *shows*, e materialidades na forma de materiais físicos, para a consolidação de artistas e bandas independentes, ou seja, que não possuíam um contrato com as gravadoras conhecidas como *majors* – Universal, Sony e Warner.

No entanto, este doutorado foi iniciado em março de 2020. A primeira semana de aulas, ainda presenciais, foi a mesma em que foi confirmado o primeiro caso de Covid-19 em

¹ A dissertação “Arqueologia da Mídia da Apanhador Só: Produção de Presença na Cibercultura”, foi defendida em fevereiro de 2017.

Porto Alegre (Porto Alegre, 2020), um dia depois da comprovação do primeiro caso no estado do Rio Grande do Sul. Já a partir da semana seguinte, as aulas passaram a ser remotas, o trabalho profissional que eu exercia se tornou teletrabalho, e a permanência em casa foi meu cotidiano em função do isolamento social proposto para conter a disseminação do vírus.

Durante os dois primeiros semestres do doutorado, eu com frequência pontuava a minha participação nas discussões com reflexões que tocavam em aspectos do impacto da pandemia, suas relações com os processos vinculados à plataformização, sobre os quais eu já vinha fazendo leituras, e elementos que envolviam o meu interesse de pesquisa na cena musical independente. Meus trabalhos finais das disciplinas desdobravam o meu projeto de entrada no doutorado, mas não tocavam na pandemia. Ainda me parecia cedo, dentro daquele processo social e histórico, escrever sobre questões pandêmicas.

No debate da última aula da disciplina de Processos Midiáticos, novamente estava eu discutindo esses aspectos, e o professor Antonio Fausto Neto me disse que eu deveria escrever sobre a pandemia. Na época, final do segundo do semestre de 2020, comentei que achava as questões todas ainda muito recentes, e ele mais uma vez me incentivou.

Algumas semanas depois, junto com reflexos de outras percepções advindas de minha trajetória de pesquisa e de interlocuções com a cena musical independente de Porto Alegre, e de minha condição como mulher, estruturei a ideia do enfoque da pesquisa de doutorado ser não somente a cena e os processos de plataformização, mas também as musicistas mulheres que compõem, cantam e são instrumentistas, e no contexto da pandemia da Covid-19.

Continuando com a contextualização do tema da pesquisa e do período, na Lombardia o primeiro caso foi detectado em 21 de fevereiro de 2020 (Sargentini, 2020). No dia seguinte, já estavam registrados outros 15 (Bettoni, 2020), e no dia 23 o primeiro caso foi atendido em um hospital de Milão (Santucci, 2020b). A partir de então, foram tomadas medidas voltadas a conter o contágio pelo vírus da Covid-19, que abrangiam o fechamento de escolas, universidades, museus, teatros e cinemas, com redução do funcionamento de bares e o cancelamento de *shows* e outros espetáculos (De Carolis, 2020; Giannatasio, 2020; Santucci, 2020a). Após uma certa percepção de controle da situação, no entanto, foi realizada a reabertura de espaços (Senesi, 2020; Salvia, 2020), e a prefeitura de Milão lançou a campanha *Milano non si ferma* (Milão não para), disseminada por meio da *hashtag* #milanononsiferma (Lio, 2020), voltada a diminuir a sensação de medo do contágio da população e enaltecer as características da cidade que, embora tenha dimensões menores do que Porto Alegre, é um relevante centro financeiro da Itália, de importância central na Europa, considerada uma das capitais da moda e do *design* e de ritmo cotidiano frenético. Infelizmente, isso levou a um

aumento de casos de Covid-19 que consequentemente conduziu a novos fechamentos, que incluíram o cancelamento de espetáculos e *shows*, e, breve tempo depois, ao estabelecimento de um *lockdown* (Sarzanini, 2020). Assim, foi determinado o fechamento de diversos espaços públicos e inclusive vetado o deslocamento entre regiões salvo em casos imprescindíveis e justificados.

Do Brasil, as informações eram acompanhadas por imprensa e governos, e isso levou o estado do Rio Grande do Sul a apresentar em 11 de março um plano de contingência, que informava ter sido elaborado já desde antes do primeiro caso local (Oliveira, 2020) e com base em medidas já implementadas em outros locais do mundo, como a Itália. Ao mesmo tempo, ao redor do mundo divulgavam-se informações como, por exemplo, a *hashtag* utilizada no Instagram na Itália com dicas do que fazer permanecendo em casa em função do *lockdown*, #mysweetquarantine (Milman, 2020).

O crescimento dos casos, no entanto, conduziu à publicação de decreto do estado do Rio Grande do Sul em 13 de março, determinando o fechamento de casas noturnas, pubs, bares noturnos, boates, teatros, centros culturais e cinemas por 30 dias (Gonzatto, 2020a), levando ao cancelamento de *shows* (O Que, 2020) e a expressivas perdas no setor da Cultura. À exceção de serviços fundamentais (farmácias, clínicas, alimentação), as lojas e outros empreendimentos dos *shopping centers* passaram a estar fechados. O ensino presencial nas redes de privada e pública do RS, incluindo-se aí as universidades, foi suspenso (Ely, 2020). Com o passar dos dias, diminuía a perspectiva de recrudescimento da pandemia, o que consolidava uma crise sem previsão de melhora (Piffero, 2020b; Piffero, 2020c; Pagno, 2020).

Em relação às especificidades desse contexto, é importante pontuar que, para artistas independentes, os *shows* são uma importante forma de apresentação de seu trabalho em música e de remuneração. Isso ocorre considerando-se também que, nessas atividades presenciais, ficam disponibilizados seus produtos (CDs, camisetas, *bottoms* e outros) para comercialização (Giorgis, 2017a).

Dessa forma, considerando movimentos em face às restrições impostas pela necessidade de contenção da disseminação da Covid-19, observei que na Itália, como em outros lugares do mundo onde vinham acontecendo também procedimentos de isolamento social, artistas do *mainstream* – os que possuem contratos com as *major*s – e independentes começaram a realizar as transmissões ao vivo, chamadas *lives*, em plataformas de redes sociais como o Instagram e o YouTube. Consequentemente, isso também aconteceu no Brasil e, portanto, em Porto Alegre. Nessas apresentações, os artistas executavam canções e

conversavam com quem assistia, que participava por meio de comentários (Prikladnicki, 2020). Tratava-se, também, de uma forma de se manterem próximos do seu público, diante da impossibilidade de realizar *shows* (Mansque, 2020a). Estas transmissões eram feitas frequentemente de algum espaço da casa destes artistas, dentro da lógica do “fica em casa”, mote do isolamento social voltado à contenção do contágio.

A tecnologia *streaming*, que estava bem estabelecida por meio de plataformas de música e vídeo para conteúdos previamente gravados, como videocliques, registros de *shows* e para o lançamento de álbuns, se consolidou, durante o período, para apresentações audiovisuais que se assemelhavam a *shows*. Antes da pandemia, artistas independentes já realizavam a distribuição de seus trabalhos em música, tanto *singles* como álbuns completos, por meio de plataformas de *streaming* como Spotify, Deezer, Apple Music, YouTube, dentre outras. Durante a pandemia, estabeleceu-se o desafio de divulgar estes trabalhos somente por meios digitais.

Estando atenta à cena musical de Porto Alegre, observei que uma série de musicistas mulheres independentes de Porto Alegre que são cantoras, compositoras e instrumentistas, produziram, lançaram, distribuíram e divulgaram trabalhos musicais durante a pandemia, assim como transpuseram suas atividades de ensino em música para o formato *online*. As suas realizações, ainda que diante de muitas dificuldades e em um contexto complexo e extremamente desafiador, chamaram minha atenção.

É importante observar que o desenvolvimento dos processos audiovisuais e da tecnocultura no contexto da pandemia da Covid-19 teve diversas nuances e especificidades novas. Podem-se visualizar, a partir do impacto das modificações trazidas no modo de vida a partir deste momento, os desdobramentos e consequências para a área cultural, notadamente no que se refere à música. Ao mesmo tempo em que uma maior centralidade do consumo musical nas plataformas de *streaming* traz possibilidades de ampliação de visibilidade e monetização do trabalho em música por estes meios, impõe-se o desafio no que tange às mudanças no ecossistema da música, com a necessidade premente de divulgação, formação de público e realização de apresentações tendo como única alternativa os meios e dispositivos digitais.

Tomando como exemplo um aspecto deste fenômeno, é possível dizer que o “ao vivo”, experimentado nos *shows*, se transpôs para o que passamos a caracterizar como “*live*”, as transmissões ao vivo via plataformas. O contato mais próximo e similar à presença passou, portanto, a ser o que acontecia em “tempo real” (ainda que dentro das características técnicas

das plataformas, com suas especificidades e oscilações) e transmitido por meio da tecnologia de *streaming*.

É, por outro lado, um desdobramento do consumo de produtos culturais com base no intangível, que se concretiza com a consolidação dos lançamentos em música, como álbuns, EPs e *singles*, somente em plataformas digitais. E, a partir das necessidades advindas em razão do isolamento social que visava à contenção do contágio por Covid-19, os processos audiovisuais em música, englobando produção, circulação, divulgação, consumo, ganharam outras camadas, nuances e possibilidades.

Desse modo, ao mesmo tempo em que a tristeza em razão do isolamento e das notícias cada vez mais desalentadoras que chegavam das diferentes partes do mundo permeava os dias, assim como a necessidade de dar conta das mais diversas questões do cotidiano evitando, dentro do possível, sair de casa, foram sendo encontradas alternativas para seguir adiante, utilizando os meios digitais e fortemente com base em audiovisualidades. Essas tecnologias auxiliaram as pessoas a se manterem próximas, seja da sua família, dos seus amigos, dos seus colegas de aula e de trabalho, e também dos artistas. Estes, por sua vez, buscaram caminhos para prosseguir com sua arte, procurando também levar alento ao seu público e articular possibilidades de construção junto a seus pares, ou seja, os demais integrantes da cadeia produtiva da música.

Diante dessas questões, mostra-se interessante produzir uma observação acerca do realizado pelas musicistas mulheres independentes de Porto Alegre e de Milão durante a pandemia da Covid-19. A construção de um olhar sobre o que produziram, os desafios no processo e as estratégias utilizadas por elas parece-nos constituir-se em um estudo que possibilita contribuições originais à pesquisa no campo da Comunicação, no que tange a audiovisualidades e tecnocultura, em interface com música e com questões de gênero e de interseccionalidade.

Para a composição do *corpus* do trabalho, foram mapeadas musicistas mulheres das cenas independentes de ambas as cidades, que são compositoras, cantoras e tocam instrumentos, e que lançaram trabalhos musicais durante o período abrangido pela pesquisa, com um interessante uso do audiovisual. Os lançamentos foram observados nas plataformas de *streaming* de música Spotify², Deezer³, Apple Music⁴, BandCamp⁵, YouTube Music⁶,

² <https://spotify.com/>

³ <https://deezer.com/>

⁴ <https://music.apple.com/>

⁵ <https://bandcamp.com/>

⁶ <https://music.youtube.com/>

Tidal⁷ e Napster⁸. Foi também realizado o mapeamento dos vídeos, gravados ou originalmente transmitidos ao vivo na forma de *lives*, que foram por elas publicados nas plataformas Instagram⁹, Facebook¹⁰, YouTube¹¹, Twitch¹², TikTok¹³, X¹⁴ (antigo Twitter) e Spotify (nesta, no formato *canva*¹⁵). Junto às artistas, de forma complementar e durante o mesmo processo, foram também mapeadas mulheres que atuam profissionalmente com outras atividades, como por exemplo produção executiva e multimídia, organização de projetos musicais coletivos de mulheres, dentre outras nas cenas, colaborando para fazê-las acontecer, ou mesmo pesquisando a respeito delas.

As artistas mapeadas foram Bel Medula, Bianca Obino, Clarissa Ferreira, Dessa Ferreira, Gabriela Lery, Francesca Incudine, Giungla, Guendalina, e Micol Martinez. As demais profissionais são Alice Castiel, Letizia Angelini, Luiza Padilha, Marian Trapassi e Silvia Tarassi. A partir disso, o *corpus* constitui-se de um cruzamento de dados. Utilizamos, para o estudo, o conteúdo das entrevistas realizadas com estas mulheres. Junto a isso, com o uso de métodos digitais, selecionamos, entre os vídeos de divulgação de novos trabalhos musicais publicados no Instagram, os dez com mais curtidas (*likes*) e com mais comentários. A escolha da plataforma Instagram se deve por ter sido detectada, por meio de seu discurso nas entrevistas, como a mais importante nas estratégias das artistas no período abrangido. O detalhamento desses movimentos será apresentado nos capítulos *Procedimentos metodológicos* e *Audiovisualidades plataformizadas das musicistas*, na continuidade deste trabalho.

Junto a isso, é importante apresentar dados que propiciem compreender a razão das escolhas específicas de enfoque desta pesquisa. Nos referimos, aqui, aos aspectos voltados à cena musical independente, às cidades de Porto Alegre e Milão, ao contexto da pandemia da Covid-19, às mulheres musicistas e à plataformização.

Questões como a relevância da realização de *shows* para a articulação entre artistas e sua sustentabilidade financeira foram pontos que observei desde quando iniciei minhas pesquisas voltadas à cena independente de Porto Alegre, em 2014, com o trabalho posteriormente publicado *Mapeando sons em Porto Alegre: apontamentos iniciais sobre a*

⁷ <https://tidal.com>

⁸ <https://web.napster.com>

⁹ <https://instagram.com/>

¹⁰ <https://facebook.com/>

¹¹ <https://youtube.com/>

¹² <https://twitch.com/>

¹³ <https://tiktok.com/>

¹⁴ <http://x.com>

¹⁵ Vídeo de até oito segundos em *loop* enquanto uma faixa toca no Spotify (10 Tips, 2019).

cena independente autoral (Giorgis, 2016). Este movimento articulou-se à circunstância de eu ter acompanhado a cena de forma mais atenta desde 2011, inicialmente frequentando *shows* e depois como fotógrafa de várias apresentações de artistas e bandas, principalmente entre 2012 e 2015. Nesse âmbito, também foi produzida minha dissertação de mestrado, já mencionada neste trabalho.

Ainda durante o mestrado, passei a ter contato com as teorias de gênero, o que levou ao meu trabalho *Representação do feminino na música: uma proposta teórico-metodológica de análise* (Giorgis, 2017b). O processo de minha dissertação levou a um amadurecimento de meu olhar sobre a cena e seus representantes, assim como trouxe novas inquietações, também no que se refere à presença de musicistas mulheres nela. Foi tornando-se bastante evidente para mim o quão pouco é contada a história das musicistas mulheres atuantes na cena musical de Porto Alegre. Ponderei também sobre essa ausência no trabalho *Notas para uma perspectiva histórica da cena musical em Porto Alegre*¹⁶ (Giorgis, 2019, tradução nossa).

Quando as mulheres são mencionadas, é de forma escassa, com poucas informações e referências. Assim, nesse processo, refleti sobre como havia uma lacuna nos registros sobre a presença das mulheres musicistas na cena musical da cidade, sejam cantoras, compositoras ou instrumentistas. As fotografias das obras que falam sobre a história da música em Porto Alegre mostram praticamente só homens, e as mulheres são muito pouco mencionadas; por vezes, o são somente com o primeiro nome ou um apelido, e talvez junto com o indicativo “mulher de alguém”, “namorada de alguém”, “filha de alguém”.

Por volta do mesmo período, observei que, antes de todos os acontecimentos que culminaram no reconhecimento da Covid-19 como uma pandemia, Porto Alegre estava tendo, dentro do âmbito da cena musical independente, diversos projetos voltados a potencializar oportunidades de desenvolvimento para mulheres musicistas, de caráter independente. Dentre eles, estavam iniciativas como o *Projeto Concha*¹⁷, o *Girls Rock Camp*¹⁸, o *Slam das Minas*¹⁹, o *Sonora Festival*²⁰, o *Ciclo Sônicas*²¹, a *Batalha das Monstras*²², o *Ressoa* (do Coletivo Palma)²³, o *Mulheres Amplificadas*²⁴, a *Orquestra Feminina de Bateria e Percussão - As*

¹⁶ Título original: *Notes for a historical perspective of the music scene in Porto Alegre*.

¹⁷ <https://www.instagram.com/projetoconcha/>

¹⁸ <https://www.instagram.com/girlsrockcamppoa/>

¹⁹ <https://www.instagram.com/slamdasminasrs/>

²⁰ <https://www.instagram.com/sonorafestivalpoa/>

²¹ <https://www.ufrgs.br/sonicas/>

²² <https://www.instagram.com/batalhadasmonstras/>

²³ <https://www.instagram.com/coletivopalma/>

²⁴ <https://www.instagram.com/mulheresamplificadaspoa/>

*Batucas*²⁵ e o bloco de carnaval *Não mexe comigo que eu não ando só*²⁶. Buscando estabelecer parcerias, realizar projetos conjuntos e articular coletivos, as mulheres musicistas já vinham construindo sua atuação e ganhando espaço.

Junto a isso, penso ser importante explicar minha proximidade com a cidade de Milão. Estive ali pela primeira vez em 2018 e, como acontecia em outros lugares do mundo em que tive a oportunidade de estar, procurei me aproximar do que se desdobrava na cena musical independente. Na ocasião, pude estar em bastante contato com pessoas locais, e assisti a um *show* da cantora, instrumentista e compositora Mila Trani²⁷ em um local chamado Garage Moulinski²⁸. Essa vivência de cerca de 20 dias na cidade me levou a observar uma série de semelhanças com Porto Alegre, desde suas dimensões, passando pela forma como se articulava a sua cena musical independente e até mesmo o seu aspecto cinzento durante o outono e o inverno chuvosos, desdobrado no jeito introspectivo e apressado de seus habitantes, que tanto me lembrou o dos porto-alegrenses.

Há, claro, muitas Milão, como há muitas Porto Alegre. Aquelas que vivenciei podem passar longe dos olhos de outras pessoas, que visualizam outros aspectos que lhe interessam mais. Porém, naquilo que me afeta, ambas as cidades me apresentaram semelhanças que considere importantes, e que guardei como uma forma de intuição. Essa percepção se consolidou quando estive novamente na cidade por um breve período, ao final de 2019.

Dessa forma, acompanhar os desdobramentos do que vinha ocorrendo e culminou na consolidação da pandemia em ambas as cidades foi um processo cotidiano para mim. Considerando-se a perspectiva cartográfica a partir da qual se estrutura esta tese, me vi na posição de cartógrafa, a partir da percepção de Suely Rolnik, como quem permanentemente busca elementos para suas cartografias, na descoberta de matérias de expressão que, a outras misturadas, dentro do processo das intensidades buscando expressão, propiciem o encontro de seu corpo com aqueles em relação aos quais pretende tecer uma compreensão (Rolnik, 2007).

Junto com a observação dos acontecimentos no dia a dia, pude perceber o quanto em Porto Alegre o imaginário das questões relacionadas à Covid-19, assim como as providências de combate à pandemia, guardavam uma relação próxima com Milão para além do que era objetivo. É como o processo da invenção de pontes de linguagem para fazer a travessia, assim como o mergulho na geografia dos afetos, por meio de um tipo de sensibilidade que desorienta a cartografia dentro de uma tensão entre fluxo e representação que leva ao sentido

²⁵ <https://www.instagram.com/asbatucas/>

²⁶ <https://www.instagram.com/naomexecomigoque/>

²⁷ https://www.instagram.com/mila_trani/

²⁸ https://www.instagram.com/_m_o_u_lounge/

das intensidades, considerando-se a produção de realidade psicossocial e seu processo necessário de coexistência entre macro e micropolítica, assim como de criação de sentido (Rolnik, 2007).

Desse modo, na estruturação do enfoque desta pesquisa, em função das questões que fui visualizando e percebendo, me pareceu muito interessante ampliar a abordagem e considerar, junto às musicistas da cena musical de Porto Alegre, também as integrantes da cena de Milão. A intenção seria partir da observação das circunstâncias e das realizações das artistas durante o período da pandemia da Covid-19.

Portanto, no processo de realização desta tese, impunha-se de forma conjunta o desafio da produção do olhar, para além de Porto Alegre, também em Milão, tanto pela pesquisa e seus desdobramentos em si, mas também pelo duplo processo de desfamiliarização inspirado em Walter Benjamin (Canevacci, 1997). Assim, articulava-se o movimento de tornar estranho o familiar, assim como familiar aquilo que é estrangeiro (Canevacci, 1997), o que incluía também deslocamento físico, caso fosse possível, outros idiomas – não somente o italiano, mas também o inglês –, e mais todas as questões afetivas, como pesquisadora e como pessoa, no sentido do que nos afeta, que a pandemia impunha. Articulada com meu orientador, Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes, aceitei o desafio.

Dessa forma, esta pesquisa tem uma parte realizada em Porto Alegre, com as artistas da cena local, e outra em Milão, com as artistas desta cena, que foi realizada durante um ano letivo em meu estágio doutoral junto ao Departamento de Ciências Políticas e Sociais/Network for the Advancement of Social and Political Studies (NASP) da Universidade de Milão, sob a supervisão do Prof. Dr. Alessandro Gandini, entre 2022 e 2023. Não se trata de um estudo comparativo entre as cidades, mas sim do estabelecimento de um paralelo e reflexões em cima disso.

Dentro da cartografia de inspiração benjaminiana (Canevacci, 1997), coloca-se a circunstância bifrontal do pesquisador, unindo seu ato como narrador e como romancista, e, nisso, redesenhando as cidades ao narrá-las, produzindo desorientação no processo de *displacement*. Nisso também se articula a noção benjaminiana de antropologia contemporânea (Canevacci, 1997), na qual o pesquisador escreve isolado no regresso à pátria.

A presente pesquisa, com seus movimentos, oscila, ou mesmo desorienta-se, no sentido benjaminiano, entre as perspectivas de local pesquisado e local de escrita, considerando-se que esta tese teve trabalho de campo em Porto Alegre e em Milão, e também

foi escrita nas duas cidades, em diferentes períodos e contextos permeados por vivências que os dois locais proporcionam²⁹.

Junto a isso, dentro dos movimentos no âmbito da realização desta tese, foi realizado o de estado da arte no campo da Comunicação, do qual podemos destacar alguns estudos:

- a) *Releituras, transições e dissidências da subcultura feminista Riot Grrrl no Brasil* (2017), de Gabriela Cleveston Gelain;
- b) *Mulheres na indústria da música: do techno ao metal, do “norte ao sul”* (2020a), *Mulheres no rock e na música eletrônica: estratégias de atuação de musicistas e DJs no Rio de Janeiro e Montreal* (2020b), de Beatriz Polivanov e Beatriz Medeiros;
- c) *“Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim”: a constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980* (2020), de Caroline Govari Nunes;
- d) *Lives musicais: mediações da música brasileira no contexto do distanciamento social* (2020), de Tatiana Rodrigues Lima;
- e) *Os sons que ecoam em tempos de pandemia: estudos iniciais dos pesquisadores do GP Comunicação, Música e Entretenimento sobre as mudanças no universo do som e da música em decorrência da Covid-19* (2020), de Nadja Vladi Gumes, Adriana Amaral, Jeder Janotti Jr., Marcelo Bergamin Conter, Mario Arruda, Micael Herschmann, Simone Pereira de Sá, Thiago Soares, Tobias Queiroz e Victor de Almeida Nobre Pires;
- f) *O mercado da música durante a pandemia: os agentes envolvidos e as expectativas futuras* (2021), de Camila Melo Ferrareli, Francisco Machado Pereira e Cristiano Max Pereira Pinheiro;
- g) *Música em tempos de pandemia: uma análise do consumo em plataformas digitais no Rio Grande do Sul* (2021) de Letícia Prior Breda, Maria Eduarda de Lima Freitas e Vanessa Amália Dalpizol Valiati;
- h) *(Re)mediações da pandemia nas lives musicais* (2021), de Mario Alberto Pires de Arruda, Marcelo Bergamin Conter e Victor de Almeida Nobre Pires;
- i) *Ignorar aquilo que nos diferencia enfraquece o riot grrrl brasileiro* (2022), de Beatriz Medeiros e Melina Aparecida dos Santos Silva;

²⁹ É relevante pontuar que o arranjo metodológico, que parte da perspectiva cartográfica benjaminiana e desdobra-se em mapeamento, entrevistas e métodos digitais, está descrito de forma detalhada no capítulo de procedimentos metodológicos. A ideia de lugares, nesta pesquisa, também é perpassada pelo ambiente digital, na forma do espaço onde se articularam as artistas durante a pandemia, das plataformas de onde foram extraídos dados e também por meio das entrevistas que foram realizadas *online*.

- j) *Artivismo remix: algumas questões de gênero no samba de rua carioca* (2022), de Cíntia Sanmartin Fernandes, Micael Herschmann e Andréa Estevão;
- k) *Feminismo na indústria da música: um estudo de caso do selo PWR Records* (2023), de Julia Carolina do Nascimento Ourique;
- l) *Potência musical feminista: um estudo de caso do selo PWR Records* (2023), de Julia Carolina do Nascimento Ourique e Pauline Saretto;
- m) *Multi-Tasking and Making a Living from Music: Investigating Music Careers in the Independent Music Scene of Milan* (2018), de Silvia Tarassi;
- n) *Poche: La questione di genere nell'industria culturale italiana* (2023) e *Women in creative industries. Il gender gap nell'industria musicale italiana* (2021), de Alessandra Micalizzi.

Alguns abrangendo o contexto brasileiro, outros o italiano, os trabalhos tocam em pontos como mulheres e questões de gênero, e cenas musicais, inclusive as independentes, compreendendo as desigualdades a isso pertinentes, junto com movimentos próprios e selo musical dedicado às artistas, além de processos históricos das cenas. Abordam, também, as *lives* musicais na pandemia e o processo de plataformização da cultura unido à música como elemento de conexão no contexto da pandemia da Covid-19.

Este movimento de estado da arte incluiu também as teses e dissertações da linha de pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, onde esta tese de doutorado foi realizada. Entre as pesquisas da linha, a partir de buscas utilizando-se as palavras-chave “audiovisualidades” e “tecnocultura” no repositório institucional foi encontrada somente uma concentrada em objeto de pesquisa relacionado de forma mais direta à música, dissertação esta que, no entanto, aborda bandas de *rock* masculinas brasileiras no ano de 1986 (Albuquerque, 2023).

Assim, confirmou-se a ausência de estudo acadêmico semelhante a este que aqui desenvolvemos, também em função de sua especificidade. Isso consolidou para mim a lacuna de pesquisa e a importância da realização da tese com o enfoque que se pretendia.

Passamos, então, à formulação do problema de pesquisa, o que, no âmbito deste estudo e em consonância com a proposição metodológica, se articula a partir do método intuitivo de Henri Bergson (Bergson, 2006; Deleuze, 2004). Na mesma seção a seguir, apresentamos os objetivos de pesquisa.

1.1 FORMULAÇÃO DO PROBLEMA E DOS OBJETIVOS DE PESQUISA

As audiovisuais constituem-se como uma perspectiva de estudo do audiovisual como algo que não se reduz a qualquer mídia, e como uma virtualidade que transcende as mídias e nelas se atualiza (Kilpp; Fischer, 2010 apud Fischer, 2013). Observar as audiovisuais na perspectiva da tecnocultura articula-se no sentido de compreender as propriedades tecnológicas que agem na cultura e pensar estas tecnologias de forma cultural (Fischer, 2013).

Partindo dessa perspectiva, a presente pesquisa tem seu arranjo metodológico estabelecido com base na perspectiva da cartografia de inspiração benjaminiana (Kilpp, 2010; Canevacci, 1997; Molder, 2010). Será contemplada a etapa da intuição (Bergson, 2006; Deleuze, 2004) para a construção do problema de pesquisa, que será apresentada nesta seção do trabalho. Na continuidade deste estudo, outros movimentos do arranjo são detalhados e realizados, como a da *flânerie* (Kilpp, 2010; Canevacci, 1997; Molder, 2010) como etapa voltada à definição do *corpus*, junto com as entrevistas com base em relato de vida (Bertaux, 1995) e os métodos digitais (Rogers, 2013; Caliendo; Gandini, 2016).

Passamos, então, à construção do problema de pesquisa, para a qual propõe-se a utilização do método intuitivo, com base em Henri Bergson (2006) e Gilles Deleuze (2004). Com isso, busca-se uma adequada formulação, para que se estabeleça um problema verdadeiro, o misto.

Considera-se, nesse âmbito, a duração como um movimento evolutivo que propicia criação, em que possibilidades, para além de realidades, são perpetuamente criadas. Junto a isso, a intuição constitui-se como um crescimento por dentro, uma sucessão que se refere à duração interior, um conhecimento que é coincidência e contato e que se comunica pela inteligência. A intuição é uma atenção suplementar prestada pelo espírito enquanto se fixa sobre seu objeto, ou seja, a matéria, ao mesmo tempo que também pelo espírito em si mesmo. Assim, a intuição pode ser, de forma metódica, desenvolvida e cultivada. Pensar de forma intuitiva é, portanto, pensar em duração, que é a mudança pura, e que é o essencial para a intuição (Bergson, 2006).

Assim, com base em Bergson (2006) e Deleuze (2004), o movimento de construção do misto exige a aplicação da prova do verdadeiro e do falso aos problemas (primeira regra). É preciso considerar que a solução de um problema depende das condições sob as quais ele é colocado; sua colocação é a sua descoberta, vislumbrar o já existente, atual e virtual. O desafio maior está na sua invenção. Assim, é preciso que um problema não seja inexistente,

ou seja, contenha uma confusão entre o “mais” e o “menos”, e não seja mal colocado, agrupando coisas que diferem por natureza (Deleuze, 2004).

Para isso, complementarmente, é necessário que sejam reencontradas as articulações do real, ou as verdadeiras diferenças de natureza (segunda regra), considerando-se a circunstância de que a intuição, supondo a duração, conduz em direção às condições da experiência real. Assim, o problema bem colocado carrega consigo a tendência de resolver-se por si próprio, observando-se que o real é, ao mesmo tempo, dividido de acordo com diferenças de natureza e o que é reunido por vias que convergem para um ponto virtual (Deleuze, 2004).

A colocação dos problemas e a busca por sua resolução mais em função do tempo, em lugar de fazê-lo em função do espaço (terceira regra), dá o sentido da intuição, consistindo em pensar em termos de duração. Observando a divisão entre espaço e duração, com inspiração em Bergson (Deleuze, 2004), esta assume as diferenças de natureza, sendo seu lugar e o meio, enquanto aquele apresenta diferenças de grau. Assim, fica o misto dividido em duas tendências, sendo que uma delas mostra o modo como, de forma qualitativa no tempo, uma coisa varia, considerando-se que a intuição é o movimento que nos leva a utilizarmos a nossa duração, da qual saímos, para reconhecer e afirmar durações que diferem por natureza da nossa, estando acima ou abaixo de nós (Deleuze, 2004).

Dessa forma, a partir do proposto por Bergson (2006) e Deleuze (2004) para a construção do misto, assim como os elementos elencados na seção anterior no que se refere às estratégias das mulheres musicistas de Porto Alegre no contexto da pandemia da Covid-19, e considerando-se as audiovisualidades, desdobradas na consolidação do *streaming* como forma de distribuição, divulgação e consumo dos produtos musicais, dentro do processo de plataformação da vida, coloca-se como questão de pesquisa (misto): **como os processos audiovisuais das mulheres musicistas independentes de Porto Alegre e de Milão durante a pandemia da Covid-19 atualizaram o *ethos* DIY de suas cenas musicais?**

A partir disso, no que se refere a esta pesquisa e a seu misto construído, têm-se que “as cenas musicais” é o virtual e “os processos audiovisuais das mulheres musicistas” é o atual. Desse modo, propõe-se que os processos audiovisuais das mulheres musicistas atualizam as suas cenas musicais, e a motivação da pesquisa é observar como isso se desenvolve, à luz da noção de tecnocultura. Sendo o termo “musicistas” comum de dois gêneros na língua portuguesa, há uma escolha política por reforçar que se trata de mulheres, adicionando este substantivo ao lado do que designa a profissão, que é acompanhado pela importância de se tratar de artistas independentes.

O objetivo geral é compreender como se atualizam as cenas musicais independentes de Porto Alegre e de Milão e seu *ethos* DIY a partir dos processos audiovisuais das mulheres musicistas durante a pandemia da Covid-19. Os objetivos específicos, que irão nortear a pesquisa de forma a alcançar o objetivo geral, são:

- a) Identificar e analisar os processos audiovisuais em plataformas de redes sociais referentes aos produtos musicais lançados por mulheres musicistas independentes de Porto Alegre e de Milão durante a pandemia da Covid-19;
- b) Relacionar conceitos de audiovisualidades, tecnocultura e plataformização;
- c) Articular as relações entre música, gênero e interseccionalidade;
- d) Compreender aspectos e desdobramentos das cenas musicais independentes de Porto Alegre e de Milão a partir das realizações de mulheres musicistas independentes.

Passamos, então, à apresentação dos capítulos desta pesquisa.

1.2 APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS

Esta tese estrutura-se em cinco capítulos, iniciando com a presente introdução. A seguir, está o capítulo *Fundamentação Teórica*, inicia com a seção *Audiovisualidades, tecnocultura e plataformização*, no qual delineamos a perspectiva das audiovisualidades e da tecnocultura, basilares para este trabalho, e sua relação com a plataformização. Na sequência, em *Cenas musicais independentes: constituição, lógicas e dinâmica*, apresentamos conceitos referentes a cenas musicais independentes e suas articulações por meio do *ethos do-it-yourself* ou DIY. Em consonância com isso, na continuidade, temos a seção *Questões de gênero e música*, na qual tratamos de questões de gênero e interseccionalidade junto ao contexto da pandemia da Covid-19 e em interface com o âmbito da música.

No capítulo seguinte, *Procedimentos Metodológicos*, apresentamos o arranjo metodológico. Este é construído a partir da perspectiva das cartografias para constituição do *corpus* da pesquisa. Aliam-se aos movimentos cartográficos o método dos relatos de vida, por meio de entrevistas, e os métodos digitais, voltados à abordagem qualitativa de conteúdos de plataformas de redes sociais.

A continuidade dos procedimentos metodológicos da pesquisa, seguidos do movimento de análise, articulam-se no capítulo *Audiovisualidades plataformizadas das musicistas*. Nele, está presente a estruturação das coleções em intersecção com a

codificação/categorização dos dados. A seguir, é apresentada a organização das constelações a partir da edição e montagem como processo interpretativo de inspiração benjaminiana, com as seções *Audiovisualidades plataformizadas pandêmicas* e *Redes musicais e gênero*, nas quais é realizada a análise em diálogo com o referencial teórico.

No capítulo *Considerações*, apresentamos reflexões sobre o processo desta pesquisa e conclusões. Além disso, apontamos limites e também possibilidades de desdobramentos do estudo.

Passamos, a seguir, à seção de fundamentação teórica deste trabalho. Nela, apresentamos as bases que constituem o referencial a partir do qual se acontece a abordagem e a delimitação desta pesquisa, que depois será retomado na etapa de análise.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção, iremos detalhar o referencial teórico à luz do qual se estrutura esta pesquisa. Partindo da ótica das audiovisualidades e da tecnocultura, a fundamentação consiste em três partes que dialogam entre si.

Na primeira parte, realizaremos um panorama sobre questões pertinentes a audiovisualidades, tecnocultura e plataformização. A seguir, serão detalhados elementos no que tange a cenas musicais. Na terceira parte, iremos discutir questões de gênero e interseccionalidade e sua relação com a música.

2.1 AUDIOVISUALIDADES, TECNOCULTURA E PLATAFORMIZAÇÃO

A perspectiva das audiovisualidades pressupõe que em contextos que não são, de forma reconhecida, midiáticos e audiovisuais, pesquisas autenticuem e analisem audiovisuais (Fundamentos do Grupo, 2013, apud Fischer, 2013). Isso se alinha com a intenção do presente estudo e o vincula com o olhar da linha de pesquisa *Mídias e Processos Audiovisuais* e do grupo de pesquisa *Audiovisualidades e tecnocultura: comunicação, memória e design*.

Nesse âmbito, o audiovisual é percebido como uma virtualidade que tanto se atualiza nas mídias como, também, as transcende (Kilpp; Fischer, 2010). Desse modo, ao mesmo tempo em que se atualiza nos diferentes meios e suportes, dentre eles a Internet, o cinema, o vídeo e a televisão, o audiovisual permanece em potência e em devir (Kilpp, 2015), ou seja, ele dura, observando-se a duração como fluxo com permanente criação de possibilidade (Bergson, 2006) e experiência ampliada (Deleuze, 2004).

A abordagem que se propõe com respeito às audiovisualidades é a partir de uma visada tecnocultural. Com isso, busca-se pensar as materialidades midiáticas como substâncias da cultura, esta vista como práticas das mídias e dos espectadores na forma de usos e apropriações, e em suas técnicas e estéticas (Fischer, 2013).

A tecnocultura constitui-se como a interdependência entre cultura e tecnologia (Shaw, 2008). Ainda que tratando-se de um conceito que possui diferentes nuances e olhares em meio a disputas de percepções (Fischer, 2013), a tecnocultura tem a possibilidade de referir-se a tecnologias dentro de uma formação mais ampla na sua relação com fenômenos culturais, para além do que se propõe como cultura digital (Lister, 2009, apud Fischer, 2013).

A cultura visual coloca-se como campo de estudo acadêmico relevante em função do efeito das tecnologias que a envolvem em todos os outros aspectos da cultura, relacionados

também à estrutura das sociedades e a forma como experienciamos estas tecnologias. É, possível, para isso, tomar-se como exemplo o cinema, que, como tecnologia, influenciou o mundo contemporâneo profundamente, trazendo questionamentos sobre a disposição do corpo no espaço e na sua ocupação, para além de constituir-se como uma nova forma de entretenimento. A ampla influência dessas tecnologias deve ser considerada ao serem produzidos diagnósticos sobre condições contemporâneas, levando-se em conta também a ubiquidade do cinema e da televisão (Shaw, 2008).

A tecnocultura coloca-se, portanto, como uma perspectiva que observa a relação entre cultura e tecnologia. Contempla, ainda, a forma como padrões de literatura, arte, política, cultura popular, estruturas econômicas e vida social expressam essa relação (Shaw, 2008). A construção de um olhar a partir da tecnocultura pressupõe a possibilidade da emergência de formas culturais alternativas, como o audiovisual e suas potenciais tendências experimentais, por meio das escolhas epistemológicas, que se desdobram teórico-metodológicas e que estruturam o conhecimento e essa visada tecnocultural (Shaw, 2008, apud Fischer, 2013).

Aspectos culturais referentes a espaço, linguagem, estética, tempo, dentre outros, estão relacionados à qualidade de informação, em um dado momento cultural, sobre o mundo. Isso se insere em um entendimento vinculado à tecnologia, considerando-se que conceitos que proporcionam a compreensão do ser humano são equiparáveis àqueles fundamentais ao estudo da tecnocultura. As tecnologias que dominam as tecnoculturas contemporâneas advêm de ideias que também fazem emergir formas de expressão cultural novas e, frequentemente, resistentes (Shaw, 2008).

A abordagem das audiovisuais a partir da tecnocultura possibilita evidenciar o ambiente no qual se articulam as relações entre a cultura transformada por uma mídia e esta mesma mídia (Montaño, 2015). Dessa forma, a tecnocultura coloca-se como a cultura transformada por uma tecnologia emergente (Montaño, 2015), constituindo-se como os efeitos de um meio, que são o devir das mudanças que se operam na cultura (McLuhan, 1969), em um processo de *loop de feedback* entre as tecnologias (Shaw, 2008).

Assim, no que tange à visada sobre as audiovisuais a partir da tecnocultura, esta teria a importância fundamental de contribuir para a invenção do objeto de pesquisa, incidindo na desnaturalização do olhar do pesquisador. Dessa forma, a compreensão do contemporâneo se dá a partir do movimento em que se exploram os sentidos produzidos no detalhamento dos aparatos (Fischer, 2013).

Materiais empíricos que se situam no limiar entre o que se pode reconhecer e o que ainda não seria possível dizer também são importantes nesse processo de

desconstrução/construção, e coloca-se a necessidade de se pensarem diferentes formas de instrumentalização dos movimentos metodológicos. Junto a isso, a visada tecnocultural sobre as audiovisualidades possibilita perceber a retroalimentação não somente entre tecnologias, mas também entre temporalidades (Fischer, 2013).

As audiovisualidades constituem-se como virtualidades que se atualizam, considerando-se os audiovisuais em suas dimensões cultural, técnica e discursiva. A expressão e significação de experiência do mundo a partir de construtos audiovisuais, assim como usos, apropriações e configurações das linguagens, é a dimensão cultural. A dimensão técnica observa, em contextos não reconhecidamente audiovisuais, as audiovisualidades, no que se inspira em Eisenstein - existência do cinema antes da indústria cinematográfica - e em Deleuze - conceito de imagem-movimento em Bergson. A convergência de formatos, tecnologias e suportes como constituinte de um campo contemporâneo no qual o audiovisual é compreendido, é a dimensão discursiva (Kilpp, 2015). Assim, as audiovisualidades entendem-se como devires ou qualidades audiovisuais (Fischer, 2015).

Aproximando estas questões com as referentes à plataformização, temos que, atualmente, as plataformas, que são infraestruturas digitais altamente conectadas e globais, são o meio pelo qual acontecem, de forma crescente, as interações sociais e econômicas na sociedade (Guttentag, 2013; Davies et al., 2017; Stabrowski, 2017 apud Dijck; Poell; De Waal, 2018). A circunstância dos distintos setores econômicos e esferas da vida estarem perpassados na atualidade por plataformas digitais define-se como plataformização, o que também incide em processos de reorganização de práticas e de imaginários culturais (Poell; Nieborg; Dijck, 2020).

As plataformas são estruturas alimentadas por dados que são organizados e automatizados por meio de algoritmos e interfaces, ao mesmo tempo que adquirem formalização a partir de relações de propriedade, as quais são guiadas por modelos de negócio, e regidas de acordo com termos de uso (Dijck; Poell; De Waal, 2018). Os aspectos tecnológicos e econômicos das plataformas contribuem para moldar o comportamento de seus usuários e normas sociais (Dijck; Poell; De Waal, 2018), motivando determinadas ações em seu uso e desestimulando outras, e assim, organizando suas interações (Helmond, 2015 apud Dijck; Poell; De Waal, 2018).

Para além de serem conceitos arquitetônicos e computacionais, as plataformas são infraestruturas performativas e planos de ação política. Por meio de algoritmos, as plataformas, como *software*, *hardware* e serviços, processam dados, traduzindo sua lógica em interfaces amigáveis de acordo com escolhas estratégicas (Gillespie, 2010 apud Dijck, 2013).

Essas infraestruturas digitais são reprogramáveis e, por meio do processamento algorítmico, circulação, monetização e coleta sistemática de dados, facilitam e moldam as interações entre os usuários e os complementadores – aqueles que nelas disponibilizam os serviços e os conteúdos –, que vêm a ser personalizadas (Poell; Nieborg; Dijck, 2020).

Os produtores culturais e outros complementadores, com suas táticas, também orientam e conduzem os processos de plataformização, por meio de formações em rede ou de modo individual. Junto a isso, é preciso considerar também que, além de não ser um processo unilateral, a plataformização não é uniforme, dependendo de variações que transversalizam três níveis interrelacionados (Poell; Nieborg; Duffy, 2022): de segmentos de indústria – no caso deste estudo, a música –, estágios de produção cultural – no nosso caso, abrangendo todos, que são de criação, distribuição, *marketing* e monetização –, e regiões geográficas – aqui, abordando variações regionais entre Porto Alegre e Milão. Momentos culturais e contextos específicos são intrínsecos às práticas produtivas e às relações de poder que configuram suas produções culturais plataformizadas (Poell; Nieborg; Duffy, 2022).

Importante considerar, junto a isso, que os *softwares*, que mediam o acesso à informação e entre as pessoas nas plataformas, assim como as interações em mídias digitais, analisam *big data* cultural a partir de comportamentos *online* e físicos, a partir de nossa interação com artefatos midiáticos e seus conteúdos (Manovich, 2020). Junto a isso, sempre houve uma relação entre ideologia e os *softwares* que conduzem mídias digitais (Galloway, 2012), funcionando os computadores como máquinas ideológicas, compreendidos como *hardware* e *software* (Chun, 2005). Isso ocorre considerando-se definições de ideologia tanto como a relação de sujeitos, de modo imaginário, com suas condições reais de existência, por meio de sua representação, como uma falsa consciência (Althusser, 2001 apud Chun, 2005).

Ainda, ideologia é algo que se coloca como uma diferenciação dentre outras formas de pensar, guardando relação com crítica, de modo implícito. Os *softwares*, tendo importância como artefatos históricos e culturais, possuem características formais que os tornam um modelo ou simulação de ideologia, considerando-se sua adequação para modelarem fenômenos reais, de forma matematicamente precisa. Esse processo ocorre também através das lacunas e das áreas cinzentas presentes (Galloway, 2012).

Visualiza-se, aqui, o *software* como uma tecnologia midiática, cuja estrutura guarda similaridades com a de ideologia, estando entre ambos, como um ponto de referência, o produto. Ideologia tornada maquínica, o *software* é a transposição desta em lógicas simbólicas e estruturas de dados, e é algorítmicamente afetivo, estando dividido entre máquina e linguagem. A partir disso, propõe-se que a interpretação do *software*, sendo ele um objeto

cultural e técnico, seja política (Galloway, 2012). Da mesma forma, compreendemos que isso se coloca como imprescindível para o desenvolvimento de um adequado olhar sobre as plataformas e os processos relacionados à plataformização.

Estes aspectos incidem em questões tecnoculturais, pois estão vinculados de forma direta com o modo como se estabelece a relação entre cultura e tecnologia a partir dos usos e apropriações de produção e consumo que decorrem dessas características das plataformas. As audiovisuais e seu uso estratégico também perpassam os detalhamentos e desdobramentos das circunstâncias presentes nas plataformas, que ressignificam diferentes fazeres e percepções de quem as utiliza. Desse modo, refletem em uma tecnocultura que se modifica tanto a partir da inter-relação entre as transformações tecnológicas como nas sociais, em um processo de retroalimentação entre as diferentes esferas.

A plataforma de rede social Instagram, por exemplo, passou por transformações através do tempo, tendo iniciado como uma rede de fotos, e depois passando a contemplar a postagem de vídeos, a funcionalidade *stories* (vídeos e fotos que permanecem por 24 horas, inspirada na rede social *Snapchat*³⁰) e as transmissões ao vivo, conhecidas como *lives*. Trata-se de uma plataforma com estética de performance (Manovich, 2016), na qual as imagens podem ser amplamente categorizadas como casuais, profissionais ou de *design* estilizado (Manovich, 2017) e que se destaca pela sua multimedialidade, na combinação simultânea de vídeos, textos, imagens estáticas e áudio (Kozharinova; Manovich, 2024).

É, também, uma plataforma afeita à criação de narrativas longas sobre as vidas ou existências, ou o que desejam performar nesse sentido, de quem nela possui um ou mais perfis. Fazendo uso de diferentes formatos, conteúdos, ferramentas, temporalidades, são apresentadas origens, objetivos, trajetórias, conquistas, pontos de virada, dificuldades enfrentadas que servem à narrativa, dentre outros elementos que contribuem para a constituição de um personagem e a identificação de determinados públicos com ele (Kozharinova; Manovich, 2024). Visualizamos que estes processos dialogam com a concepção das audiovisuais como o audiovisual em devir, presente na multimedialidade possibilitada pela plataforma.

Além disso, o Instagram está conectado com a perspectiva de micro influenciadores e celebridades que tratam de estilo de vida, que realizam um trabalho de visibilidade ao postarem com regularidade (Abidin, 2016) e por meio de um trabalho relacional (Baym, 2015) de construção de comunidade ao seguir outros perfis, curtir e comentar em seus *posts*,

³⁰ <https://www.snapchat.com/>

mantendo um engajamento ativo (Marwick; boyd, 2011). No que se relaciona à música, trata-se de uma plataforma muito relevante para a articulação de artistas com os demais integrantes da cena e com seu público.

No que se refere mais especificamente a vídeos, portanto, é uma plataforma utilizada para publicação de audiovisuais no *feed* – por vezes advindos de *lives* realizadas –, ou nos *stories*. Podem contemplar, por exemplo, trechos de videocliques, de gravação de *shows*, de *lyric videos* – nos quais a legenda é a letra da música –, mostrarem os artistas falando – normalmente fazendo algum tipo de convite ou agradecimento – ou mesmo, considerando as *lives*, bate-papos ou os artistas tocando e cantando, frequentemente em ambientes como a própria casa, principalmente se consideramos o contexto da pandemia da Covid-19.

Em função desses aspectos, o Instagram coloca-se como um ponto de criação e manutenção de relacionamento de artistas, por suas características de rede social. Junto isso, torna-se um centralizador de suas demais articulações, seja pelos *links* na *bio* e nos *stories* para *site*, venda de ingressos, *newsletter*, vídeos e *lives* em outras plataformas – como o YouTube –, *pré-save* de lançamentos em plataformas de música, assim como *singles* e álbum, dentre outras possibilidades.

Já no contexto das plataformas de vídeo como o YouTube, a retroalimentação pode apresentar-se de diferentes formas. Um exemplo é a música acompanhada de imagens em movimento, sejam videocliques, gravação de *shows*, *lives*, *visualizers* – vídeos, por vezes em *loop*, sem necessariamente terem a estrutura audiovisual tão complexa quanto a de um videoclipe (Viola, 2021) – dentre outras formas. Outras possibilidades são a música junto a uma sequência de imagens estáticas – lembrando um *slide show* – ou até mesmo uma imagem só – por exemplo, a capa de um álbum ou uma fotografia do artista. Nos diferentes tipos, podem também estar presentes as letras de música, seja como legenda ou com ênfase maior nos versos, no que se chama de *lyric video*.

No âmbito das plataformas de música, como o Spotify, as questões de plataformação relacionadas às audiovisualidades se mostram, por exemplo, por meio de funcionalidades como o *canvas*. Trata-se de um vídeo curto que é reproduzido em *loop*, com duração entre 3 e 8 segundos, sem sincronia com a música (10 Tips, 2019).

A disponibilização dos conteúdos audiovisuais em plataformas vem sendo realizada principalmente por meio da tecnologia *streaming*. Definido como um processo tecnológico de multimídia continuamente disponibilizada a um usuário (Larsen, 2007, apud Burroughs, 2015), o *streaming* proporciona que os usuários, sem realizar o *download* completo de um conteúdo, possam já iniciar a consumi-lo, a partir do seu carregamento de dados em fluxo.

Podemos, assim, considerar como *streaming* todos os áudios e vídeos acessados e transmitidos em plataformas de música, de vídeos, de redes sociais, de reuniões, de videoconferências etc, sem que o conteúdo necessite ser salvo, na íntegra, no dispositivo do usuário para que esse consumo ocorra. Incluem-se aí vídeos gravados, música, *podcasts*, videochamadas, *lives*, *shows online*, aulas remotas síncronas e demais formas possíveis.

Definidas pela disponibilização de uma ampla gama de conteúdo com carregamento dos dados em fluxo conforme vai ocorrendo a execução, as plataformas de *streaming* têm uso pago monetariamente, mediante assinatura (Datta; Knox; Bronnenberg, 2017) ou são baseadas em estratégias de acesso livre, que decorrem de um ecossistema em que serviços convenientes são trocados por dados pessoais (Schneier, 2015 apud Dijck; Poell; De Waal, 2018), o que, no entanto, se articula também quando acontecem pagamentos. Isso porque o uso desses dados serve para o direcionamento de conteúdos, de novos contatos de usuários e de anúncios, assim como esses podem ser comercializados para empresas e órgãos governamentais (Dijck; Poell; De Waal, 2018). Esse ecossistema informacional tem em seu epicentro as empresas de tecnologia Google, Facebook, Apple, Amazon e Microsoft. As plataformas, quando conectadas a esse ecossistema, usufruem de sua conectividade global (Dijck; Poell; De Waal, 2018).

Verifica-se, neste processo, que a circulação de diferentes conteúdos audiovisuais passa por modificações e cresceu a partir da consolidação da tecnologia *streaming* por meio da ampliação de seu consumo, também relacionado à evolução das conexões de Internet e dos dispositivos para seu acesso. Com isso, as audiovisuais passaram compor de forma mais efetiva as escolhas estratégicas de divulgação e de construção de proximidade por meio da Internet.

Retomando a discussão no que se refere às audiovisuais e à tecnocultura, que já visualizamos que estão fortemente vinculadas aos usos e apropriações das plataformas digitais, temos que o uso estratégico destas está atrelado à forma como elas se estruturam e funcionam. Pensar questões estratégicas relacionadas às plataformas incide em discutir as formas de se lidar com as suas lógicas algorítmicas a partir de ações planejadas (Ingham, 2018, apud Bonini; Gandini, 2019).

Incidem junto a isso as questões de autenticidade e as implicações algorítmicas disso no âmbito das plataformas. Um processo em que usuários, por meio da valorização da transparência de suas ações dentro da lógica computacional das plataformas, têm a sua autenticidade operacionalizada nelas, nas quais são provocadas suas respostas previsíveis aos alertas e às notificações, guia a previsibilidade nas plataformas. No âmbito da narrativa que

fomos acostumados a chamar de *big data*, usuários são incitados a transgredir contra fluxos majoritários e a revelar segredos, em processo que aviva afetos e dissipa ambiguidades (Chun, 2021).

Observando como as relações de humanos entre si e com máquinas se articulam com autenticidade algorítmica, e consequentemente como são autenticados os usuários, visualiza-se que o funcionamento de sistemas de recomendação em plataformas justifica e amplifica a segregação, também em razão de como os usuários são condicionados a serem autênticos no seu âmbito. Nesses termos, ao mesmo tempo a autenticidade proporciona que, por meio de posse e identificação, seja estabelecida uma relação mais forte (Chun, 2021).

Com a crescente comoditização dos setores das culturas de marca contemporâneas, ficam diluídas as diferenças entre ter e vender uma experiência autêntica, em uma circunstância ambivalente. Junto a isso, essas culturas propiciam uma conexão em termos de afeto e comunidade, em processo de coprodução das marcas, ainda que com a noção de questões políticas reduzidas como escolhas individuais (Chun, 2021). Amparadas em narrativas pessoais, emoções, memórias e expectativas nas quais se baseia uma relação com o consumidor (Banet-Weiser, 2012 apud Chun, 2021) estruturas de sentimento são criadas pelas marcas (Williams, 1961 apud Banet-Weiser apud Chun, 2021) em processo no qual o *self-branding* se torna uma expressão de autenticidade (Chun, 2021).

Guarda relação com isso a discussão entre a circunstância de ações humanas e maquínicas e sua imbricação com algoritmos, considerando-se que os que são de aprendizado maquínico se atualizam por meio da semelhança dos novos dados com os anteriores, por meio de ferramentas de *software* preditivas, que filtram usuários, informações e itens, no que conhecemos como sistemas personalizados de recomendação (Chun, 2021). Isso se articula na forma de aprendizagem para computadores adotada por Turing (1950 apud Chun, 2021), que torna os algoritmos mais opacos, fazendo com que não se saiba com clareza o que as máquinas estão fazendo em seus processamentos (Chun, 2021), o que pode torná-los opressivos (Noble, 2018 apud Chun, 2021).

Estes sistemas de recomendação acabam por amplificar tendências anteriores e limitar escolhas em função de anteciparem desejos dos usuários a partir de dados de histórico, procurando influenciar o comportamento dos usuários e incidindo em ferramentas de busca e métodos de mineração de dados, para além do comércio eletrônico. Nesse âmbito, ampliam divisões ao constituir uma micro segmentação conformada. Criam-se novas categorias que perpetuam noções antiquadas de orientação sexual, gênero, raça e classe, substituindo

identidades, dentro do princípio de homofilia com base em semelhança entre usuários e entre itens, além de informações obtidas por meio de questionários (Chun, 2021).

O comportamento dos usuários é, desse modo, moldado por esses sistemas de recomendação, inclusive por meio de gatilhos de ações previsíveis com base em controvérsias, circunstância em que os usuários, ainda que suas visões sejam as mesmas dominantes, sentem-se defensores de um ponto de vista original e controverso. São zonas carregadas de afeto, consistindo em áreas e momentos de crença e autenticidade para os usuários, e suas reações colaboram para o aprendizado maquínico dos algoritmos no sentido de delinear os limites de polarizações. Na ausência de detalhamentos tão apurados para suas recomendações, os sistemas fazem uso de dados demográficos para, a partir disso, irem compilando informações para seu funcionamento (Chun, 2021).

Importante pontuar que as possibilidades de diversidade coletiva são diminuídas por esses sistemas, que compreendem políticas identitárias como não-autênticas e que cruzam os limites de suas categorizações. Dessa forma, categorias identitárias como orientação sexual, raça, gênero e outras são fatores latentes, e a forma como são utilizados ocasiona circunstâncias discriminatórias (Chun, 2021). Essas questões estão implicadas com o funcionamento das plataformas, inclusive as de redes sociais e as *streaming*, seja de vídeo ou de música. Há, portanto, uma imbricação desses aspectos e de seus desdobramentos com as audiovisualidades e a tecnocultura, inclusive na sua relação com o que dialoga com cenas musicais e a artistas que as integram e nelas se articulam, o que no contexto contemporâneo perpassa necessariamente as plataformas digitais.

Cabe, também, salientar a constituição mútua entre materialidades e práticas, pois é a partir do tensionamento entre ambas que emergem as plataformas, constituindo jogos de poder. Alinha-se a isso a noção de *affordance*, articulada nas relações que se estabelecem entre as materialidades disponíveis e os usuários (d'Andrea, 2020), em desdobramento, voltado ao digital, do conceito cunhado por Gibson (2015).

A atuação de humanos, de caráter editorial, mesclada com as lógicas algorítmicas, por meio da infraestrutura automatizada de algoritmos, são o que compõe a curadoria da música digital no contexto contemporâneo. Nesse processo, há a discussão do uso do termo “algor-torial”, que une “algorítmico” e “curatorial”, para designar o processo de produção e ajustes das *playlists* nas plataformas de *streaming* de música. que é perpassado por relações de poder. As *playlists*, como resultado desse processo, estão sempre abertas para revisão, a partir de lógicas curatoriais humanas regidas por algoritmos, de acordo com regimes de visibilidade e gerando outros novos (Bonini; Gandini, 2019).

Em questões desse tipo se insere a prática do *pré-save* utilizada pelos diferentes artistas. Para impulsionar o lançamento de novos *singles*, eles divulgam em seus perfis em plataformas redes sociais um *link*, a partir do qual o usuário pode escolher em qual plataforma de *streaming* de música, usualmente dentre Spotify, Deezer, Apple Music, Tidal e YouTube Music, quer autorizar que, quando a música for efetivamente lançada, seja automaticamente adicionada à sua biblioteca. Assim, neste momento, a música estará em destaque na plataforma quando este usuário a acessar, oportunizando mais execuções da música. Isso propicia remuneração ao artista e crescimento deste dentro da plataforma, o que pode levá-lo a integrar *playlists* editoriais, a partir de uma forma encontrada de se lidar com as lógicas algorítmicas.

As estratégias e táticas em relação aos algoritmos, que são visualizados como opacos, secretos e ocultos em seus processos, motivam rumores quanto ao seu funcionamento e às ações tomadas pelos usuários a partir disso: trata-se de *algorithmic gossip*. Consideram-se, nisto, as condições de desigualdade daqueles que produzem conteúdo em relação às plataformas nas quais trabalham e se articulam, em um movimento subversivo de resistência e contestação de poder, a partir da construção, partilha, debate e teste de um possível e experimentado funcionamento dos algoritmos (Bishop, 2019). É um trabalho cultural e plataformizado que se caracteriza por desigualdades de gênero, sexualidade e étnico-raciais, e pela precarização (Christian *et al.*, 2020; Gerrard e Thornham, 2020; Patel, 2020 apud Poell; Nieborg; Duffy, 2022).

Os diferentes usuários jogam o jogo da visibilidade nas plataformas, que permitem ou restringem o alcance de conteúdos (Bishop, 2019). Isso ocorre ao reconhecerem o funcionamento dos algoritmos, no que pode ser nomeado como *algorithmic awareness*, que também se relaciona às diferenças de oportunidades de desenvolvimento, de acesso à tecnologia e às informações a ela relacionadas que se visualizam entre o Norte e o Sul globais (Gran; Booth; Bucher, 2020).

As pessoas experienciam afetos e sensações que os algoritmos auxiliam a gerar, produzindo sentidos que moldam suas expectativas com relação a esses sistemas e, por consequência seus usos e apropriações. Isso incide, por exemplo, na busca por otimizar suas estratégias para tornar suas contribuições “algoritmicamente reconhecíveis” nas plataformas, adaptando seus horários, formatos de conteúdos, escolhas textuais, dentre outros (Bucher, 2017). As plataformas, ao filtrarem os conteúdos, privilegiando formas específicas de expressão cultural, restringem os processos criativos, embora abram espaços para contestação

e diversidade cultural, ao mesmo tempo que regularmente geram oportunizam novos formatos e funcionalidades (Poell; Nieborg; Duffy, 2022).

A forma como algoritmos são experienciados, percebidos, compreendidos e imaginados pelos usuários de plataformas são os imaginários algorítmicos, que incidem também no que essa imaginação possibilita (Bucher, 2017). Eles são um desdobramento dos imaginários sociotécnicos: motivados por uma visão compartilhada de modos de ordenamento e de vida social atingíveis com avanços em tecnologia e em ciência, definem-se como visões de futuros desejáveis, de forma coletiva, institucional e performada de modo público, a partir de diferentes visões de produção e performance de bem coletivo. Decorre, portanto, da noção de imaginários como crenças coletivas sobre a forma de funcionamento de uma sociedade (Jasanoff, 2015).

Desse modo, podemos fazer a relação entre os imaginários sociotécnicos e a tecnocultura, considerando que os processos entre plataformização, *streaming* e audiovisualidades, de diferentes modos, se transformam, se ressignificam e se retroalimentam a partir de seus usos e apropriações. Isso ocorre entre mídias, plataformas, tecnologias, pessoas e temporalidades. Esses são aspectos fundamentais para serem pensados no âmbito deste estudo, inclusive em razão de seu direcionamento à cena musical independente e mais especificamente às ações realizadas por musicistas mulheres de Porto Alegre e de Milão. Na seção a seguir, passamos ao detalhamento no que tange a questões de cena musical independente, de modo a possibilitar a adequada abordagem do objeto empírico deste trabalho.

2.2 CENA MUSICAL INDEPENDENTE: CONSTITUIÇÃO, LÓGICAS E DINÂMICA

Este estudo dedica-se a observar um fenômeno no âmbito da cena musical independente de Porto Alegre. Dessa forma, ao pensarmos as relações entre tecnocultura e audiovisualidades desdobradas nas implicações com a cena musical, podemos observar que códigos simbólicos estão relacionados a ela, o que também dialoga com contextos urbanos, gêneros musicais, dentre outros aspectos que caracterizam espaços socializadores (Gelder; Thornton, 1997, apud Bennett; Guerra; Oliveira, 2021).

Os estilos de vida em uma comunidade local, no que se refere à ótica das cenas musicais, refletem tanto os seus aspectos consolidados como tendências novas da sociedade, o que está atrelado às práticas do "faça você mesmo", também conhecido como *do-it-yourself* ou DIY (Bennett; Guerra; Oliveira, 2021). Trata-se de questão que guarda uma relação

fundamental com as práticas, os usos e as apropriações da tecnologia por parte dos integrantes da cena musical independente, assim como com as lógicas que permeiam esses processos. Importante, aqui, apontar a noção de estilo de vida tendo por base sua ideia como projeto criativo (Chaney, 1996 apud Bennett; Guerra; Oliveira, 2021).

Em uma determinada cultura, há conhecimentos e artefatos, inclusive simbólicos, que são reconhecidos, e que estão relacionados às competências que os integrantes de uma cena musical podem adquirir ao participarem dela (Jensen, 2006 apud Bennett; Guerra; Oliveira, 2021). Assim, dentro do que se propõe neste estudo, podemos construir uma relação de como a tecnocultura relacionada às audiovisualidades passa por uma transformação e se desdobra na retroalimentação entre tecnologias, temporalidades e o que, no âmbito observado, carrega sentidos específicos e é reconhecido. É como ponderar que as modificações trazidas pelo contexto da pandemia da Covid-19, considerando-se as audiovisualidades a partir da visada tecnocultural, se articulam no fenômeno estudado a partir de um conjunto de aspectos que ali têm sentido, dentro de suas lógicas específicas.

Isso ocorre observando-se, também, as questões próprias do *ethos* DIY, que se desdobram em movimentos de resistência, de busca da manutenção da autenticidade e de viabilização do trabalho independente em música. Trata-se de um conjunto de práticas culturais que se articulam em rede e implicam em formas de sociabilidade que se desdobram a partir de interesses comuns. A partir da popularização, ainda que não universal, das tecnologias digitais criativas, que ampliam as possibilidades de criação e divulgação de produtos em música, também se modifica, em termos socioeconômicos e tecnológicos, o DIY como prática e discurso cultural (Bennett; Guerra; Oliveira, 2021).

Verifica-se, portanto, que há uma importante proximidade entre essas questões e os aspectos referentes à tecnocultura e as audiovisualidades. É dentro deste espectro que buscamos observar o audiovisual em devir, assim como os usos e apropriações que modificam e, por consequência, atualizam as audiovisualidades e a tecnocultura no que tange à cena musical independente de Porto Alegre.

Cabe, nesse momento, compreender melhor a noção de cena musical independente. Cenas podem ser definidas por gênero musical, localização ou atividade social, estando relacionadas à busca de interesses, à sociabilidade, a identidades coletivas que tomam forma e a ações de experimentação e inovação na vida cultural (Straw, 2013). Considerando-se isso, convencionou-se dizer que cena musical independente é aquela composta por artistas que não possuem contrato com as *majors*, ou seja, as grandes gravadoras, que são a Universal Music, a Sony Music e a Warner Music.

A ideia de cena sugere a trajetória de pessoas e ideias articulada a afinidades e interconexões (Straw, 2006), dentro da noção de uma comunidade de significado produtiva (Shank, 1994 apud Straw, 2006). A diferenciação entre as cenas musicais funda-se a partir de que tipo de música consumir e em que espaço, questão que se relaciona com uma ética de consumo cultural (Straw, 2006). Em uma cena, por meio de trajetórias de troca, interagem práticas musicais diversas em um espaço cultural (Straw, 1991 apud Sá, 2013).

Nas cenas musicais marcadas pelo DIY, que são as consideradas cenas independentes, verificam-se duas questões fundamentais: um tipo de ação empreendedora que se mobiliza a partir de uma rede de relações, e a circunstância de que seus integrantes são multitarefa, realizando diferentes tipos de trabalhos voltados a fazer aquela cena acontecer, para além da atuação como musicistas (Tarassi, 2018). Verifica-se, em relação a isso, um aprofundamento da articulação entre práticas relacionadas aos meios digitais e às sociabilidades das cenas musicais, que é parte dos processos de digitalização cultural que se ampliaram neste século (Sá; Janotti Jr., 2013).

A partir da articulação em ambiente digital, o que exige dos participantes de uma cena musical uma série de ações no que tange às questões técnicas e estéticas desse contexto, para além das econômicas, desdobram-se transformações que incidem inclusive sobre a identidade dessa cena, por meio de um processo complexo. O ambiente digital pode, até mesmo, tornar-se central para a constituição ou consolidação de uma cena, e esta pode ser compreendida como uma rede sociotécnica (Sá, 2013).

Dessa forma, em um movimento que estimula comunidades de interesse que sociabilizam e articulam modos de empreendedorismo específico (Straw, 2013), há uma busca de sustentabilidade cultural que ocorre por meio de um processo de profissionalização nas cenas musicais independentes (Bennett; Guerra; Oliveira, 2021). Esse processo dá-se tanto em função das competências que são desenvolvidas, no âmbito criativo, como efeito da participação desses integrantes na cena (Bennett; Guerra; Oliveira, 2021; Tarassi, 2018) como também como expoente da proximidade com instituições culturais, situação em que estas produzem um excesso que passa a desembocar em desdobramentos que se constituem como cena, a partir de conjuntos de energia expressiva (Straw, 2013).

No âmbito das cenas musicais independentes, ainda que o trabalho dos integrantes nem sempre se apresente sustentável ou gratificante do ponto de vista econômico, se procura estruturar a criação de trajetórias profissionais satisfatórias (Threadgold, 2018 apud Bennett; Guerra; Oliveira, 2021; Tarassi, 2018). Isso frequentemente ocorre por meio da combinação de diferentes papéis-chave, considerando-se, para além das atuações dos integrantes como

musicistas, cantores e compositores, também o trabalho como produtores musicais, educadores, donos de espaços onde acontecem *shows*, produtores culturais, assessores de imprensa, dentre outros (Bennett; Guerra; Oliveira, 2021; Tarassi, 2018).

Essa forma de buscar a sustentabilidade da atuação em música é parte das estratégias para lidar com a circunstância deste ser frequentemente um trabalho precarizado. A pluralidade de funções acaba, no entanto, não só por viabilizar o trabalho, mas também por fomentar a rede de articulação e sociabilidade entre os integrantes da cena musical, o que consequentemente a fortalece (Tarassi, 2018).

Porém, dentro dessa discussão, é importante pontuar as questões que se referem ao trabalho voluntário no âmbito das cenas musicais independentes, o que, por um certo período tempo, as articula e viabiliza, porém não é sustentável a médio e longo prazo. Este trabalho gratuito por vezes se deve ao movimento de buscar visibilidade e tecer relações na cena, além de desenvolver habilidades profissionais e artísticas (Terranova, 2000 apud Tarassi, 2018).

Cabe, portanto, um debate que tensione elementos referentes à ótica da economia criativa, para além do trabalho independente como contraponto a uma estrutura padronizada da indústria da música (Bannister, 2006 apud Tarassi, 2018), conduzindo a dinâmicas econômicas e organizacionais mais formalizadas e conectadas às atuais formas de articulação da economia da cultura (Hesmondhalgh, 1997, 1999; Negus, 1992 apud Tarassi, 2018). A necessidade de habilidades de empreendedorismo e de recompensas financeiras mostra-se importante para a sobrevivência de uma cena musical independente (Tarassi, 2018).

Dentre essas habilidades está também a de fazer *networking*, ou seja, desenvolver uma rede de relações baseada em confiança e reputação, que valorize sua capacidade profissional. Trata-se de ação que está implicada diretamente na performance de si. Em razão de que isso se articula também por meio da presença em *shows* de outros artistas independentes, há a tendência de que ocorra um processo de indissociação entre momentos de consumo musical e produção, assim como entre os de lazer e de trabalho (Tarassi, 2018). São ocasiões importantes para o desenvolvimento e a manutenção de relações que oportunizam colaborações futuras entre os integrantes da cena.

Os aspectos aqui citados sobre cenas musicais independentes, com base em diferentes autores que, em suas obras, debruçam-se sobre as cenas de locais como Montreal (Canadá), Portugal, Rio de Janeiro/RJ e Milão (Itália), podem ser visualizados na cena musical independente de Porto Alegre. Nesta cena, usos e apropriações dos meios digitais a partir de sua popularização levaram a um fomento do trabalho independente em música na cidade na década de 2000 e por boa parte da década de 2010, também por meio das plataformas de redes

sociais, como Orkut, Facebook, Twitter (hoje X), MySpace, e da distribuição da música por meio de *download* (Giorgis, 2017a).

Um fator nesse período era o de que, frequentemente, musicistas mantinham outros trabalhos remunerados, não relacionados diretamente à música, que possibilitavam manter-se enquanto se dedicavam à cena. Aqueles que tinham conhecimentos profissionais voltados à comunicação, por exemplo, normalmente os utilizavam para a construção de sua visibilidade e de suas relações de forma a estabelecerem-se na cena (Giorgis, 2016). No entanto, é importante pontuar como isso possivelmente fazia com que menos relações de trabalho em outras tarefas se articulassem dentro da cena, o que certamente incidia sobre a atuação desses integrantes e sobre a sustentabilidade e continuidade deste processo.

É interessante verificar que, nestes períodos, uma força significativa da articulação da cena acontecia por meio dos *shows*, que eram uma importante forma de remuneração para os artistas, também em função de seus produtos que eram vendidos nos locais, para além da articulação com o público e os demais integrantes da cena (Giorgis, 2016, 2017a). Transpondo para a realidade do contexto da pandemia da Covid-19 dentro do recorte de tempo ao qual se dedica este estudo, em que as articulações necessitavam ocorrer praticamente só *online*, por meio de plataformas, outras questões surgem.

Assim, a tecnocultura que se desenvolve entre março de 2020 e agosto de 2021 no âmbito da cena musical independente de Porto Alegre tem forte incisão das audiovisualidades dentro das formas possíveis de se comunicar, construir relações, estar próximo das pessoas, sejam elas do público ou demais integrantes da cena. Nisso também está presente uma modificação que advém do próprio uso das plataformas, junto à consolidação da tecnologia *streaming* para divulgação e distribuição, e do contexto: cresce a importância das visualizações, dos *plays*, dos seguidores, comentários, curtidas, compartilhamentos, retenção e outras métricas. Estas passaram cada vez mais a significar um crescimento de visibilidade *online* que leva às formas de remuneração possíveis a partir da plataformação do trabalho em música em um período de distanciamento social, para além da construção das relações entre as pessoas, que retroalimentam esse processo.

Desse modo, diante desses fatores, as habilidades multitarefa dos integrantes da cena musical necessitam se ampliar, de forma a dar conta dessa nova realidade que se apresentou. Ainda que pudessem contar com o trabalho de profissionais de comunicação digital e produção audiovisual, por exemplo, os artistas precisariam estar cientes do que tecnoculturalmente era viável e adequado naquela comunidade de sentido. Considerando-se o distanciamento social necessário à contenção do contágio por Covid-19 em uma época em que

as vacinas que a preveniam não existiam ou não estavam ainda amplamente disseminadas, produções que envolvessem a presença física não eram propriamente possíveis, e indicava-se que fossem, inclusive, evitadas.

Para além do cuidado e das estratégias já existentes no que tange às performances nas plataformas de redes sociais, foi preciso que se desenvolvessem novos conhecimentos e possibilidades, em uma transformação do DIY. Assim, para além disso, a questão da indissociação entre lazer e trabalho, consumo musical e produção, que já estavam presentes na atuação de musicistas independentes, se desdobraram de forma mais incisiva nos meios digitais. No âmbito da circunstância multitarefa dos integrantes da cena independente, passou a colocar-se também a discussão sobre terem se transformado em produtores de conteúdo digital, utilizando para isso de tempo que poderia ser voltado ao seu aperfeiçoamento musical (Chioccarello, 2020). A força das audiovisualidades nesse contexto guarda uma relação direta com isso, atrelada a como se articula a tecnocultura.

A importância de políticas públicas voltadas à cultura para o fomento do trabalho em música, discutida por autores consultados (Straw, 2013; Tarassi, 2018; Sandroni et al., 2021), se coloca também no âmbito da cena musical independente de Porto Alegre. Isso visualiza-se no contexto da pandemia da Covid-19 por meio de iniciativas como os Editais Emergencial de Auxílio à Cultura, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre (Editais, 2020) e o FAC Digital (FAC, 2020), da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul – SEDAC e da Universidade Feevale, já mencionados neste estudo.

Tendo sido aqui debatidas também questões referentes à circunstância multitarefa dos integrantes da cena independente, assim como à sua remuneração, é possível inferir que estas formas de fomento venham a possibilitar que estas atividades sejam realizadas por aqueles que, dentre suas relações, exercem os papéis-chave da cena, recebendo adequada remuneração ao constarem no detalhamento financeiro dos projetos contemplados pelos editais.

Desse modo, se pode construir a noção de que o fortalecimento e a sustentabilidade de uma cena musical independente, possibilitando que seus integrantes realizem seu trabalho voltado mais especificamente ao que tange à música a seu ecossistema, ocorre também, de forma relevante, por meio de diferentes formas de fomento e financiamento, incluindo-se aí as advindas de políticas públicas.

Trata-se, junto a outros fatores, de questão muito importante para a realização do trabalho das mulheres musicistas independentes, abordadas neste estudo. Ao poderem se dedicar de forma mais específica ao trabalho em música, obtendo com ele uma adequada remuneração, as musicistas podem produzir trabalhos mais qualificados e manter a sua

atuação nesse âmbito. Une-se a isso que os trabalhos realizados pelos demais integrantes da cadeia produtiva da música, sejam produtores musicais, culturais ou executivos, realizadores audiovisuais, gestores de comunicação digital, *designers*, assessores de imprensa, dentre outros, qualifica e amplifica o que é produzido pelas musicistas. Isso possibilita que, além do fato de que sua voz, inclusive no sentido político, chegue mais longe, também elas tenham melhores recompensas por este trabalho, em visibilidade, remuneração, reconhecimento e abertura de espaço para si e para suas semelhantes.

Na seção a seguir, para a continuidade da construção da fundamentação teórica deste trabalho, iremos abordar questões de gênero e música.

2.3 GÊNERO E MÚSICA: ALGUMAS QUESTÕES

Nesta seção, trataremos de questões que relacionam gênero e música, incluindo-se aí a interseccionalidade. Consideramos, para este estudo, a emergência e existência de um campo de pesquisa que relaciona música e gênero, que se desenvolve também como contraponto ao silenciamento e exclusão constantes das mulheres na música, campo que é, de forma predominante, androcêntrico, masculino, branco e eurocêntrico (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018). A necessidade de articulações mais complexas considerando essas questões, observando-se os desdobramentos das mais recentes ondas do feminismo, em cruzamento com perspectivas pós-coloniais (Sá; Guerra; Janotti Jr., 2019), coloca-se também em função da busca de uma abordagem para além de um olhar eurocêntrico. Isso articula-se com a quarta onda feminista, que teve sua emergência no Brasil nas primeiras décadas do século XXI (Matos, 2010 apud Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018).

Assim, os estudos relacionados com música tiveram uma modificação em seus enfoques nas décadas mais recentes, a partir de pesquisas sobre música popular, feminista e LGBTQIA+³¹, deslocando o olhar que antes se centrava mais na música protagonizada principalmente por homens, de ordem culta e europeia (McClary, 2021). No entanto, as questões sobre as mulheres, feministas e de gênero ainda permanecem em um tipo de marginalidade na área dos estudos em música (Cusick, 2001).

Junto a isso, os movimentos pertinentes à inclusão das mulheres no âmbito da música ainda necessitam construir e ampliar espaços para sua atuação, como instrumentistas, cantoras e compositoras, considerando-se também as questões étnico-raciais e de identidade de gênero.

³¹ Em alinhamento com o Decreto nº 11.471/2023 (BRASIL, 2023), a sigla se refere a Pessoas Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Travestis, Transexuais, *Queers*, Intersexos, Assexuais e Outras.

Trata-se tanto da representatividade em sua ação como artistas nas cenas musicais, como também de terem espaço para as suas vozes, para o que têm a dizer, a partir de seus pontos de vista como mulheres (McClary, 2021). Incide nisso, portanto, o necessário questionamento à representação das mulheres por meio de composições realizadas por homens (McClary, 2002; Giorgis, 2017b).

Neste processo está incluída ação de trazer, nas pesquisas referentes ao âmbito da música, as mulheres como sujeitas de saberes e fazeres, como agentes no que se refere às práticas e aos conhecimentos musicais, em movimento relacionado ao das epistemologias feministas (Hardling, 1987, apud Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018). Une-se a isso a circunstância da imbricação de pesquisadores com o objeto empírico pesquisado, considerando-se que os olhares não são neutros e que os conhecimentos são situados (Rago, 2021).

Nas decisões dos movimentos de pesquisa a serem realizados para seu desenvolvimento, incide o fato de que os privilégios de cada pessoa dos grupos, que guardam relação com sua posição social e sua história de vida, devem ser por ela reconhecidos, conduzindo à compreensão das necessidades de escuta e fala das vozes, assim como do entendimento dos diferentes processos, seja aqueles que levam ao silenciamento, ou aqueles que levam à inclusão (hooks, 2013). Verifica-se, portanto, a importância da busca de formas outras de realizar os movimentos de pesquisa, para além dos paradigmas universais da historiografia clássica (Possas, 2011 apud Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018), questionando as noções de dessubjetivação e de neutralidade, de forma comprometida com as necessidades de desconstrução e reconstrução pertinentes a isso (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018).

Assim, a partir da proposição de uma forma alternativa para a articulação do modo como se produz o conhecimento científico, o feminismo contribui para uma crítica contundente a essa articulação (Rago, 1998). Disso decorre problematizar a exclusão naturalizada das mulheres, assim como a falta de espaços por elas ocupados e aqueles que a elas são destinados. Desse modo, o que será percebido, abordado e produzido no processo de pesquisa refletirá a consideração de possibilidades práticas e conceituais a partir do pensar-se uma possível epistemologia feminista (Ferreira, C.F., 2018).

No campo da música, atividades como as de criação e improvisação são tidas como mais inadequadas às mulheres, ao passo que atividades como as do canto, do piano ou da docência são vistas como mais apropriadas para elas, o que torna esse campo generificado (Green, 2001; Micalizzi, 2021). Considerando-se as variáveis também no que tange às cenas por gênero musical, verifica-se que no *rock* e na música eletrônica ainda há poucas mulheres

que atuam como instrumentistas ou como DJs. A elas destina-se mais frequentemente a posição de vocalistas (Polivanov; Medeiros, 2020a). Nas diferentes funções exercidas, as mulheres vivenciam mais cobranças e críticas a partir dos homens, assim como a sexualização de seus corpos (Abtan, 2016 apud Polivanov; Medeiros, 2020a; Micalizzi, 2021). Além disso, passam por avaliações mais críticas do que os homens em funções semelhantes ou relacionadas, além de serem requisitadas a se comportarem de forma mais *sexy* e serem mais soltas quando em suas performances no palco (Schaap; Berkers, 2014).

A partir da visibilização do fazer das mulheres em música, contribui-se para a construção de histórias múltiplas e para a existência de modelos de mulheres criadoras e compositoras que sejam referências e inspirem outras mulheres musicistas (Nogueira, 2019; Micalizzi, 2021), por exemplo. Os processos de silenciamento e apagamento produzem uma delimitação histórica e social que se desdobra em feminicídios musicais (Rosa, 2017 apud Nogueira, 2019), quando trazemos estas noções para as especificidades da música como campo de pesquisa e de atuação profissional.

Esses apagamentos ocorrem nas diferentes cenas, considerando-se gêneros musicais, como por exemplo a do *rock* (Casadei, 2013; O'Brien, 2012, apud Polivanov; Medeiros, 2020a), e a da música eletrônica (Blázquez; Rodríguez, 2019 apud Polivanov; Medeiros, 2020b). Isso se desdobra na literatura a respeito e em outros registros, como documentários, e nos estudos de juventudes e subculturas (McRobbie; Garber, 2006). Aproximando essa questão das regiões geográficas sobre a qual se debruça o presente estudo, observa-se a articulação desses fatores, e tanto no Brasil (Polivanov; Medeiros, 2020b; Ourique, 2023) como na Itália (Volpato, 2021; Micalizzi, 2021).

Observa-se, portanto, que para além de haver poucas mulheres atuantes na música, quando comparado com a quantidade de homens (Micalizzi, 2023; Ourique, 2023), aquelas que conseguem articular seu exercício profissional nesse meio passam por mais cobranças, por constrangimentos e ainda vivenciam silenciamentos e apagamentos, para além de terem poucas referências para sua atuação. Junto a isso, frequentemente as mulheres apresentam maior qualificação profissional em termos de cursos formais e universitários, inclusive a nível de mestrado e doutorado, do que os homens que atuam nas cenas musicais independentes (Micalizzi, 2021).

Estes são aspectos que se refletem na constituição das cenas musicais independentes e, dentro de suas questões de *do-it-yourself* e a necessidade de uma atuação multitarefa que dê conta das várias funções que tornam viável o trabalho em música, desdobram-se também na tecnocultura das musicistas e de seu público. Em consonância com isso, elementos que se

relacionam com o uso do audiovisual e, conseqüentemente, das audiovisualidades como devir, em paralelo com os processos de plataformização e conseqüente algoritmização dos processos em música e sociais, dialogam com as questões enfrentadas pelas mulheres na sociedade, que reverberam em sua atuação nas cenas musicais.

Dentre as formas construídas pelas mulheres através do tempo para consolidarem seu trabalho em música, está a constituição de coletivos, prêmios, festivais e organizações, por meio dos quais buscam articular-se profissionalmente na música, com aprendizados, apoio mútuo e trocas entre as mulheres. Trata-se de um tipo de movimento que busca, a partir da união e da articulação em rede, traçar estratégias que permitam a elas conquistarem visibilidade e espaços de atuação (Polivanov; Medeiros, 2020b).

O compartilhamento de habilidades e de amigos, promovendo o trabalho de outras mulheres ao auxiliar em sua divulgação, assim como organizando atividades como oficinas e *shows*, são formas de construção conjunta da cultura, com a partilha de conhecimentos e saberes (Abtan, 2016 apud Nogueira, 2019). Para além disso, a troca de experiências a partir do relato de situações de misoginia vivenciadas motiva que as mulheres se aproximem (Fox-Genovese, apud Polivanov; Medeiros, 2020a).

A construção de espaços próprios de articulação pelas mulheres proporciona encontrarem pessoas com as quais se identifiquem e que as encorajem, constituindo espaços seguros em que possam desenvolver suas identidades (Keller, 2012 apud Polivanov; Medeiros, 2020a). Assim, de forma ativa, mulheres musicistas atuam na construção de mudanças de forma propositiva (Micalizzi, 2021).

Nesse espectro, essas organizações buscam, também, lidar com as dificuldades advindas de práticas que privilegiam os homens na música, conhecidas como *brodagem* (Polivanov; Medeiros, 2020a), articulada como uma dominação masculina na cultura de *networking* do âmbito da música (European, 2022), que são percebidas na sociedade e nas cenas musicais e naturalizadas com base em estereótipos misóginos e excludentes. No entanto, é fundamental observar que, dentro da circunstância de serem mulheres, há um atravessamento de questões como as de raça e classe (Leal, 2019 apud Polivanov; Medeiros, 2020b), que podem conduzir a que mulheres se sintam excluídas em relação a movimentos por não se sentirem identificadas com aquelas que os conduziam (Polivanov; Medeiros, 2020a).

Para o presente estudo, busca-se considerar as diferenças entre o norte e o sul globais em suas nuances, propiciando uma dimensão de análise do *ethos* e das práticas do *do-it-yourself* que contemple a articulação entre o *do-it-yourself* e as questões de gênero (Guerra,

2020). Assim, realizar pesquisa em música sobre mulheres abrangendo Porto Alegre e Milão é considerar que suas realidades possuem diferenças no que se refere a serem perpassadas por desigualdades, assimetrias, opressões e outras dificuldades relacionadas, que se interseccionam e se entrecruzam, ao mesmo tempo que coexistem (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018).

As condições de desigualdade que prejudicam as mulheres são potencializadas pelo contexto histórico e social latino-americano, junto com discriminações de classe, geopolítica, deficiência, identidade de gênero, orientação sexual, corporalidade e raça/etnia (Femenías, 2007 apud Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018). Ao mesmo tempo, fatores sociais do contexto italiano contribuem para uma situação das mulheres em geral mais atrasada, em termos econômicos, culturais e sociais, do que nas outras democracias europeias (Volpato, 2021). Visualiza-se, portanto, que aproximações e atravessamentos das discussões de gênero e outros fatores inter-relacionados colocam-se como relevantes, o que direciona nossa escolha para um olhar que considere a interseccionalidade. Cabe, portanto, desdobrar isso.

Considerando-se que as noções de feminino e de mulher não são estáveis, tendo significados problemáticos observa-se a importância de uma radicalização da crítica feminista, exigida pela complexidade do conceito de gênero. A noção de que a categoria de mulheres compreende uma identidade definida é uma presunção da teoria feminista, a partir da delimitação de interesses e objetivos pelos quais se busca ter uma representação política. Isso pareceu necessário como forma de visibilizar politicamente as mulheres a partir da teoria feminista, e atualmente há um questionamento disso dentro de seu próprio discurso (Butler, 2003).

Assim, não se compreende o sujeito das mulheres como permanente ou estável, e as mesmas estruturas de poder por meio das quais busca-se uma emancipação, produz e reprime, como sujeito do feminismo, a categoria das mulheres. Junto a isso encontra-se a suposição da existência de uma identidade em comum entre as mulheres, visto que o gênero decorre de intersecções políticas e culturais, como as relacionadas a questões raciais, de classe, regionais, étnicas e da ordem da orientação sexual e da identidade de gênero, sendo que no âmbito do conjunto desses elementos é produzida e mantida a noção de gênero. Mulher é, portanto, um devir e um termo em processo, aberto a ser ressignificado e a intervenções (Butler, 2003).

Nisso incide a importância do olhar interseccional, como uma sensibilidade analítica que, antes de tornar-se um termo, era uma realidade vivida, e que se articula como um modo de pensar identidade e de debater sua relação com o poder. As exclusões visibilizadas pela interseccionalidade dizem respeito a intersecções entre opressões de classe, sexismo,

transfobia, racismo, capacitismo, que se desdobram nas vulnerabilidades enfrentadas, por exemplo, por mulheres em movimentos de imigração, “pessoas de cor”³² em movimentos LGBTTIAP+, pessoas com deficiência lutando contra abusos policiais, mulheres trans em movimentos feministas, dentre outras situações e circunstâncias (Crenshaw, 2015).

As discussões em defesa das mulheres negras deram origem à noção de interseccionalidade, que em debates mais atuais procura evidenciar o fato de que há grupos que falham em representar muitos de seus integrantes, que acabam se tornando invisibilizados em movimentos e processos (Crenshaw, 2015). A proposição da interseccionalidade teve origem na experiência multidimensional das mulheres negras, a partir da circunstância de seu apagamento teórico, e na busca pela ampliação dos olhares antirracista e feminista. Isso em função de que nas situações de discriminação sexual, o enfoque se direciona para mulheres privilegiadas em termos de classe e raça, ou seja, mulheres brancas, e nas circunstâncias de discriminação de raça, o direcionamento se dá em relação pessoas negras privilegiadas no que tange a classe e sexo, ou seja, homens de classe média. A representação de somente uma parte de um fenômeno mais complexo, a partir desse tipo de concepção de racismo e de sexismo, acaba, portanto, marginalizando outros integrantes desses grupos, no caso, as mulheres negras (Crenshaw, 1989).

A conceituação da discriminação de gênero estabeleceu-se centrada na experiência das mulheres brancas. Junto a isso, o fato de mulheres brancas falarem em nome do que se colocaria como “mulheres” reforça a exclusão das mulheres negras. Assim, transfere-se uma voz autoritária universal àquelas que partilham as mesmas circunstâncias sociais, culturais e econômicas de um homem branco, a não ser pelo gênero. Desse modo, a dominação de outras mulheres conta com a contribuição dos privilégios das mulheres brancas, para quem a própria raça minimiza algumas nuances do sexismo, o que é ignorado por estas feministas (Crenshaw, 1989).

O pensamento feminista fundado na experiência das mulheres brancas questiona, por exemplo, as limitações dos papéis das mulheres em casa e em público, identificando e criticando os estereótipos a partir disso. No entanto, tradicionalmente as mulheres negras trabalharam fora de casa, em número maior do que as mulheres brancas, o que poderia conduzir à conclusão de que as mulheres negras estariam isentas das normas patriarcais, em função de terem um papel na família e em outras instituições negras que difere das manifestações patriarcais presentes junto à comunidade branca (Crenshaw, 1989; hooks,

³² Designação foi por nós traduzida de forma direta do termo originalmente utilizado pela autora, “*people of color*”.

2019). Une-se a isso combinação que traz um conjunto de questões diferenciadas que confrontam as mulheres negras: a suposição racista de promiscuidade sexual e as expectativas sexistas de castidade, raramente discutidas tanto no âmbito das políticas antirracistas como na literatura feminista (Crenshaw, 1989).

No âmbito da discussão que cunhou o conceito e o termo “interseccionalidade”, a soma do racismo e do sexismo é menor do que a experiência interseccional (Crenshaw, 1989). Dessa forma, trazendo o olhar para as concepções atuais da interseccionalidade, observamos que a construção de uma abordagem e relação a mulheres necessita sempre considerar os demais aspectos que transversalizam a sua existência, na busca por dar conta de modo adequado e justo das questões que constituem suas histórias, suas vidas, seus fazeres e suas realidades.

Por conta disso, tencionamos, neste estudo, considerar os atravessamentos de gênero designado ao nascer, classe, idade, identidade de gênero, orientação sexual, cor/raça, a circunstância de serem pessoas com deficiência ou não, a sua localização geográfica e o contexto social e histórico decorrente disso. Esses são elementos constituintes de como cada uma das artistas desenvolveu, através do tempo, o seu fazer profissional em música, e incidem de forma direta em sua articulação na cena musical e nos usos e apropriações tecnoculturais das plataformas e das audiovisualidades.

Assim, tendo já detalhado nesta seção diferentes questões pertinentes a gênero e música, cabe detalhar a relação da realidade das mulheres com o contexto social da pandemia. Desse modo, em diálogo com os elementos pertinentes a cenas musicais e outros, já mencionados nesta seção do estudo, temos que as dificuldades enfrentadas pelas mulheres em nossa sociedade se desdobram também em sua atuação no âmbito da música. Isso incide em ações discriminatórias no contexto do trabalho musical, que tendem a culminar em sobrecarga de trabalho, assédio sexual e assédio moral, fazendo com que a carreira das musicistas seja muito prejudicada pela falta de equidade de gênero (Mulheres, 2019; Volpato, 2021). Verifica-se situação semelhante nesse âmbito no Brasil e na Itália.

É importante observar que os ambientes de trabalho e a forma como as diferentes questões neles se articulam é consequência de diferentes condições, advindas da desigualdade de gênero (Neto, 2019; Cabral, 2021; Belandi, 2020; Bublitz, 2020) e que foram agravadas por conta do contexto da pandemia da Covid-19. Dentre alguns fatores, estão a distribuição desigual das tarefas domésticas e do cuidado com a família, o que, durante a pandemia, se tornou mais grave, levando ao exercício de múltiplas jornadas de trabalho pelas mulheres. Essas questões ocasionam tanto o prejuízo do desenvolvimento da carreira das mulheres em

música como a sua sobrecarga emocional (Segnini, 2014; Pichoneri, 2011; Requião, 2020; Barros et al., 2020; Data Sim, 2019 apud Sandroni et al, 2021; Micalizzi, 2021).

Reúnem-se nesse contexto, portanto, fatores como a sobrecarga de trabalho – tanto o doméstico, não remunerado, como aquele que é remunerado –, a responsabilidade pelo cuidado de familiares, a baixa remuneração e menos oportunidades de trabalho em função do preconceito de gênero, assim como as violências urbana e doméstica – esta última, intensificada e de mais difícil detecção por conta do distanciamento social. Essas questões tornaram as mulheres ainda mais vulneráveis e, tanto no Brasil como na Itália, ao mesmo tempo estes fatores foram mais evidenciados e discutidos no decorrer dos acontecimentos no contexto da pandemia.

Nesse âmbito, ONU Mulheres realizou recomendações de medidas que buscavam amenizar o impacto da pandemia em relação às mulheres. Esses indicativos perpassavam, inclusive, disponibilidade de dados sobre a pandemia por gênero, garantia de igualdade de voz para as mulheres nas tomadas de decisões, acesso adequado às informações de saúde pública, acordos de trabalho flexíveis para as que tinham pessoas sob seus cuidados, acesso a equipamentos de proteção e produtos de higiene menstrual, estratégias para administrar o impacto econômico da pandemia junto às mulheres, e priorização de serviços de resposta e prevenção à violência de gênero e proteção de serviços de saúde essenciais para mulheres e meninas (Bublitz, 2020).

Nesse período, a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal) publicou estudo apontando que houve uma redução da participação das mulheres no mercado de trabalho em 2020, inclusive no que se refere ao trabalho doméstico remunerado, e a premente dependência que as famílias têm do trabalho feminino não remunerado, o que leva mulheres a deixarem outras atividades que gerem renda para cuidar da casa, de crianças e de idosos (La Autonomía, 2021). O relatório conclui que o retrocesso provocado pela pandemia nas condições de trabalho das mulheres será de mais de uma década (Ferreira, G., 2021).

Em consonância com isso, no mesmo ano, estudo da Comissão Europeia também apontou, em seu contexto geográfico, essas questões do trabalho das mulheres durante a pandemia, considerando-se tanto o remunerado, quanto o do cuidado doméstico não remunerado. Junto a isso, avaliou o impacto das circunstâncias do período na atuação das mulheres nos setores cultural e criativo, incluindo-se aí a música, considerando a interseccionalidade. Em algumas situações, o impacto foi da diminuição do tempo alocado para o trabalho criativo, e em outras houve uma possibilidade de uma maior dedicação a ele. Considerou-se, também, o uso do *online* para alcançar o público e realizar atividades de

networking, embora esse movimento não tenha acontecido em situação de igualdade de acesso (European; Menzel, 2021).

Neste capítulo, observamos as discussões referentes a questões de gênero e música, junto às circunstâncias das cenas musicais independentes e o contexto relacionado à potencialização dos processos de plataformização no contexto da pandemia da Covid-19, aliado às circunstâncias tecnoculturais e às audiovisuais nesse âmbito. Passamos, a seguir, à seção de procedimentos metodológicos deste trabalho. Nela, apresentamos o arranjo delineado a partir da perspectiva cartográfica para a construção do *corpus* e as etapas que se desdobram nos passos voltados ao procedimento analítico desta tese.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Propomos a utilização de um arranjo metodológico que parte da perspectiva das cartografias. Para tanto, temos por base Massimo Canevacci (1997), Maria Filomena Molder (2010), Suzana Kilpp (2010), Laura Barros, Virgínia Kastrup, Eduardo Passos (2009) e Suely Rolnik (1998, 2007).

Alia-se a isso o método intuitivo, já apresentado, em seção anterior deste trabalho, na construção do misto, tendo por base Bergson (2006) e Deleuze (2004). A partir deste movimento, objetiva-se a distinção dos falsos e verdadeiros problemas de pesquisa, na busca de que sejam observadas as diferenças verdadeiras de um objeto em relação ao outro, considerando-se que o misto, constituído pelas naturezas da virtualidade e suas atualizações, dá existência ao objeto (Kilpp, 2010).

O arranjo metodológico abrange também os relatos de vida, a partir de Bertaux (2005), por meio da realização de entrevistas. Junto a isso, estão também os métodos digitais, com base em Richard Rogers (2013; 2019), e Alessandro Caliandro e Alessandro Gandini (2016).

Assim, passamos à apresentação dos procedimentos metodológicos a partir dos quais se estrutura esta pesquisa.

3.1 A PERSPECTIVA DAS CARTOGRAFIAS

A cartografia possibilita o delineamento de mapas dinâmicos, produzindo relações com o movimento do objeto, num processo em que percepções decorrem das afecções do pesquisador durante seu fazer em pesquisa e reinventam o objeto ao retornar à sua memória, conduzindo à sua atualização criativa (Kilpp, 2010). Trata-se de um método que, ao mesmo tempo em que não é uma ação sem direção, desenvolve-se sem modo prescritivo. Acontece um acompanhamento dos efeitos do percurso de pesquisa, a partir de pistas que o orientam, sobre o objeto empírico, o pesquisador e os resultados como produção do conhecimento, que emergem de forma conjunta do processo de investigação (Passos; Barros, 2009).

O pesquisador que utiliza a cartografia, o cartógrafo, deve mergulhar nas intensidades, desenhando seu estudo junto aos movimentos que transformam a paisagem, inclusive a psicossocial, tendo atenção às estratégias que correspondem às formações do desejo, nos diferentes fenômenos da existência humana, visibilizando afetos que emergem. As escolhas pertinentes à invenção do objeto, advindas do prevalecimento de uma sensibilidade e da

tensão fecunda entre fluxo e representação, que origina o movimento a ser apreendido, são políticas (Rolnik, 1998).

Em relação a isso, coloca-se, neste trabalho, que procura dar voz às artistas e espaço às suas realizações, a importância de seguir-se uma ética feminista do cuidado (Franzke, 2020; Caldeira, 2024). Assim, considera-se que a coleta e utilização dos dados deve, mais do que não prejudicar os sujeitos de pesquisa, trazer a eles benefícios a partir da produção de conhecimento. A isso também se relaciona a noção de conhecimento situado (Haraway, 1988), em uma discussão sobre o que conta como conhecimento e como ele é obtido, na sua relação com comunidades, com seu contexto e com quem o informa.

Nesse âmbito da invenção do objeto, discute-se que há uma produção de dados, para além de uma coleta, em função de que, a partir do que estava no campo de forma virtual, que, a partir de um processo de diferenciação e criação que o atualiza (Bergson, 1990 apud Kastrup, 2009), acontece uma real produção por meio do fazer em pesquisa com o movimento cartográfico (Kastrup, 2009). Dentro dos movimentos constituintes do método, ressalta-se a importância da manutenção de um diário de campo, com anotações a partir das observações realizadas, que são fundamentais para a produção de dados da investigação, por meio da transformação de experiência em conhecimento e vice-versa, (Barros; Kastrup, 2009), trazendo também reflexões de dentro da experiência de campo.

Para o presente trabalho, vem sendo produzido um diário de campo, em um arquivo de computador, com relatos escritos, achados, imagens, *links*, *prints*, reflexões, ideias, questionamentos e ponderações. Estes colaboram para exercício da pesquisa e para a compreensão da sua processualidade, implicada diretamente em seu desenvolvimento e na organização de seus resultados.

Une-se a isso, como pista na experiência cartográfica, a atenção, a partir da noção de reconhecimento atento (Bergson, 1990 apud Kastrup, 2009). A atenção cartográfica, que é aberta, flutuante e concentrada ao mesmo tempo, e que consiste em detectar e apreender material a partir das pontas do processo que se desenvolve, é ponto fundamental da entrada do pesquisador no campo que investiga (Kastrup, 2009). Há a questão de onde colocá-la, o que incide em discutir que o campo perceptivo é, por ela, configurado (Merleau-Ponty, 1999 apud Kastrup, 2009). Está também implicada nisso a dimensão temporal dessa atenção (Kastrup, 2009). Dentro disso, tem-se que a cartografia necessita que seu desenvolvimento decorra como uma política cognitiva do pesquisador que a realiza (Kastrup, 2009), considerando-se que ela é uma performance, e não uma competência (Guattari; Deleuze, 1995 apud Kastrup, 2009).

A aproximação do pesquisador ao campo, no âmbito da cartografia, decorre de que este passe a habitar um território no qual há processos em curso, objetivando dar conta do movimento permanente do objeto ou fenômeno, assim como suas modulações, compreendendo a rede de forças à qual ele se conecta (Barros; Kastrup, 2009) e podendo o pesquisador abrir-se ao encontro (Kastrup, 2009; Passos; Eirado, 2009 apud Barros; Kastrup, 2009). A cartografia pressupõe o processo como processualidade, com o pesquisador iniciando o seu trajeto entre pulsações, pelo meio, dando passos que não se separam e que se sucedem, e considerando todas as etapas da pesquisa como processualidade (Barros; Kastrup, 2009). O mergulho nas intensidades do presente que se coloca, atento ao que informam os afetos que emergem (Rolnik, 2007) se desenvolve por meio de uma continuidade da prática da cartografia como método (Barros; Kastrup, 2009).

Assim, a atuação do pesquisador ocorre como um estrangeiro que visita o território e se sensibiliza pelo que encontra, visualiza, escuta, sente, experimenta (Barros; Kastrup, 2009), considerando que, no campo, buscam expressão as diferentes intensidades presentes (Rolnik, 2007). Este movimento inicial de realização da cartografia é a *flânerie* (Kilpp, 2010), a ser detalhada na seção a seguir.

3.1.1 *Flânerie* e mapeamentos

Inserir dentro dos próprios horizontes a desorientação, remapeando a partir de um redesenho possibilitado pela desorientação, para narrar uma cidade, contempla a proposta inspirada em Walter Benjamin (Canevacci, 1997), buscando desfamiliarizar-se do que é costumeiro para, de forma lógica e empírica, superá-lo. Assim, acontece uma construção recíproca do objeto e do método, que conduz a uma reinvenção de olhares, perspectivas, princípios e narrações. Isso ecoa no que se coloca, também inspirado em Walter Benjamin, como “método é desvio” (Molder, 2010, p. 28), a partir de uma experiência de limiar.

Com isso, têm-se o movimento de *flânerie*, com uma forma de deriva que permite uma contemplação que abriga em si um mergulho (Molder, 2010) e mesmo um transitar aleatório pautado pelas afecções do pesquisador sem limitações técnicas, discursivas ou culturais (Kilpp, 2010). Trata-se de um olhar lúcido de imersão desprovido de intencionalidade, em uma busca por detectar elementos dos fenômenos, cujo brilho se descobre como beleza ao tornar-se objeto contemplativo; a verdade, portanto, não é o seu conteúdo, mas sim o que advém de serem submetidos aos conceitos (Molder, 2010).

O movimento da *flânerie* principia a partir da definição de um território inicial e de uma estratégia para dar os primeiros passos. Em nossa pesquisa, o movimento de *flânerie* acontece em meio digital, buscando realizar o mapeamento a partir do seguinte perfil: musicistas mulheres independentes de Porto Alegre, que são cantoras, compositoras e tocam instrumentos, que lançaram trabalhos musicais em plataformas de *streaming* durante a pandemia da Covid-19, entre 10 de março de 2020 e agosto de 2021.

O procedimento inicial de mapeamento foi realizado por meio de buscas no Google a partir de setembro de 2021, com diferentes combinações de termos. Foi pensado que traria um resultado mais adequado e pertinente realizar este movimento utilizando o Google, uma plataforma de busca, do que quaisquer plataformas de redes sociais, nas quais a opacidade dos algoritmos parece ser ainda maior. Assim, uma forma de administrar as limitações do Google para essa finalidade foi o uso das diferentes combinações de termos, que chegaram a nove.

Nas páginas de resultados foi feita uma filtragem dos *links* com base em terem pertinência com o que estava sendo buscado. Estes *links* foram clicados e, dentro das páginas que se abriram, também foram sendo acessados outros conteúdos – *sites*, plataformas de redes sociais, PDFs para *download*. A primeira busca foi com a combinação de termos *artistas mulheres música Porto Alegre*. Na continuidade do processo, foram feitas outras combinações, com sutis diferenças entre si, a maioria delas incluindo a palavra “mulheres”, marcando a circunstância das artistas em relação ao gênero designado ao nascer e à identidade de gênero. Buscamos chegar a pessoas que se identificam como mulheres, seja cisgênero ou transgênero. Utilizou-se sempre a palavra “mulheres”, no plural, reconhecendo as mais diversas formas de se ser e existir como mulher. Estes detalhes do movimento metodológico condizem com a circunstância de que as escolhas pertinentes à invenção do objeto, dentro da perspectiva cartográfica e considerando a necessária sensibilidade para apreensão do movimento a ser observado, são políticas (Rolnik, 1998). As combinações de termos de busca utilizadas são apresentadas no quadro a seguir.

Quadro 1 - Buscas do movimento de *flânerie* referente a Porto Alegre

Combinações de termos de busca	Páginas de resultado	<i>Links</i> selecionados para acesso
artistas mulheres música Porto Alegre	12	53
artistas independentes mulheres música Porto Alegre	7	27
cantoras independentes mulheres música Porto Alegre	9	16
cantautoras independentes mulheres música Porto Alegre	4	7
bandas independentes mulheres música Porto Alegre	11	18
artistas mulheres música Porto Alegre DIY	4	3
compositoras música Porto Alegre	13	9

Combinações de termos de busca	Páginas de resultado	<i>Links</i> selecionados para acesso
selos mulheres música Porto Alegre	14	22
selo independente mulheres música Porto Alegre	7	10

Fonte: Elaborado pela autora.

Visitando os *links* selecionados dentre os resultados destas buscas e indo além em seus desdobramentos, ou seja, realizando a *flânerie* nestes territórios, foi possível encontrar artistas, que foram sendo listadas. Quando as informações fundamentais para a filtragem voltada ao perfil definido para o estudo não estavam presentes nos *links* acessados, foram feitas outras buscas no Google sobre as artistas encontradas.

O mesmo movimento foi realizado de forma mapear as musicistas da cena musical independente de Milão. As buscas foram realizadas com a tradução dos termos para o italiano, e substituindo *Porto Alegre* por *Milão*, quando pertinente. A seguir, podem ser visualizadas as combinações de termos e páginas de resultados.

Quadro 2 - Buscas do movimento de *flânerie* referente a Milão

Combinações de termos de busca	Páginas de resultado	<i>Links</i> selecionados para acesso
artiste donne musica Milano	17	16
artiste indipendenti donne musica Milano	11	27
cantanti indipendenti donne musica Milano	9	13
cantautrici indipendenti donne musica Milano	10	3
band indipendenti donne musica Milano	8	10
artiste donne musica Milano DIY	5	3
compositrici musica Milano	20	7
etichette discografiche donne musica Milano	11	12
etichette discografiche indipendenti donne musica Milano	7	6

Fonte: Elaborado pela autora.

Interessante apontar que a *flânerie* possibilitou que fossem encontrados outros materiais que podem ser relevantes para este estudo, que de outra forma talvez não houvessem sido detectados. Eles tratam sobre impactos da pandemia da Covid-19 no mercado da música, mulheres e indústria da música e a relação desses elementos com a tecnologia *streaming* para divulgação e distribuição.

Dentro do movimento combinado de *flânerie* e sistematização, quando eram encontrados produtos musicais das musicistas elencadas, lançados durante a pandemia, estes também já eram listados, junto com a informação sobre o tipo – álbum, *single*, videoclipe, *live* etc. –, nome do produto musical e *link* correspondente.

A partir desses procedimentos, puderam ser realizadas escolhas mais aprofundadas objetivando a definição do *corpus*. Com isso, chegou-se a um conjunto de musicistas das cenas musicais independentes de Porto Alegre e de Milão, que são cantoras, compositoras e instrumentistas e que lançaram novos projetos musicais durante a pandemia da Covid-19 com um uso interessante do audiovisual. São elas: Bel Medula, Bianca Obino, Clarissa Ferreira, Dessa Ferreira, Gabriela Lery, Francesca Incudine, Giungla, Guendalina e Micol Martinez.

- a) Bel Medula é cantora, compositora, pianista e musicista eletrônica, pesquisadora da área de etnomusicologia, professora da área de música (graduação, mestrado e doutorado) na UFRGS. Lançou o *single Todo Poema*, os álbuns *Semente*, *Luna* e *4x4*, este com Fu_k The Zeitgeist, e participou da coletânea *Mapa Astral, Vol. 1: Fogo*, com *Na Quarentena Até as Casas Astrológicas Tem Paredes*.
- b) Bianca Obino é cantora, compositora e violonista, professora de processos criativos em música. Lançou o EP *Volta ao mundo de dentro*, o *single 10.000 vezes* e a versão sua versão remixada do *single Volta ao mundo de dentro*, esta em parceria com Duda Raupp.
- c) Clarissa Ferreira é cantora e compositora, violinista, violonista e produtora musical, pesquisadora da área de etnomusicologia e professora de composição musical. Ela lançou os *singles Satélites*, com Kia Sajo, Paola Kirst e Tamiris Duarte, *Mulheres da Guerra*, e *Je suis SUS*, com Rhaissa Bittar, Júlia Pezzi, Renato Müller e Zelito.
- d) Dessa Ferreira é cantora, compositora, multi-instrumentista, produtora musical e arte educadora. Lançou o *single Pulso*, e participou da coletânea *Cores do Sul* com a canção *Ira de Euê*, com Dona Conceição.
- e) Gabriela Lery é cantora, compositora, baixista, violonista, guitarrista e professora de música, incluindo composição, canto e instrumentos. Ela lançou o álbum *Arquipélago*, do qual uma série de canções foram parte do projeto audiovisual *Pequenas canções do isolamento*, o *single Teletransporte*, com Nina Nicolaiewsky, e, junto com o coletivo Panapaná, participou da canção *Tamborim*, lançada na coletânea *Mapa Astral, Vol. 3: Terra*.
- f) Francesca Incudine é cantora, compositora, violonista e percussionista. Lançou o *single Zinda*, com Simal Nafees e Nafees Ahmed
- g) Giungla é cantora, violonista, pianista, guitarrista, baixista, musicista eletrônica e compositora, e lançou os *singles Walk on the ceiling*, *Jump* e *Turbulence*, e o EP *Turbulence*

- h) Guendalina é cantora, compositora, violonista, tecladista e musicista eletrônica. Ela lançou os *singles Antidoto, Veluto rosso, Fuoriposto e Impressione*.
- i) Micol Martinez é cantora, compositora, violonista e DJ, e lançou o *single Mai io mai* e o álbum *I Buoni Spropositi*.

Também a partir do movimento de *flânerie*, foi possível listar outras mulheres que são profissionais e pesquisadoras articuladas a ambas as cenas musicais, colaborando para sua construção e para olhares a serem produzidos sobre as cenas. Vinculadas à cena de Porto Alegre, estão presentes Alice Castiel, idealizadora e produtora cultural do Projeto Concha, que promovia *shows* de musicistas e workshops a elas voltados; e Luiza Padilha, produtora multimídia e cultural, fotógrafa, realizadora do minidocumentário *Música com M de Mulher* a partir de pesquisa de sua graduação e DJ. Articuladas à cena de Milão, integram este estudo Letizia Angelini, à época profissional do Italia Music Lab, articulado aos projetos *Equally* e *Keychange* pela igualdade de oportunidades para mulheres na música; Marian Trapassi, idealizadora e realizadora do projeto *Because the Night*, que promove *shows* de mulheres cantautoras e instrumentistas, sendo também ela cantora, compositora e pianista; e Silvia Tarassi, pesquisadora da cena musical independente de Milão e consultora da área cultural da prefeitura da mesma cidade.

Desdobrando o movimento de *flânerie*, foram mapeados e sistematizados os audiovisuais encontrados das musicistas, voltados à divulgação dos seus lançamentos em música, nas plataformas Instagram, YouTube, Twitch, TikTok, Facebook, X e Spotify (nesta, no formato *canvas*, vinculado à faixa de áudio). Em função do período desse movimento metodológico, assim como de sua natureza e percurso, foi possível elencar os audiovisuais gravados ou de transmissões ao vivo (as *lives*) realizadas que foram publicados nas plataformas de modo a ali permanecerem. Audiovisuais efêmeros, como os *stories* do Instagram, que permanecem disponíveis por apenas 24 horas após a publicação, não foram contemplados nesta etapa da pesquisa. A seguir, apresentamos um quantitativo desses audiovisuais.

Quadro 3 - Quantitativo de audiovisuais para divulgação dos lançamentos

Artista	Audiovisuais
Bel Medula	60
Bianca Obino	76
Clarissa Ferreira	43
Dessa Ferreira	21
Gabriela Lery	22
Guendalina	19
Giungla	49

Artista	Audiovisuais
Francesca Incudine	7
Micol Martinez	2

Fonte: Elaborado pela autora.

Como forma de dar voz às musicistas e às demais profissionais envolvidas na cena para além do que era visualizado nos seus conteúdos publicados, o passo seguinte dos movimentos metodológicos foi a realização de entrevistas com as musicistas e as profissionais envolvidas com as cenas. Com isso, se busca mais adequadamente compreender os processos audiovisuais nisso implicados, assim como os imaginários e as narrativas que ali se articulam e que disso se desdobram. A ideia é de ampliar o conjunto de informações que colabore para a produção de reflexões que conduzam à atualização criativa do objeto a partir dos relatos de vida das artistas, cuja metodologia relacionada iremos detalhar a seguir.

3.1.2 Relatos de vida

Dentro dos processos de diferenciação e homogeneização que se desdobram nas sociedades contemporâneas, que as caracterizam tanto pela multiplicidade de mundos sociais como pelos referenciais culturais comuns, direitos sociais estendidos e modos de consumo partilhados, estes mundos sociais, como setores de atividade especializados, requerem estudos empíricos específicos e articulam sua própria subcultura (Bertaux, 2005; Strauss, 1995 apud Bertaux, 2005; Bordieu, 1986 apud Bertaux, 2005; Laplantine, 1996 apud Bertaux, 2005). Estes mundos sociais se desenvolvem a partir de atividades específicas, frequentemente profissionais. Ao serem observados, é possível a identificação de processos de transformação e reprodução, mecanismos sociais e lógicas de ação, sendo este um conjunto representativo de suas lógicas sociais (Bertaux, 2005).

Há também, como objeto social, as categorias de situação, fenômeno que pode ou não implicar na formação de um mundo social, e que compreende pessoas que vivenciam uma situação social em comum, detectada por meio de lógicas de ação e pressões que a partir disso se originam, estas perceptíveis por esquemas coletivos (Bertaux, 2005). Os mundos sociais e as categorias de situação são passíveis de serem observadas e analisadas com a utilização do método dos relatos de vida, proposto por Daniel Bertaux (2005).

Consideramos que o observado nesta pesquisa, no que se refere ao realizado pelas musicistas mulheres independentes de Porto Alegre e de Milão durante a pandemia da Covid-19, se trata de um mundo social imbricado em uma categoria de situação. Em relação a isso, a

formação de trajetórias é possibilitada pela forma de coleta de dados empíricos proporcionada pelos relatos de vida, detectando como, em termos de processos e mecanismos, os sujeitos passaram a estar em uma dada situação e lidam com ela (Bertaux, 2005). Assim, integra o movimento de *flânerie* deste estudo, a partir da perspectiva metodológica da cartografia, método dos relatos de vida, de inspiração etnosociológica.

Por meio do testemunho de uma experiência vivida, o relato de vida contribui para a construção de uma dimensão em que se articulam diferentes mecanismos e fatores, de forma concreta. Isso ocorre tendo o procedimento aliado a outras formas de fontes documentais e de observação. O processo se desdobra a partir da aproximação do pesquisador com as pessoas que exercem sua atividade e vivem em um determinado terreno, ciente de seus poucos conhecimentos acerca deste, procurando compreender seu funcionamento (Bertaux, 2005).

Enfatizando o contexto social que propiciou aos sujeitos um conhecimento prático a partir de sua experiência (Beaud, 1996, apud Bertaux, 2005), há a possibilidade dos relatos de vida constituírem um relato do contexto das experiências desenvolvidas pelos sujeitos, a partir de uma descrição das experiências por eles vivenciadas (Bertaux, 1976 apud Bertaux, 2005). Integram isso também a identificação de regras do jogo social e o encadeamento de ações, situações e interações, que propiciam, partindo da construção de relações entre casos individuais, ir do particular e ao geral, observando diferenças e semelhanças (Bertaux, 2005).

Esse processo também se articula considerando-se as relações de poder nas sociedades, o que incide nas interações entre agentes e atores de um mundo social, que podem estar situados em distintas posições nesse âmbito em função de seus papéis, interesses, relações intersubjetivas, recursos para suas ações e margens de movimentação. As trajetórias dos sujeitos, assim como as experiências de acordo com suas relações sociais, contribuem a partir das informações que trazem e dos pontos de vista que representam, que podem, entre si, diferir. Trata-se de ter acesso a múltiplas práticas e percepções de uma mesma realidade social, que implicam na forma como esses sujeitos nela atuam (Bertaux, 2005).

O relato de vida é definido a partir de uma forma narrativa em uma conversa que se desenvolve no formato de entrevista, realizada por um pesquisador com seus sujeitos de pesquisa, que é utilizada para observação e análise de uma parte de sua experiência vivida, com ênfase em seu conteúdo. Assim, pontua-se que o relato de vida pode ser de grande valia com função exploratória, analítica e expressiva. A entrevista se desenvolve a partir de um roteiro que a norteia, com perguntas voltadas ao contexto de ação e à forma de funcionamento em relação ao tema investigado. A questão inicial deve conduzir o entrevistado a contar sua

história, dentro dos interesses da pesquisa, finalidade maior da utilização do método (Bertaux, 2005).

Para este estudo, foram realizadas entrevistas com as musicistas e com as demais profissionais envolvidas na cena elencadas na seção anterior. Algumas aconteceram presencialmente, enquanto outras foram *online*, através do Google Meet. Todas tiveram o seu áudio gravado em um gravador digital que gera arquivos em formato MP3.

Ponderou-se sobre as possíveis diferenças entre o *online* e o presencial para a realização destas conversas. No entanto, observou-se que, durante a pandemia, muitas das artistas e profissionais se acostumaram o com a realização de conversas, reuniões, aulas e outras formas de comunicação por videochamada. A escolha do Google Meet deveu-se a que se tornou uma das ferramentas mais amplamente usadas para esta finalidade durante o período, por sua interface simplificada, a utilização diretamente no navegador e a adaptabilidade para as diferentes capacidades de conexão à Internet.

Optou-se por manter o procedimento de gravações somente do áudio, utilizada para as entrevistas presenciais, mesmo com a possibilidade de gravação de imagem em vídeo facilmente propiciada pelo Google Meet. O objetivo disso era o de manter a igualdade dos tipos de registros, ao mesmo tempo que deixar as entrevistadas o mais à vontade possível, em preocupações com cenário, aparência própria ou outras questões. Considerando-se as pressões estéticas sofridas cotidianamente pelas mulheres em nossa sociedade, buscou-se, tanto no presencial como no *online*, propiciar às entrevistadas um espaço seguro para que pudessem relatar suas trajetórias, vivências e escolhas.

Com a continuidade da realização das entrevistas, observou-se que as entrevistadas se sentiam à vontade no *online* tanto como estava acontecendo no presencial. Como frequentemente as entrevistas *online* aconteciam de suas casas, gestos naturais como uma breve pausa para buscar água ou mesmo a continuidade da conversa em tom informal após o término da entrevista chegaram a acontecer.

Importante pontuar que a todas foi salientado que poderiam apresentar livremente suas reflexões durante a entrevista, pois o conteúdo a ser utilizado seria o previamente combinado, ou seja, o que respondesse diretamente aos objetivos da pesquisa. Assim, visualizamos que algumas ponderações que eram parte das associações que as auxiliavam a acessar as informações sobre o período vivido e suas escolhas eram expressas livremente por elas. Isso propiciou que pudessem de forma mais efetiva trazer dados que colaboram de forma direta com este estudo, para que possamos reconstruir o período e mais adequadamente

compreender suas nuances e desdobramentos, estando protegida a liberdade de pensamento e reflexão sobre o vivido de cada uma delas.

Dessa forma, observamos que os resultados das entrevistas foram muito satisfatórios, sem nenhum prejuízo trazido pela diferença entre as realizadas presencialmente ou *online*. Cada uma das modalidades teve o ganho de suas melhores características, como por exemplo a comodidade e o hábito do *online*, e a sensação de proximidade e a possibilidade de partilhar um café do presencial.

A seguir, apresentamos a lista das entrevistadas, com datas, locais e modalidade de realização. Os locais físicos foram definidos a partir de sugestões das próprias entrevistadas.

Quadro 4 – Entrevistadas, locais e datas

Entrevistada	Data	Local	Modalidade
Alice Castiel	23/03/2023	Google Meet	<i>online</i>
Bel Medula	03/02/2023	Google Meet	<i>online</i>
Bianca Obino	31/01/2023	Google Meet	<i>online</i>
Clarissa Ferreira	07/07/2022	Café Espaço Brasco, em Porto Alegre	presencial
Dessa Ferreira	09/02/2023	Google Meet	<i>online</i>
Gabriela Lery	29/06/2022	Residência da artista, em Porto Alegre	presencial
Francesca Incudine	01/06/2023	Café Spinnaker, em Sesto San Giovanni	presencial
Giungla	28/04/2023	Parque Alessandrina Ravizza, em Milão	presencial
Guendalina	20/04/2023	Café RED Feltrinelli, em Milão	presencial
Letizia Angelini	22/02/2023	Sede do Italia Music Lab, em Milão	presencial
Luiza Padilha	05/05/2023	Google Meet	<i>online</i>
Marian Trapassi	16/12/2022	Café Metropolis, em Milão	presencial
Micol Martinez	24/04/2023	Café Pasticceria dei Cherubini, em Milão	presencial
Silvia Tarassi	13/02/2023	Café Upcycle Bike, em Milão	presencial

Fonte: Elaborado pela autora.

As brasileiras foram entrevistadas em português, e as italianas, em italiano. O conteúdo do questionário base era o mesmo para todas, com a modificação da cidade em função da localização de cada grupo de entrevistadas, e com uma sutil diferença entre aquele aplicado para as artistas e o utilizado para as demais profissionais. No caso das artistas, as perguntas se referiam principalmente aos próprios lançamentos. Já para as demais profissionais, as questões eram voltadas a possíveis projetos próprios e também ao que viram acontecer nas respectivas cenas musicais independentes, principalmente no que se referia a musicistas mulheres e ao uso do audiovisual. A seguir, o questionário base, em português, utilizado com as artistas brasileiras:

- 1) Você poderia me contar um pouco sobre seu percurso em relação à música?
- 2) Como você vê o contexto da música em Porto Alegre e quais são as características dessa cena, por exemplo, como ela existe e funciona?

- 3) Como você vê o processo da plataformização da música, com a distribuição centralizada nos serviços de *streaming*?
- 4) Como eram feitas as divulgações dos seus trabalhos em música até o início da pandemia?
- 5) Como foram realizados os lançamentos dos seus projetos musicais durante a pandemia?
- 6) De que forma aconteceu a escolha dos formatos audiovisuais (*live*, vídeos no *feed*, *stories*) e das estratégias a este respeito, para as suas divulgações nesse contexto, e como foram pensadas as estratégias em relação a isso?
- 7) Na sua ótica como mulher musicista, como você vê a importância dos formatos audiovisuais para a continuidade da sua articulação na cena musical independente durante a pandemia?
- 8) Como você visualiza o potencial de engajamento do público nos formatos audiovisuais, a partir da sua experiência como mulher musicista nesse contexto?
- 9) Como você identifica em relação a gênero, identidade de gênero, cor/raça, orientação sexual e classe social, e qual a sua idade?
- 10) Você teria outras mulheres musicistas ou profissionais da cena musical para sugerir que sejam entrevistadas nesta pesquisa? Quais os seus nomes e contatos?

A partir das respostas, a depender de cada situação, novas perguntas eram feitas. Com isso, se objetivou um melhor desdobramento da narrativa e da possibilidade de obtenção de dados e impressões das entrevistadas, por meio da realização de uma conversa a partir da estrutura base de questões.

A transcrição das entrevistas foi inicialmente com o uso da ferramenta de transcrição de áudio do *software* Microsoft Word. Depois, foram escutadas novamente as gravações, para a realização manual de ajustes e correções do transcrito pela ferramenta.

O movimento de sistematização das respostas aconteceu inicialmente pela geração de uma nuvem de palavras com o uso da ferramenta Voyant³³. Este primeiro movimento ainda reúne os termos em português e em italiano, porém em uma listra filtrada para a retirada das chamadas *stopwords*, palavras funcionais que não carregam necessariamente significado no contexto e que aparecem com grande frequência em uma fala, como conectivos, artigos definidos, preposições e outros (Stopwords, 2024). O enfoque das palavras que permaneceram foi voltado às palavras que informassem sobre as temáticas interessantes a este estudo:

³³ <https://voyant-tools.org/>

A partir disso, podemos sobre concentrar mais o foco de nosso estudo no uso que as artistas realizaram da plataforma Instagram. Até mesmo o formato efêmero dos *stories*, que inicialmente não estavam diretamente contemplados no estudo, passa a integrar a partir dos relatos das artistas, que o mencionaram 21 vezes no conjunto das respostas.

Dessa forma, passou a iniciar-se o movimento da utilização de métodos digitais - *digital methods* - para o estudo de plataformas, extraíndo dados do perfil do Instagram das artistas para serem analisados junto com o obtido por meio das entrevistas na etapa de análise. Detalhamos o procedimento na seção a seguir.

3.1.3 Métodos digitais

Os métodos digitais são uma perspectiva metodológica voltada a reorientar a pesquisa com a Internet, repropoendo a partir de métodos incorporados nos dispositivos *online*, ou métodos do meio. Trata-se de uma prática de pesquisa que vai além da extração de dados *online*, enfocando em como manejar objetos nativamente digitais como cliques, curtidas (*likes*), *links*, marcações (*tags*), datas e horários de postagem (*datestamps*), dentre outros (Rogers, 2013), buscando lidar com a efemeridade e instabilidade dos dados *online*, ao mesmo tempo em que representa uma virada computacional nas ciências sociais e humanidades (Rogers, 2019).

Considera-se, nisso, a noção de dispositivos digitais de forma ampla, incidindo nos meios digitais e em seu funcionamento, as plataformas e suas APIs (*application programming interfaces*), ferramentas por meio das quais as formas de socialidade nelas presentes podem ser evidenciadas e ter sentido, e suas diferentes funcionalidades. Observa-se, desse modo, a Internet como um ecossistema sociotécnico formado a partir desses dispositivos (Caliandro; Gandini, 2016).

Junto a isso, os métodos digitais procuram recombinaar objetos digitais a partir de sua disponibilidade e de seu potencial, de forma a torná-los úteis, por exemplo, para responder perguntas de pesquisa de cunho social e cultural. Isso pode acontecer a partir da potencialidade visualizada em elementos como hashtags, geolocalizações, endereços de sites encurtados, respostas ou comentários em posts, nomes de usuário (*usernames*), posts junto com sua repostagem ou recompartilhamento (*tweets*, *retweets*, *reposts*), para citar algumas possibilidades (Rogers, 2013).

Assim, os métodos digitais se constroem sobre os dispositivos dominantes do meio, como ferramentas de busca e sistemas de recomendação, por exemplo, em um processo de

reproposição no qual o resultado, para além daquele advindo desses mesmos dispositivos digitais, servem a diagnósticos culturais e sociais. Isso ocorre com uma visualização a partir de uma perspectiva diferenciada, transformando em achados e indicadores elementos já familiares, como por exemplo um conjunto de interesses presente em um perfil, um compilado de comentários, uma página de resultados de busca, dentre outros (Rogers, 2013).

Soma-se a isso o olhar necessário sobre as formações sociais que se organizam em plataformas e que passam por modificações a partir de novas formas de sociabilidade advindas da circunstância da condução da vida social a partir do *software*. Discute-se, com base nisso, como possíveis indicadores podem ser utilizados para que se possa chegar a achados sobre a cultura, considerando elementos em plataformas como, por exemplo, amigos/seguidores/seguidos, perfis, atividades e perfis de amigos, em uma reproposição do que pode ser extraído dos dispositivos, remontado e reagregado (Rogers, 2013).

Os métodos digitais, portanto, buscam articular-se como uma perspectiva metodológica e uma linha de pensamento voltadas à pesquisa social com a Internet. Procuram abranger tanto pequenos elementos, como *links*, como grandes massas, que são as mídias sociais, direcionando as pesquisas para além do estudo dos usuários de tecnologias de informação e comunicação e da cultura *online*. Coloca-se, com isso, o questionamento de se é necessário que os achados sejam fundamentados em dados *online* (*online groundedness*) de forma principal ou, ainda, se é preciso que eles sejam combinados ou comparados com dados ou campo *offline*. No entanto, a proposta é de pontuar, como potencial campo no qual se funda a pesquisa, o que pode ser extraído da *web*, seguindo os métodos dos meios conforme se desenvolvem, aprender disso e pensar esses processos de forma a recombinar ou construir sobre eles, na ótica da *online groundedness* (Rogers, 2013).

Relaciona-se a isso uma distinção entre métodos digitais e métodos digitalizados. Nessa ótica, movimentos metodológicos como, por exemplo, a aplicação de questionários *online*, seja por meio de formulários ou de entrevistas realizadas pela Internet, consistem em métodos digitalizados, ou seja, que já eram um padrão das ciências sociais e humanidades e foram transpostos para o digital. Isso não exclui, no entanto, uma inter-relação entre os movimentos, que podem articular-se entre si de forma complementar (Rogers, 2013).

A partir disso, propõe-se a lógica “siga o meio” (*follow the medium*), considerando-se fatores como a efemeridade dos conteúdos em meios digitais, como *sites* e outros, e possíveis complexidades que envolvem procurar torná-los fixos, visto que os objetos de estudo nas pesquisas de Internet são frequentemente instáveis e continuamente reconfigurados. Com isso, busca-se observar a Internet como fonte de técnicas e métodos, para além dos dados,

reorientando a perspectiva de pesquisa a ela relacionada (Rogers, 2013) e com isso possibilitando a compreensão da sociedade contemporânea, marcada pelo grande fluxo de dados digitais na vida cotidiana a partir da difusão e ubiquidade das tecnologias digitais de comunicação (Caliandro; Gandini, 2016).

Dessa forma, são estudadas a sociedade e a cultura com a Internet, podendo focalizar plataformas de redes sociais e sua estrutura de perfis. Com isso, vai-se além da ideia de dados demográficos, como nível educacional, renda, etnia/raça e outros, para abranger os dados pós-demográficos, ou seja, aqueles que compõem um perfil *online* e seus desdobramentos, como interesses, convites aceitos, grupos, gostos, aplicativos instalados, dentre outras possibilidades. Trata-se de dados disponibilizados em plataformas onde são criadas e mantidas relações sociais, a partir das informações inseridas pelos usuários em seus perfis, que são utilizados por estas mesmas plataformas. O perfil, junto com os elementos que a ele diretamente se relacionam, é o núcleo de uma pesquisa a partir da perspectiva pós-demográfica (Rogers, 2013).

Assim, discute-se a organização da sociabilidade nestes espaços, considerando-se que, quanto mais informações de gostos e favoritos puderem ser obtidas a partir dos perfis, mais as plataformas recomendam outros a serem seguidos ou adicionados, assim como estimula as atividades dos usuários na forma de compartilhamentos, comentários, curtidas, aceite de convites, inserção de conteúdos etc. Na medida em que um usuário socializa a partir das dinâmicas possíveis nestes ambientes a partir dessas funcionalidades, ou *affordances*, mais proeminente se torna a sua presença na plataforma, ampliando seu alcance para seus contatos e outros perfis relacionados (Rogers, 2013).

Entende-se, aqui, que as *affordances* definem limites e oportunidades para as ações e interações dos usuários (Caliandro; Gandini, 2016), a partir da sua capacidade de moldá-las, como parte da arquitetura sociotécnica das mídias digitais (Papacharissi, 2011). As *affordances*, junto aos ambientes e dispositivos digitais, influenciam também as ações dos pesquisadores nesse contexto, incluindo-se aí as práticas, os achados e as categorias interpretativas (Caliandro; Gandini, 2016).

Diante dessas circunstâncias, parece configurar-se um ambiente sem limite de oportunidades para pesquisadores de plataformas de redes sociais, considerando-se o registro das atividades dos usuários e os laços que por estes são produzidos a partir disso (Rogers, 2013). Consideramos, aqui, os dados digitais como produto dos dispositivos digitais, a partir da interação entre usuários e dispositivos, que é contínua e circular (Caliandro; Gandini, 2016). Há, no entanto, restrições a esse processo voltado à pesquisa, como nas questões de

coleta de dados e derivações desse movimento. Junto a isso, há a importância das escolhas sobre o momento mais adequado e sob quais condições realizar a coleta, assim como em quais plataformas e com quais ferramentas é possível realizar a extração de dados na forma de *web scraping*, além de questões sobre o uso desses dados obtidos (Rogers, 2013).

No âmbito dos métodos digitais, a distinção entre *big data* (grande e massivo volume de dados) e *small data* (volume menor e mais focado de dados), assim como a diferenciação entre uma abordagem quantitativa ou qualitativa, trata-se de construtos analíticos, mas que demonstram ser imbricados de forma profunda a partir de um olhar empírico. Um exemplo disso é a análise de *small data* advindo do processamento de *big data* (Caliandro; Gandini, 2016).

Outra questão presente é a tendência em centrar-se em *small data* para abordagens qualitativas, como as que podem observar comunidades e públicos *online* como formações socioculturais, e as que tratam de estratégias de autorrepresentação *online* por meio de *affordances*, dispositivos e dados digitais realizadas por usuários. Trata-se de enfoque que também funciona de forma bastante produtiva no confronto com entrevistas realizadas com os usuários dos mesmos perfis contemplados, podendo conduzir a reflexões profundas e significativas para a pesquisa (Caliandro; Gandini, 2016).

Nesse processo, são considerados como textos digitais, em sentido amplo, tanto as imagens em um perfil de Instagram como, por exemplo, legenda e comentários que as acompanham. São conteúdos que podem ser observados a partir de abordagem quantitativa ou qualitativa, em função de sua natureza híbrida e a depender dos objetivos da pesquisa. O olhar que tende mais ao qualitativo proporciona compreender processos e imaginários culturais que emergem dos ambientes de plataformas de redes sociais (Caliandro; Gandini, 2016).

Nisso, são levados em conta sistemas simbólicos, pontos de vista, valores e identidades presentes no conjunto de interações dos usuários entre si e em relação aos dispositivos, produzindo imaginários culturais partilhados nos quais visualizam-se formações sociais e estratégias de autorrepresentação específicas. Estas estratégias, que se efetivam na relação com públicos e comunidades, procuram trazer uma representação de autenticidade a partir da performance pública utilizada para comunicar sua identidade, escolhendo o que evidenciar e o que ocultar (Caliandro; Gandini, 2016).

Nesta tese, iniciamos os movimentos metodológicos com o mapeamento das artistas e outras profissionais envolvidas nas cenas musicais, assim como dos audiovisuais utilizados pelas musicistas para o lançamento de projetos em música durante a pandemia. Após, realizamos as entrevistas, que evidenciaram a centralidade da plataforma de rede social

Instagram nesse processo. A partir disso, procedemos à escolha de unir ao arranjo metodológico os métodos digitais. Dessa forma, a partir da noção do uso das *affordances* das plataformas e da lógica de seguir o meio para a efetivação dessa etapa (Rogers, 2013; 2019), delineamos uma abordagem que consideramos com potencial de adequadamente obter os dados necessários.

Importante pontuar que a abordagem qualitativa baseada em métodos digitais busca associá-lo à análise de conteúdo etnográfica. Esta enfoca as narrativas culturais que emergem dos textos em sentido amplo, assim como dos usos práticos e significados a estes textos atribuídos por parte dos atores sociais, a partir de sua descrição e de sua compreensão. (Caliandro; Gandini, 2016).

Dentro dessa perspectiva, ocorrem três movimentos principais: extração de dados das plataformas de redes sociais com a utilização de ferramentas específicas; organização dos dados em bases de dados estruturadas; e gestão dos dados, assim como sua análise. É feito uso dos metadados, que são dados sobre dados gerados por *software*, como informações de data e hora (*timestamps*), curtidas, marcações e *hashtags* etc, como fontes metodológicas. Assim, são utilizadas para amostragem e filtragem de textos e para a construção de categoria para a análise destes (Caliandro; Gandini, 2016).

Considerando essas questões, optamos por extrair os dados das postagens do *feed* das artistas no Instagram durante o período sobre o qual se debruça esta pesquisa. Para esse movimento, foi utilizada a ferramenta Zeeschuimer³⁴, desenvolvida no âmbito do grupo de pesquisa em estudos de Internet *Digital Methods Initiative*, da Universidade de Amsterdam, com a qual foi efetivado o processo de *webscraping*. O uso se dá por meio de uma extensão do navegador *web* Mozilla Firefox.

Ao abrir o navegador, executou-se a extensão, e em seguida, ativou-se o item que corresponde à plataforma de rede social da qual se pretende fazer a extração, que em nosso caso foi o Instagram. Em outra aba, foi acessado o perfil de Instagram, público, do qual se tencionava extrair os dados. A seguir, foi-se descendo a rolagem do navegador na aba onde estava aberto cada perfil, até o ponto final do qual se pretendia obter as informações. Após isso, se retornou à aba onde estava aberta a Zeeschuimer, e foi possível desativar o item correspondente ao Instagram.

³⁴ <https://github.com/digitalmethodsinitiative/zeeschuimer/releases/tag/v1.10.1>

Figura 2 – Tela da Zeeschuimer



Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Os dados extraídos foram exportados por meio de vinculação com a ferramenta 4CAT³⁵, também desenvolvida no âmbito do mesmo grupo de pesquisa, que permite a geração de conjuntos de dados (*datasets*) em diferentes formatos e composições, possibilitando sua posterior análise. A utilização de ambas as ferramentas me foi proporcionada por conta da colaboração existente entre o *Digital Methods Initiative* e o Departamento de Ciências Políticas e Sociais/Network for the Advancement of Social and Political Studies (NASP) da Universidade de Milão, no âmbito do qual realizei o estágio doutoral.

A partir disso, foram realizados alguns movimentos, que pontuam o *webscraping* como não somente uma técnica de coleta de dados, mas também uma prática analítica. Isso ocorre a partir da obtenção de dados estruturados, assim como da seleção e amostragem destes, como ações que integram um processo interpretativo e analítico, ao mesmo tempo que se estruturam como organização e montagem (Caliandro; Gandini, 2016), no que visualizamos uma aproximação com a cartografia de inspiração benjaminiana (Kilpp, 2010; Canevacci, 1997; Molder, 2010) e suas etapas.

³⁵ <https://4cat.nl/>

Inicialmente, foram excluídas todas as colunas de metadados presentes no conjunto de dados extraídos que não correspondiam ao interesse da pesquisa. Trata-se, também, de um movimento de limpeza dos dados obtidos. Dessa forma, foram mantidas somente as colunas: *body*, na qual consta o texto da postagem; *author*, o usuário do Instagram; *timestamp*, data e hora da postagem; *type*, se vídeo, fotografia ou misto, como no caso de um carrossel com vídeos e fotos; *url*, o endereço *web* completo da postagem; *hashtags*, aquelas presentes no *post*; *num_likes*, o número de curtidas do *post*; *num_comments*, o número de comentários; e *location_name*, a geolocalização da postagem.

A partir disso, foram selecionadas as postagens referentes ao período a que se refere a pesquisa, ou seja, de março de 2020 a agosto de 2021. Sendo este estudo voltado às estratégias audiovisuais plataformizadas das artistas para seus lançamentos musicais, nos pareceu o mais coerente selecionar as postagens que continham vídeos, seja como única mídia presente no *post* ou também no caso de carrossel, e, a seguir, filtrar aquelas que se referiam a esses lançamentos.

Essas ações de organização, reorganização, seleção e filtragem dos dados ocorreram tendo como enfoque o objetivo desta pesquisa, junto com a circunstância de tornar plausível, coerente e adequado o uso complementar desses dados junto aos já obtidos com os demais movimentos metodológicos. Com esse movimento, observamos uma diferença significativa no total de audiovisuais publicados, seja das artistas entre si, como também na comparação entre as brasileiras e as italianas. Bianca Obino, por exemplo, disponibilizou 66 vídeos de lançamentos, e Bel Medula, 33, enquanto artistas como Francesca Incudine e Micol Martinez postaram, cada uma, dois vídeos. Já os quantitativos das demais variavam menos entre si.

Diante dessa circunstância, e considerando que seria relevante para a pesquisa a seleção de uma amostra, ponderamos sobre como realizar essa escolha. Assim, fazendo uso da lógica de siga o meio e das *affordances*, optamos por realizar, de cada artista, uma intersecção entre os dez vídeos de lançamentos de projetos musicais mais curtidos e os dez mais comentados. Com isso, procuramos também chegar a um número mais harmônico dentro das possibilidades e interesses da pesquisa, e correspondendo à intenção de movimento complementar dentro do arranjo metodológico. Dessa forma, chegamos ao quantitativo a seguir.

Quadro 6 – Quantitativo de vídeos selecionados do Instagram de cada artista

Artista	Vídeos selecionados
Bel Medula	9
Bianca Obino	11
Clarissa Ferreira	14
Dessa Ferreira	12
Gabriela Lery	12
Francesca Incudine	2
Giungla	13
Guendalina	5
Micol Martinez	2

Fonte: Elaborado pela autora.

A abordagem metodológica segue com a etapa de codificação. São produzidos, para isso, dois materiais: o livro de códigos (*code book*), onde estão descritos os itens de categorização, e a planilha de código (*code sheet*), na qual acontece, de fato, a categorização, em um processo cíclico (Caliandro; Gandini, 2016). Observamos uma importante aproximação deste procedimento com a estruturação das coleções (Molder, 2010; Kilpp, 2010) e a organização das constelações (Kilpp, 2003, 2010; Canevacci, 1997), movimentos que se retroalimentam, com a elaboração e a descrição de categorias das quais fazem parte os elementos, junto com o processo interpretativo no decorrer da montagem e edição.

Dessa forma, considerando-se a complementaridade dos dados advindos das entrevistas com base em relatos de vida e do uso dos métodos digitais, nossa proposta é a de reuni-los para a elaboração das coleções. Tratam-se, a nosso ver, de itens que apresentam as narrativas e imaginários presentes das estratégias audiovisuais das artistas durante o período da pandemia da Covid-19. A continuidade dos procedimentos metodológicos, já na circunstância de análise do *corpus* a partir do referencial teórico proposto, ocorre no capítulo a seguir.

4 AUDIOVISUALIDADES PLATAFORMIZADAS DAS MUSICISTAS

Pensamos, neste estudo, as audiovisualidades como um devir, a partir da perspectiva tecnocultural (Kilpp; Fischer, 2010; Fischer, 2013; Montaña, 2015; Shaw, 2008; McLuhan, 1969), no contexto da pandemia da Covid-19. Considera-se, portanto, a circunstância da digitalização dos processos sociais e de comunicação advindos da necessidade de procedimentos de distanciamento social visando à contenção do contágio pelo vírus. Dessa forma, as pensamos as audiovisualidades, inevitavelmente, plataformizadas.

O consumo *online* de produtos em música já antes da pandemia vinha se desenvolvendo em plataformas. Também por meio delas vinha sendo realizada a divulgação, em diferentes formatos e com variadas linguagens. A partir do período da pandemia, isso se transformou, de forma potencializada, pois o digital tornou-se a principal forma. Isso incidiu em modificações na tecnocultura de artistas e do público.

Considerando esses aspectos, neste capítulo passamos às etapas dos procedimentos metodológicos, a partir da perspectiva cartográfica, que conduzem à categorização dos elementos do *corpus*. A partir do arranjo metodológico que propusemos, iniciamos esta etapa do movimento com a codificação da amostra de 79 vídeos. Eles são a intersecção entre os 10 vídeos mais curtidos e os 10 vídeos mais comentados das artistas em seus perfis no Instagram, dentre os postados com o intuito de divulgar lançamentos musicais durante a pandemia.

Os vídeos contemplam diferentes etapas de divulgação, como *teaser*, lançamento, sustentação, agradecimentos etc. Há inclusive situações em que vídeos dos *posts* são recortes de outros que estão na íntegra no YouTube, onde os usuários são convidados a vê-lo. Importa, aqui, compreender as relações com um olhar amplo das estratégias audiovisuais plataformizadas das artistas, que transparecem suas narrativas e seus imaginários. Assim, se buscamos observar as audiovisualidades como o audiovisual em devir, e a partir da perspectiva da tecnocultura, parece-nos pertinente compreender o audiovisual plataformizado em seu contexto e com seus detalhamentos.

Dessa forma, os vídeos foram novamente assistidos e, nessa etapa, foram descritos, assim como neles foram observados detalhes como a legenda das postagens, *hashtags*, marcações, áudio presente e geolocalização. Logo após isso, foram relidas as transcrições das entrevistas com as artistas e demais profissionais envolvidas em ambas as cenas musicais. A partir disso, vimos emergir categorias, ou eixos, que dialogam diretamente com o referencial teórico, e trazem também contexto, nuances e desdobramentos ao detalhado nesse aporte.

Interessante observar que a clareza no ver emergir essas categorias a partir da observação do *corpus* foi ampliada pelo distanciamento do tempo. A primeira compilação de vídeos, de todas as plataformas em que estavam disponibilizados, foi realizada ainda em 2021. As entrevistas foram feitas em 2022 e em 2023. A extração de dados dos perfis de Instagram das artistas e a observação detalhada dos elementos obtidos, assim como o reencontro com a transcrição das entrevistas com vistas aos procedimentos de categorização e análise, ocorreu em 2024. Assim, questões que em meio ao período pandêmico ou logo após não estavam tão evidentes, depois de certo intervalo de tempo ganharam outra dimensão, o que colabora com realização da pesquisa em si.

Assim, com base nesses elementos e questões, iniciamos ao mesmo tempo a categorização dos dados e a organização das coleções (Molder, 2010; Kilpp, 2010) no formato da codificação (Caliandro; Gandini, 2016). Para efetivação dessa etapa, elaboramos o livro de código com as categorias a seguir:

Quadro 7 – Livro de código

Categoria/coleção	Valor
1) Apresenta questões de plataformização	Categoria aberta
2) Apresenta questões da cena independente	Categoria aberta
3) Apresenta parcerias de trabalho e coletivos	Categoria aberta
4) Apresenta questões de gênero e interseccionalidade	Categoria aberta
5) Apresenta questões da pandemia	Categoria aberta

Fonte: Elaborado pela autora.

Detalhamos, a seguir, os critérios relacionados às categorias/coleções. Iniciamos com “Apresenta questões de plataformização”, que abrange a presença de elementos das lógicas plataformizadas de articulação, como: convite ou aviso de publicações subsequentes para um lançamento, na forma de *teaser*; convites para conferir a *lives* e outros conteúdos audiovisuais e musicais na mesma ou em outras plataformas; chamados à ação referentes a realizar *pré-save*, a comentar os *posts*, a acessar o *link* na bio, a compartilhar nos *stories* e marcar a artista, a seguir o canal no YouTube; mostrar bastidores como *teaser* para envolver o público no lançamento; uso de legendagem e outras inserções textuais que possibilitem compreender o conteúdo sem som, chamando atenção para ele no rolar do *feed*; conteúdo que explica, contextualiza ou ensina algo relacionado aos lançamentos; participação de movimentos plataformizados; além do uso de funcionalidades como efeitos de filtros de plataformas, carrossel, marcações, *hashtags* e geolocalização.

A categoria/coleção “Apresenta questões da cena independente” se refere, por exemplo, a *posts* que evidenciam a circunstância de ser uma artista independente. Isso pode

incluir a produção própria na forma do DIY, como a elaboração dos vídeos e composição, além de mencionar a rede de artistas, outros profissionais e festivais independentes, e mesmo utilizar *hashtags* que especificam o pertencimento à cena. As postagens que trazem informações de parcerias de trabalho na cena musical ou de coletivos, o que em algumas ocasiões inclui o uso de marcações e *hashtags*, são abrangidas pela categoria/coleção “Apresenta parcerias de trabalho e coletivos”.

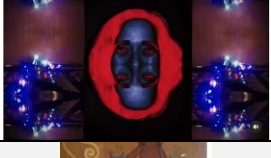
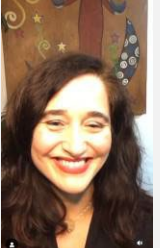
São compreendidos pela categoria/coleção “Apresenta questões de gênero e interseccionalidade” os *posts* em que as artistas se colocam como, além de cantoras, também compositoras instrumentistas, ou mostram mulheres em atividades tidas como menos adequadas a elas na música. Incluem-se também aqueles que fazem menção, nas imagens, na ou na legenda da postagem, a questões de representatividade das mulheres na música e a pontos de interseccionalidade como orientação sexual e etnia/raça.

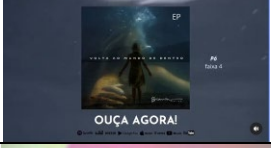
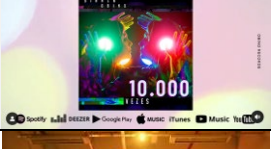
E, por fim, “Apresenta questões da pandemia” é uma categoria/coleção que abrange as postagens que demonstram elementos de viabilização técnica e de sentimentos do período. Entre eles, estão as *lives* para os lançamentos em substituição aos *shows*, os vídeos produzidos em casa com o celular junto com possível uso de efeitos, o que pode ser percebido, por exemplo, pelo cenário, pelo enquadramento, pelo reaproveitamento de imagens de períodos anteriores em novas montagens e pelas produções simplificadas em que aparece somente a artista. A referência direta ao momento como imagens de pessoas com máscara de proteção e da vacina, além das temáticas dos textos das legendas e das letras das canções evidenciando percepções e reflexões pertinentes às incertezas da pandemia e ao isolamento social, passagem do tempo e resiliência no contexto, também fazem parte do detalhamento desta categoria/coleção.

Assim, para cada postagem, apontamos se as questões acima elencadas eram mencionadas, de forma direta ou não, e como. Do mesmo modo, começamos a demarcar na transcrição das entrevistas esses pontos. Consideramos a circunstância dos vídeos serem mais de um *post* para o lançamento de cada projeto musical, e também por vezes recortes de um produto audiovisual mais extenso. Junto a isso, observamos que as entrevistas trazem contexto e profundidade para essas ações das artistas.

A seguir, podem ser visualizados os vídeos que integram o *corpus*, junto com sua codificação/categorização e sua organização em coleções. Acrescentamos também *prints* dos vídeos e seus respectivos *links* de acesso, para uma melhor referência.

Quadro 8 – Vídeos selecionados do Instagram de cada artista, com sua codificação/categorização e organização em coleções

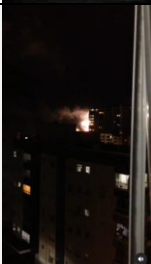
Audiovisuais				Categorias/ Coleções				
Artista	Links	Prints	Lançamentos	1	2	3	4	5
Bel Medula	1) https://www.instagram.com/p/CGTfqU7AlHY		<i>Luna e Semente</i>	x	x		x	x
	2) https://www.instagram.com/p/CG75ZP0gH7T		<i>Luna</i>	x	x	x		x
	3) https://www.instagram.com/p/CKcfX9NgMYF		<i>Luna</i>	x	x	x	x	x
	4) https://www.instagram.com/p/CNyBms5gJwV		<i>Dona Quixota</i>	x	x	x	x	x
	5) https://www.instagram.com/p/CN--d7Bg9AQ		<i>Dona Quixota</i>	x	x	x	x	x
	6) https://www.instagram.com/p/CO9LuSCACVZ		<i>Coração de papel</i>	x	x	x	x	x
	7) https://www.instagram.com/p/CPCHSDUgU1n		<i>Coração de papel</i>	x	x		x	x
	8) https://www.instagram.com/p/CRAY0a5AsDv		<i>Dona Quixota</i>	x	x		x	x
Bianca Obino	9) https://www.instagram.com/p/B9hr9_TgFF9		<i>Volta ao mundo de dentro</i>	x	x	x	x	

Audiovisuais				Categorias/ Coleções				
Artista	Links	Prints	Lançamentos	1	2	3	4	5
	10) https://www.instagram.com/p/CBnJkH6gslD		<i>Volta ao mundo de dentro</i>	X	X	X	X	X
	11) https://www.instagram.com/p/CB1RFaIAGE1		<i>Volta ao mundo de dentro</i>	X	X	X	X	X
	12) https://www.instagram.com/p/CCvP0krg96S		<i>Volta ao mundo de dentro</i>	X	X	X	X	X
	13) https://www.instagram.com/p/CNuXR1mgnPn		<i>10.000 vezes</i>	X	X	X	X	X
	14) https://www.instagram.com/p/CN_1996gHs9		<i>10.000 vezes</i>	X	X	X		X
	15) https://www.instagram.com/p/COAWUu6Aen-		<i>10.000 vezes</i>	X	X	X		X
	16) https://www.instagram.com/p/COEEXMqgGSn		<i>10.000 vezes</i>	X	X	X		X
	17) https://www.instagram.com/p/COGqVUvA-3V		<i>10.000 vezes</i>	X	X	X		X
	18) https://www.instagram.com/p/CRH_tByrO8P		<i>Volta ao mundo de dentro remix</i>	X	X	X	X	X
	19) https://www.instagram.com/p/CRzPpVhgWC9		<i>Volta ao mundo de dentro remix</i>	X	X	X	X	X

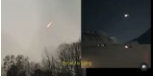
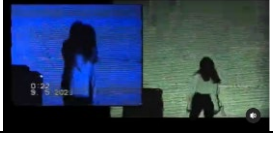
Audiovisuais					Categorias/ Coleções				
Artista	Links	Prints		Lançamentos	1	2	3	4	5
Clarissa Ferreira	20) https://www.instagram.com/p/B_P6YPRgHkL			Satélites	x	x	x		x
	21) https://www.instagram.com/p/B_SPOh7nkxT			Satélites	x	x	x	x	x
	22) https://www.instagram.com/p/B_VaHEOgCMR			Satélites	x	x	x	x	x
	23) https://www.instagram.com/p/CAIH1aiAuLY			Satélites	x	x	x	x	x
	24) https://www.instagram.com/p/CFcaJwBgngw			Mulheres da Guerra	x	x	x	x	x
	25) https://www.instagram.com/p/CF4vTErAj8Z			Mulheres da Guerra	x	x	x	x	x
	26) https://www.instagram.com/p/CGDBBZ6AYtz			Mulheres da Guerra	x	x	x	x	x
	27) https://www.instagram.com/p/CHQRSA2AajI			Satélites	x	x	x	x	x
	28) https://www.instagram.com/p/CHpwmVegqmD			Satélites	x	x	x	x	x
29) https://www.instagram.com/p/CNSO1i_AIHs			Satélites	x	x	x	x	x	

Audiovisuais					Categorias/ Coleções				
Artista	Links	Prints		Lançamentos	1	2	3	4	5
	30) https://www.instagram.com/p/CRl7qkyADzg			<i>Je suis SUS</i>	x	x	x		x
	31) https://www.instagram.com/p/CRolaIvAYqa			<i>Je suis SUS</i>	x	x	x	x	x
	32) https://www.instagram.com/p/CR7KcaSA14q			<i>Je suis SUS</i>	x	x	x		x
	33) https://www.instagram.com/p/CSMWbEUgCRm			<i>Je suis SUS</i>	x	x		x	x
Dessa Ferreira	34) https://www.instagram.com/p/CBy3Z7iH25Q			<i>Pulso</i>	x	x	x	x	x
	35) https://www.instagram.com/p/CCGcl2rnTEG			<i>Pulso</i>	x	x	x	x	
	36) https://www.instagram.com/p/CCZm1WGFqM9			<i>Pulso</i>	x	x	x	x	
	37) https://www.instagram.com/p/CCr256WHneZ			<i>Pulso</i>	x	x	x	x	

Audiovisuais				Categorias/ Coleções				
Artista	Links	Prints	Lançamentos	1	2	3	4	5
	38) https://www.instagram.com/p/CCw6E9jh5p-		<i>Pulso</i>	x	x	x	x	
	39) https://www.instagram.com/p/CC4bA3OnNMY		<i>Pulso</i>	x	x	x	x	
	40) https://www.instagram.com/p/CC7EUqyngQH		<i>Pulso</i>	x	x	x	x	
	41) https://www.instagram.com/p/CDAFmrGnzZ9		<i>Pulso</i>	x	x	x	x	x
	42) https://www.instagram.com/p/CDCnXDpnF8_		<i>Pulso</i>	x	x	x	x	x
	43) https://www.instagram.com/p/CDEb8VRn5jR		<i>Pulso</i>	x	x	x	x	
	44) https://www.instagram.com/p/CSHmO0Iljqz		<i>Ira de Euê</i>	x	x	x	x	x
	45) https://www.instagram.com/p/CSws1iXrUNv		<i>Ira de Euê</i>	x	x	x	x	
Gabriela Lery	46) https://www.instagram.com/p/B-GSn7tHZQK		<i>Pequenas canções do isolamento/ Arquipélago</i>	x	x	x	x	x

Audiovisuais					Categorias/ Coleções					
Artista	Links	Prints		Lançamentos	1	2	3	4	5	
	47) https://www.instagram.com/p/B-Jlgs_nDRg				Pequenas canções do isolamento/ Arquipélago	x	x	x	x	x
	48) https://www.instagram.com/p/B-N2t6FH0kp				Pequenas canções do isolamento/ Arquipélago	x	x		x	x
	49) https://www.instagram.com/p/B-YO3jlHw_d				Pequenas canções do isolamento/ Arquipélago	x	x		x	x
	50) https://www.instagram.com/p/B-in3o3nKsN				Pequenas canções do isolamento/ Arquipélago	x	x	x	x	x
	51) https://www.instagram.com/p/B-qr0FRnLv-				Pequenas canções do isolamento/ Arquipélago	x	x	x	x	x
	52) https://www.instagram.com/p/B_A8pFnBgNb				Pequenas canções do isolamento/ Arquipélago	x	x		x	x

Audiovisuais					Categorias/ Coleções				
Artista	Links	Prints		Lançamentos	1	2	3	4	5
	53) https://www.instagram.com/p/CFiKza9H9NE			Arquipélago	x	x	x	x	x
	54) https://www.instagram.com/tv/CHd4NIIBXsM/			Arquipélago	x	x		x	x
	55) https://www.instagram.com/p/CIonGJHHbRm			Teletransporte	x	x	x	x	x
	56) https://www.instagram.com/reel/CIrNrG-ha5C			Teletransporte	x	x	x	x	x
	57) https://www.instagram.com/reel/COZDW9ZAwkQ/			Tamborim	x	x	x	x	x
Francesca Incudine	58) https://www.instagram.com/p/CODi5-moGEu			Zinda	x	x	x	x	x
	59) https://www.instagram.com/p/CPYctTFobcA			Zinda	x	x	x	x	

Audiovisuais					Categorias/ Coleções				
Artista	Links	Prints		Lançamentos	1	2	3	4	5
Giungla	60) https://www.instagram.com/p/CG5GYZsKTqK			<i>Walk on the ceiling</i>	x	x	x		x
	61) https://www.instagram.com/p/CHJaOxzKREg			<i>Walk on the ceiling</i>	x	x	x		
	62) https://www.instagram.com/p/CHqaNeIqyg1			<i>Walk on the ceiling</i>	x	x	x		x
	63) https://www.instagram.com/p/CLHJ_OhKPsK			<i>Turbulence</i>	x	x	x	x	x
	64) https://www.instagram.com/p/CLUNP1tq9hE			<i>Turbulence</i>	x	x	x		x
	65) https://www.instagram.com/p/CLtab5vq3FK			<i>Turbulence</i>	x	x	x	x	x
	66) https://www.instagram.com/p/CL6KrnFqYsA			<i>Turbulence</i>	x	x	x	x	x
	67) https://www.instagram.com/p/CME9o6JqCm_			<i>Turbulence</i>	x	x	x		x
	68) https://www.instagram.com/p/CPcw1R0KosI			<i>Jump</i>	x	x	x	x	
	69) https://www.instagram.com/p/CPkwHPsqyLl			<i>Jump</i>	x	x	x	x	x
	70) https://www.instagram.com/p/CQI6-meKfC9			<i>Jump</i>	x			x	x

Audiovisuais				Categorias/ Coleções				
Artista	Links	Prints	Lançamentos	1	2	3	4	5
	71) https://www.instagram.com/p/CQlGc3nKOjL		<i>Turbulence</i>	x	x	x	x	x
	72) https://www.instagram.com/p/CRLvydsMbrD		<i>Turbulence</i>	x	x	x	x	
Guendalina	73) https://www.instagram.com/p/CE9A23LC0rc		<i>Antidoto</i>	x	x	x	x	x
	74) https://www.instagram.com/p/Cic5XQOjE74		<i>Velluto Rosso</i>	x	x	x	x	x
	75) https://www.instagram.com/p/CL6WtPQi4hS		<i>Fuoriposto</i>	x	x	x	x	x
	76) https://www.instagram.com/p/CRYt3Cej6XJ		<i>Impressione</i>	x	x	x	x	x
	77) https://www.instagram.com/p/CShEsxUj7r1		<i>Fuoriposto, Antidoto e Impressione</i>	x	x	x	x	

Audiovisuais					Categorias/ Coleções				
Artista	Links	Prints		Lançamentos	1	2	3	4	5
									
Micol Martinez	78) https://www.instagram.com/p/B9WTW-BKUOS			Mai io mai	x	x	x		x
	79) https://www.instagram.com/p/B94jkqBFer5			I Buoni Spropositi	x	x	x	x	x

Fonte: Elaborado pela autora.

É possível visualizar que os elementos que nos conduziram a incluir *posts* nas categorias/coleções se entrecruzam. O mesmo ocorreu com as entrevistas, fazendo, portanto, com que postagens ou afirmações das musicistas frequentemente façam parte de uma mesma categorização. No entanto, este exercício do olhar, de certa forma, compartimentado, colaborou de modo a mais adequadamente visualizar e compreender a presença desses dados, que permeiam as narrativas das artistas e das demais profissionais.

Assim, postagens e entrevistas são informações e nuances que se retroalimentam. O diálogo se dá diretamente entre o descritivo pormenorizado em cada categoria/coleção, no caso do trabalho realizado em relação aos *posts*, e o que está presente nas entrevistas, que amplia o significado. Estas questões serão mais detalhadamente apresentadas na análise dos conteúdos, em articulação com o referencial teórico. Para tanto, passamos à organização das constelações.

4.1 CONSTELAÇÕES

Para dar início à etapa de análise, realizamos o movimento de organização das constelações, que integra a metodologia a partir da perspectiva cartográfica, movimento este que tem inspiração em Walter Benjamin (Kilpp, 2003, 2010; Canevacci, 1997). Trata-se de

um desdobramento da estruturação de categorias/coleções, visando a um processo interpretativo no decorrer da montagem e edição a partir de percepções advindas de material significativo compilado no fazer em pesquisa nas etapas precedentes (Canevacci, 1997).

Isso decorreu de uma reflexão durante as atividades de elaboração das categorias/coleções e de categorização dos *posts* com base nisso. Tratou-se de um movimento de observação e interpretação voltado a descrever as razões pelas quais cada postagem integrava cada categoria, sendo de certo modo um procedimento de montagem e edição a partir de uma desconstrução baseada no detalhamento com um olhar específico. Nesse processo, dois fortes eixos ou temáticas se tornaram muito evidentes, apresentando conexões que nos parecem relevantes para a compreensão dos processos audiovisuais das artistas, por meio de suas estratégias, suas narrativas e seus imaginários no contexto.

A partir disso, organizamos duas constelações: 1) Audiovisualidades plataformizadas pandêmicas; 2) Redes musicais e gênero. Elas se estabelecem como eixos de análise do *corpus* a partir do referencial teórico. As constelações consistem na montagem de dados selecionados, relativos à percepção, com base um encadeamento lógico que possibilita que elas expressem o senso luminoso do conhecimento, assim como leva à dedução de uma trama que realiza a conexão entre os dados empíricos, em termos benjaminianos (Canevacci, 1997).

Observamos que as audiovisualidades e a tecnocultura transversalizam as constelações, e isso será evidenciado na discussão. Buscamos, portanto, autenticar e analisar audiovisuais em um contexto não tradicionalmente reconhecido como audiovisual e midiático, que são as plataformas de redes sociais, mais especificamente o Instagram, a partir da perspectiva das audiovisualidades (Fundamentos do Grupo, 2013, apud Fischer, 2013). O processo de análise passa a ser apresentado a seguir.

4.1.1 Audiovisualidades plataformizadas pandêmicas

Para nossa análise, consideramos que as plataformas, hoje observadas como mídias, são transcendidas pelo audiovisual, que nelas, como virtualidade, se atualiza (Kilpp; Fischer, 2010). Percebem-se, portanto, as qualidades audiovisuais que entendem-se como audiovisualidades (Fischer, 2015). E, tendo em conta as imbricações pertinentes às características das plataformas e, portanto, do audiovisual plataformizado, podemos percebê-lo como experiência ampliada (Deleuze, 2004) e em permanente criação de possibilidade, ponto em que se evidencia a circunstância da duração (Bergson, 2006).

Trazendo os aportes de plataformização (Dijck; Poell; De Waal, 2018), ponderamos sobre a articulação entre cultura e tecnologia a partir da perspectiva tecnocultural (Shaw, 2008), indo além do proposto como cultura digital (Lister, 2009, apud Fischer, 2013), e implicando nas práticas, usos e apropriações (Fischer, 2013). Assim, buscando visualizar como uma mídia transforma a si mesma e à cultura (Montaño, 2015) no processamento dos efeitos de um meio em devir (McLuhan, 1969), considerando as dimensões cultural, técnica e discursiva do audiovisual (Kilpp, 2015), perpassamos os processos por meio dos quais se organizam práticas e imaginários culturais (Poell; Nieborg; Dijck, 2020).

Levando em conta esses aspectos, é importante pontuar que, por meio das entrevistas, as artistas informam que já consideravam o audiovisual como parte importante da comunicação de seu fazer em música nas plataformas. Relaciona-se a isso a circunstância de que por meio destes espaços digitais ocorrem em nossa sociedade, de forma crescente, interações sociais e econômicas (Guttentag, 2013; Davies et al., 2017; Stabrowski, 2017 apud Dijck; Poell; De Waal, 2018). Com respeito à relevância da produção de vídeos, Gabriela Lery apontou, na entrevista:

"A importância do audiovisual é toda, assim, pra mim. Tudo é audiovisual hoje em dia. É isso, cada vez mais a gente tem que fazer, e é uma coisa que de vez em quando é difícil para mim porque não é tão natural ficar produzindo conteúdo o tempo todo. Tem que pensar nisso." (Gabriela Lery)

Assim, ainda que sendo artistas independentes, o que traz muitas especificidades, inclusive de recursos financeiros para as realizações audiovisuais, elas vislumbravam a relevância de se colocar dessa forma e no âmbito das plataformas. É o caso, por exemplo, daquelas que gravaram videocliques pouco antes da definição da Covid-19 como pandemia, para materiais ainda a serem lançados, como foi a situação de Bianca Obino, com *Volta ao mundo de dentro*, de Clarissa Ferreira, com *Satélites*, de Dessa Ferreira, com *Pulso*, e de Micol Martinez, com *Mai io mai*. Esses são dados presentes por vezes na legenda dos *posts*, ou que se puderam obter por meio das entrevistas realizadas.

Podemos observar isso como uma forma de processamento dos efeitos de um meio, a partir dos usos e apropriações, e como esses elementos evidenciam as dimensões cultural, técnica e discursiva desses audiovisuais. Trata-se do audiovisual, mas plataformizado, e frequentemente fragmentado. Isso se aplica aos diversos vídeos que são trechos de outros maiores e que foram disponibilizados na íntegra depois ou ainda em outra plataforma, como o YouTube.

Entre eles estão justamente as partes dos já mencionados *Volta ao mundo de dentro*, do qual no *corpus* constam o trecho reutilizado com filtro rosa para divulgar a versão *remix*³⁶ da canção e uma imagem estática, com a mesma tonalidade rosa, para o *lyric video*³⁷ também do *remix*, *Satélites*, seja o videoclipe³⁸ ou o minidocumentário³⁹, *Pulso*⁴⁰ e *Mai io mai*⁴¹, mas também daqueles realizados durante a pandemia, como é o caso da *live* de *Luna*⁴², e dos videoclipes *Dona Quixota*⁴³ e *Coração de papel*⁴⁴, de *Bel Medula*, do videoclipe de *10.000 vezes*⁴⁵, de Bianca Obino, dos videoclipes *Mulheres da Guerra*⁴⁶ e *Je suis SUS*⁴⁷, e da apresentação para o *Sarau Elétrico online* de *Mulheres da Guerra*⁴⁸, de Clarissa Ferreira, do videoclipe *Ira de Euê*⁴⁹, de Dessa Ferreira, do *lyric video* de *Teletransporte*⁵⁰, de Gabriela Lery, do videoclipe de *Zinda*⁵¹, de Francesca Incudine, dos videoclipes/*lyric videos* *Walk on the ceiling*⁵², *Turbulence*⁵³ e *Jump*⁵⁴, de Giungla, e dos videoclipes/*lyric videos* *Antidoto*⁵⁵, *Velluto Rosso*⁵⁶ e *Fuoriposto*⁵⁷, de Guendalina. Da mesma artista, também há vídeos⁵⁸ que são trechos de apresentações ao vivo não originalmente feitas para fins de publicação, integrando dois *posts* em formato um carrossel, um deles com a legenda do *post* falando da alegria de voltar a tocar em público depois do isolamento. Interessante observar que estes trechos

³⁶ https://www.instagram.com/p/CRH_tByrO8P

³⁷ <https://www.instagram.com/p/CRzPpVhgWC9>

³⁸ https://www.instagram.com/p/B_P6YPRgHkL, https://www.instagram.com/p/B_VaHEOgCMR, <https://www.instagram.com/p/CAIH1aiAuLY>

³⁹ <https://www.instagram.com/p/CHQRSA2AajI>

⁴⁰ <https://www.instagram.com/p/CCGcl2rnTEG>, https://www.instagram.com/p/CDCnXDpnF8_, <https://www.instagram.com/p/CDEb8VRn5jR>

⁴¹ <https://www.instagram.com/p/B9WTW-BKUOS>

⁴² <https://www.instagram.com/p/CKcfX9NgMYF>, <https://www.instagram.com/p/CN--d7Bg9AQ>

⁴³ <https://www.instagram.com/p/CNyBms5gJwV>

⁴⁴ <https://www.instagram.com/p/CO9LuSCACVZ>

⁴⁵ https://www.instagram.com/p/CN_I996gHs9, <https://www.instagram.com/p/COEEXMqgGSn>, <https://www.instagram.com/p/COGqVUvA-3V>

⁴⁶ <https://www.instagram.com/p/CFcaJwBgngw>, <https://www.instagram.com/p/CF4vTErAj8Z>

⁴⁷ <https://www.instagram.com/p/CRI7qkyADzg>, <https://www.instagram.com/p/CRolaIvAYqa>, <https://www.instagram.com/p/CR7KcaSA14q>

⁴⁸ <https://www.instagram.com/p/CGDBBZ6AYtz>

⁴⁹ <https://www.instagram.com/p/CShmO0Iljqz>

⁵⁰ <https://www.instagram.com/reel/CIrNrG-ha5C>

⁵¹ <https://www.instagram.com/p/CPYctTFobcA>

⁵² <https://www.instagram.com/p/CHJaOxzKREg>, <https://www.instagram.com/p/CHQaNeIqygI>

⁵³ https://www.instagram.com/p/CLHJ_OhKPKsK, <https://www.instagram.com/p/CLUNP1tq9hE>, <https://www.instagram.com/p/CLtab5vq3FK>, <https://www.instagram.com/p/CL6KrnFqYsA>, https://www.instagram.com/p/CME9o6JqCm_

⁵⁴ <https://www.instagram.com/p/CPcw1R0KosI>, <https://www.instagram.com/p/CPkwHPsqyLI>, <https://www.instagram.com/p/CQlGc3nKOjL>

⁵⁵ <https://www.instagram.com/p/CE9A23LC0rc>

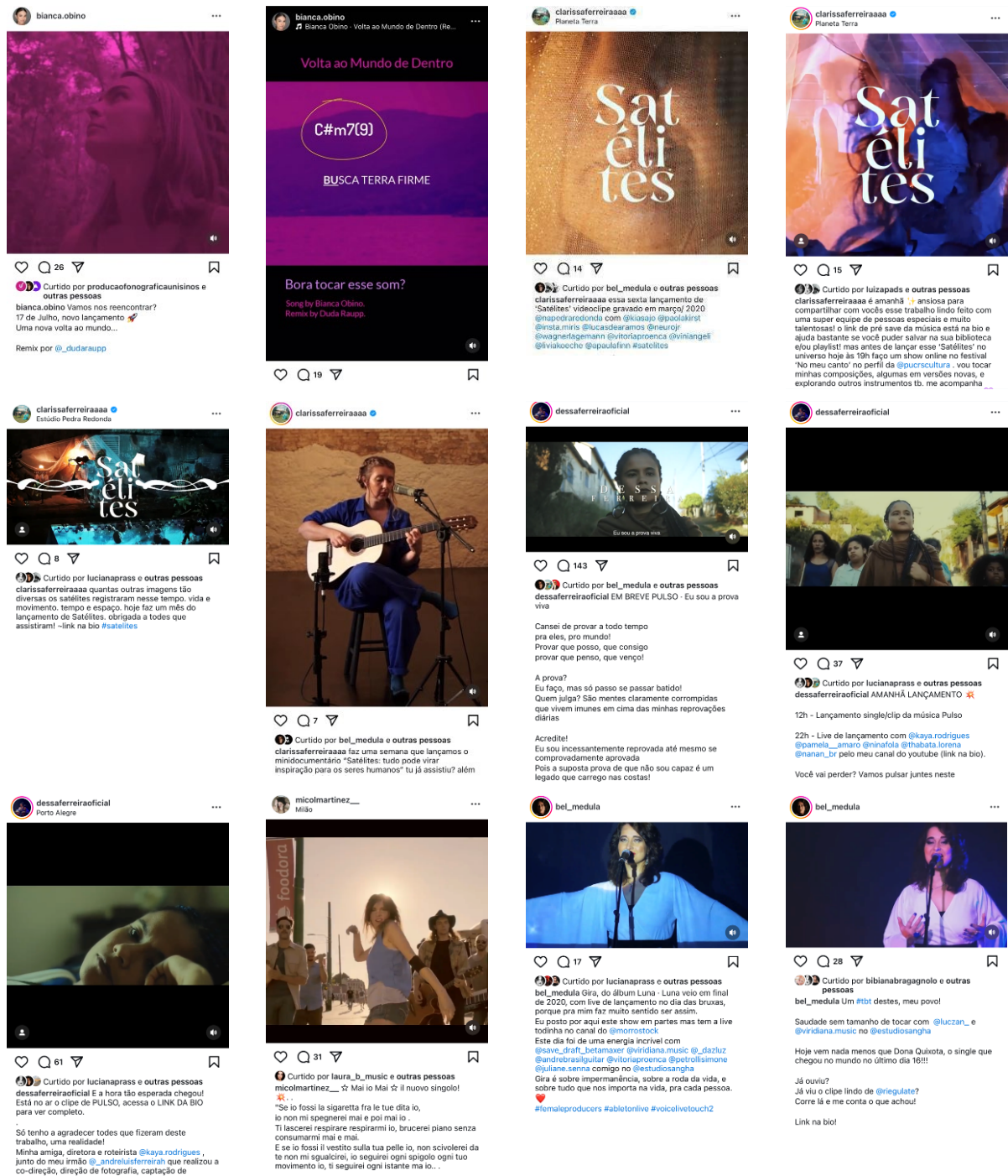
⁵⁶ <https://www.instagram.com/p/Cic5XQOjE74>

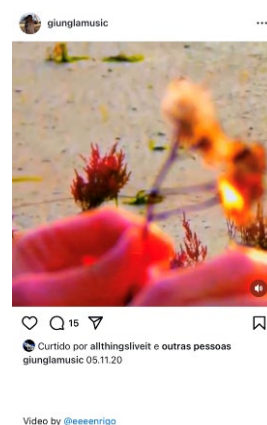
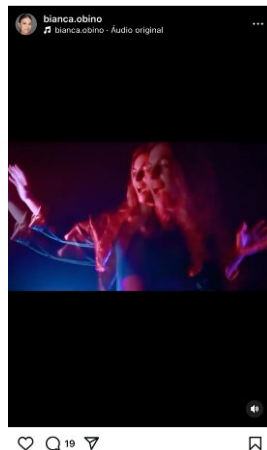
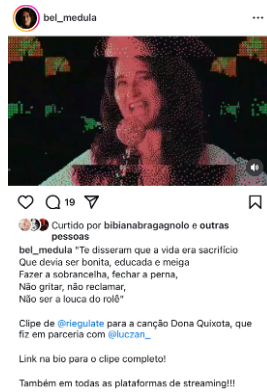
⁵⁷ <https://www.instagram.com/p/CL6WtPQi4hS>

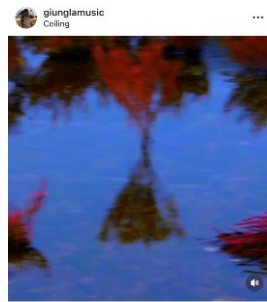
⁵⁸ https://www.instagram.com/p/CRYt3Cej6XJ?img_index=2, https://www.instagram.com/p/CShEsxUj7r1?img_index=2

parecem bem escolhidos, chamando atenção, por exemplo, para algum momento marcante do vídeo, reforçando sua presença estética, ou mesmo da canção, e valorizando sua letra.

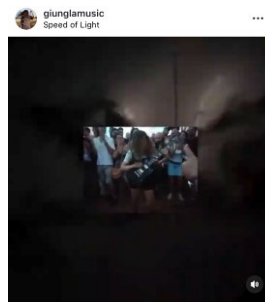
Figura 3 – Posts com vídeos que são fragmentos de outros







Curtido por allthingsliveit e outras pessoas
giunglamusic Feeling a bit upside down these days...
how are you?
The lyric video of Walk On The Ceiling is now up on my
IGTV and YT.
Filmed and edited by my tour buddy @eeenrigo (I
miss being around the world together!)



Curtido por 14_letizia_27 e outras pessoas
giunglamusic *shade me push me away*
Video by @eeenrigo



Curtido por allthingsliveit e outras pessoas
giunglamusic and aff I feel is turbulence
Video by @eeenrigo



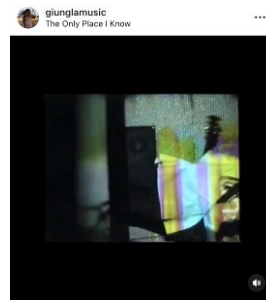
Curtido por allthingsliveit e outras pessoas
giunglamusic Turbulence (Lyric Video) - **Turbulence**
Lyric Video out now 🎧
Video by @eeenrigo
Let me know what is your fav frame 📸



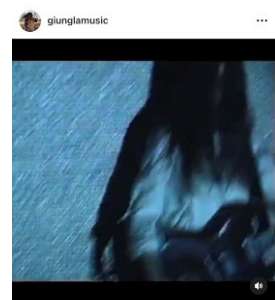
Curtido por cataldfrancesco_ e outras pessoas
giunglamusic
Turbulence Video by @eeenrigo



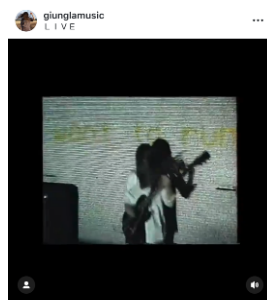
Curtido por mrpistillo e outras pessoas
giunglamusic



Curtido por 14_letizia_27 e outras pessoas
giunglamusic New song out next week **
Ready?
Video by @eeenrigo



Curtido por navit947o e outras pessoas
giunglamusic New song out next week 04.06.21
Video by @eeenrigo



Curtido por eugeniodistante e outras pessoas
giunglamusic **Turbulence Live Dates**
26/06 - Torino - Ginzburg Park Festival
17/07 - Carpi (MO) - Collettivo Mattatoio
24/07 - Milano - Fondazione Feltrinelli
Hope to see you there. ❤️



Curtido por orafaeldofranke e outras pessoas
guendalinaedvige Per chi se lo fosse perso, ecco qua
uno spezzone di antidoto (trovate il link in bio), spero vi
possa fare compagnia quando siete tristi e volete
ballare 🎶 tra poco uscirà un nuovo singolo e
domani avrò la prima esibizione post quarantena a
@milanicanautrice, sono super contenta 🥳
Video @ceciliaroccaa
Pants: @artusofederica
#aesthetic #psychedelic #musica #cantautrice #art
#beauty



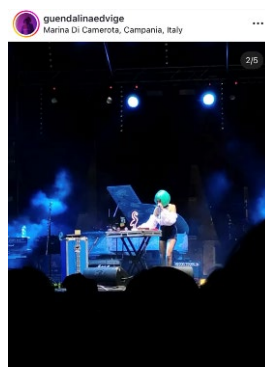
Curtido por tudormareggini e outras pessoas
guendalinaedvige un mese fa è uscita Velluto Rosso e
a me sembra passata una vita! Da quando ho
ricominciato a pubblicare le mie canzoni ho avuto
l'opportunità di interagire con tante persone e sapere
cosa ne pensassero, ed è molto appagante in questo
periodo abbastanza triste. Da martedì comunque
comincerà il festivalino di natale con tanti cantautori e
artisti che trasmetterò in diretta qua :)
per il videoclip ringrazio camera/regista
@ceciliaroccaa & @inediani
Aiuto concept editing
@_enikid
#rosso
#art #musica #music #sing #cantautrice #natale



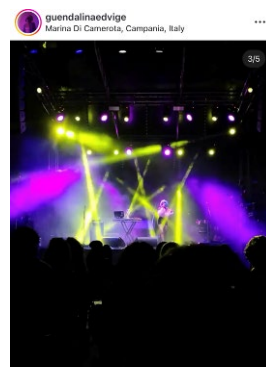
Curtido por orafaeldofranke e outras pessoas
guendalinaedvige "cari amici ultimamente non riesco
ad identificarvi, ad identificarvi"
Trovate su Youtube il video lyric della mia nuova
canzone "Fuoriposto".
Sono contenta di aver espresso in maniera cruda quello
che penso e come mi sento, sono arrivata ad un punto
in cui sono stufo di tenere nascosto quello che penso.
Quest'anno sarà l'anno della sincerità, l'anno in cui
starò con persone che sono un'aggiunta alla mia vita e
che non mi soffocano. Questo video rappresenta un po'
l'alienazione, con alcuni ricordi belli di questi anni.
riprese, editing, concept @guendalinaedvige
contiene riprese realizzate da @ceciliaroccaa (dei
videoclip precedenti), e @_enikid (per le riprese dei



Curtido por world_of_tickets e outras pessoas
guendalinaedvige Con qualche frames della vita che
sta riprendendo, dopo due anni finalmente ritorno a
suonare in giro!
qualche data:
📍 Stasera al Castello Sforzesco di Milano suonerò
qualche pezzo
📍 Sabato 17 (domani) suonerò i miei pezzi in un modo
tutto nuovo durante l'evento organizzato da
@punto_zero_ig
📍 Domenica 25 suonerò in apertura di Venerus al
@meetingdelmare 🎶



Curtido por gianotumbini e outras pessoas
guendalinaedvige qualche testimonianza della mia
esibizione al @meetingdelmare in apertura di @venerus
il 25 luglio '21 a Marina di Camerota 🎶 📸 🎧



Curtido por gianotumbini e outras pessoas
guendalinaedvige qualche testimonianza della mia
esibizione al @meetingdelmare in apertura di @venerus
il 25 luglio '21 a Marina di Camerota 🎶 📸 🎧



Curtido por gianotumbini e outras pessoas
guendalinaedvige qualche testimonianza della mia
esibizione al @meetingdelmare in apertura di @venerus
il 25 luglio '21 a Marina di Camerota 🎶 📸 🎧

Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Estes breves vídeos funcionaram como *teasers*, para lançamento e para sustentação, e por vezes também na forma de agradecimentos. As variações entre estas etapas eram frequentemente pontuadas na legenda dos *posts*, trazendo significado e também diferentes chamados à ação para o público. Estes por vezes eram voltados a fazer com que as pessoas permanecessem atentas a um lançamento que aconteceria em breve, fizessem o *pré-save* da faixa em plataformas de música visando a que quando do lançamento, integrassem a biblioteca dos usuários, com a ideia de aumentar as possibilidades de inserção em uma *playlist* (Bonini; Gandini, 2019), ou mesmo escutassem e assistissem quando do efetivo lançamento. Tratam-se, portanto, de ações estratégicas para lidar com as lógicas algorítmicas das plataformas (Ingham, 2018, apud Bonini; Gandini, 2019).

O *corpus* contempla também vídeos que não são fragmentos de outros mais extensos, mas que são também breves. Há, por exemplo, o vídeo⁵⁹ de Bel Medula em que colares de contas por ela manipulados e com o som desse movimento, a partir de efeitos visuais se transformam em uma mandala, e a legenda da postagem fala dos dois álbuns, *Luna* e *Semente*, que estavam por vir. Da mesma artista, há um breve vídeo⁶⁰ em quem ela aparece estática e uma ilustração é animada, e convida na legenda do *post* para assistir à *live* de *Luna* no YouTube, com áudio de um trecho de canção do álbum. De Bianca Obino há quatro vídeos nos quais aparecem capas, um do *single Volta ao mundo dentro*⁶¹, um do EP homônimo⁶², e dois do *single 10.000 vezes*⁶³, sobre fundos alusivos às suas identidades visuais que se movimentam em loop, sobre os quais há texto de *teaser* ou convidando a conferir, e o áudio são trechos das respectivas canções – no caso do EP, o som era o da faixa *Pó*. E de Dessa Ferreira, há um vídeo no qual há uma foto sua, e o texto que surge sobre a imagem, assim como o áudio, são de um poema de sua autoria e declamado por ela, cuja íntegra está também na legenda do *post*.

⁵⁹ <https://www.instagram.com/p/CGTfqU7AIHY>

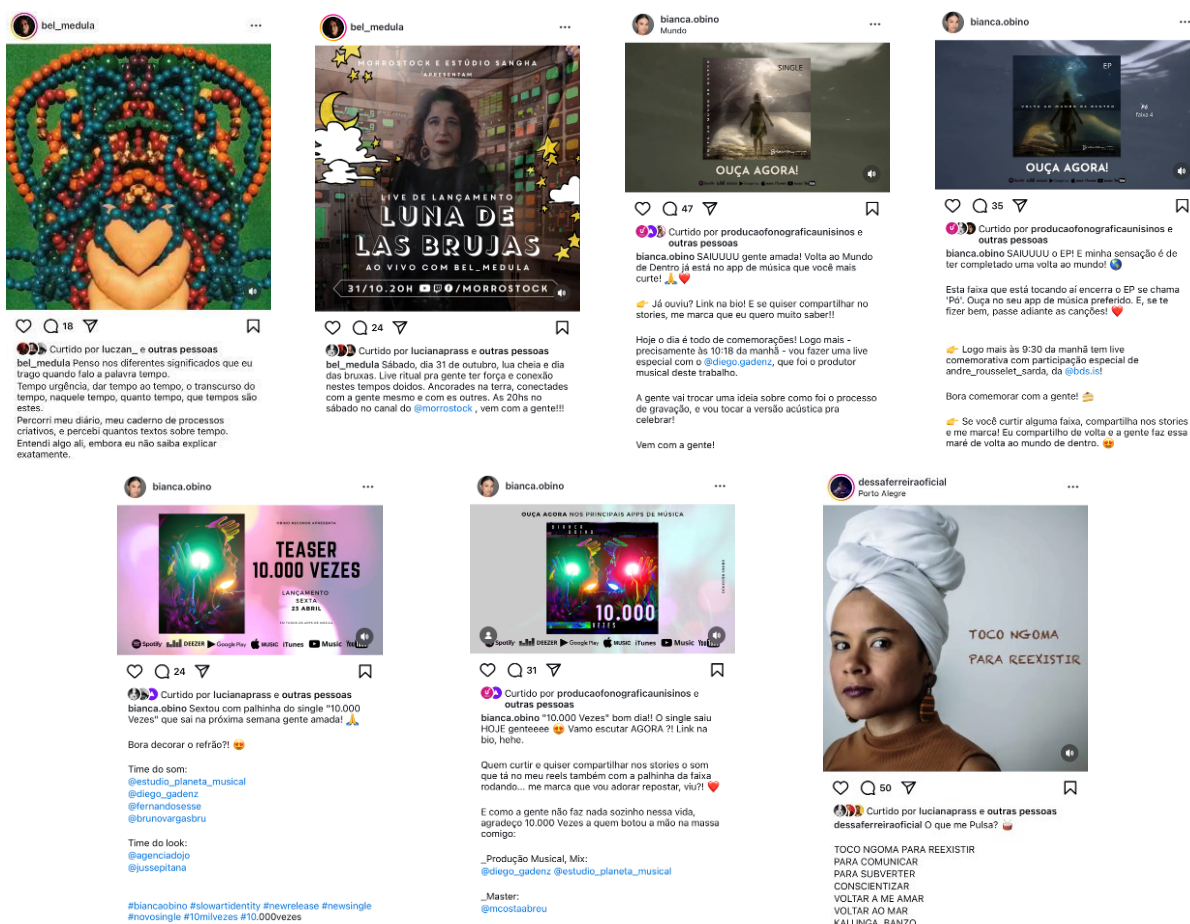
⁶⁰ <https://www.instagram.com/p/CG75ZP0gH7T>

⁶¹ <https://www.instagram.com/p/CBnJkH6gsID>

⁶² <https://www.instagram.com/p/CCvP0kr96S>

⁶³ <https://www.instagram.com/p/CNuXR1mgnPn>, <https://www.instagram.com/p/COAWUu6Aen->

Figura 4 – Posts com vídeos completos 01



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Importante considerar que, estando esta pesquisa centrada no Instagram, é relevante ter em conta que este é afeito a narrativas longas sobre existências e caracterizado pela multimedialidade (Kozharinova; Manovich, 2024), pela estética de performance (Manovich, 2016) e por imagens de *design* estilizado, profissionais ou casuais (Manovich, 2017). Assim, essa multimedialidade e os demais fatores são importante para a forma como se constrói a comunicação nesse espaço.

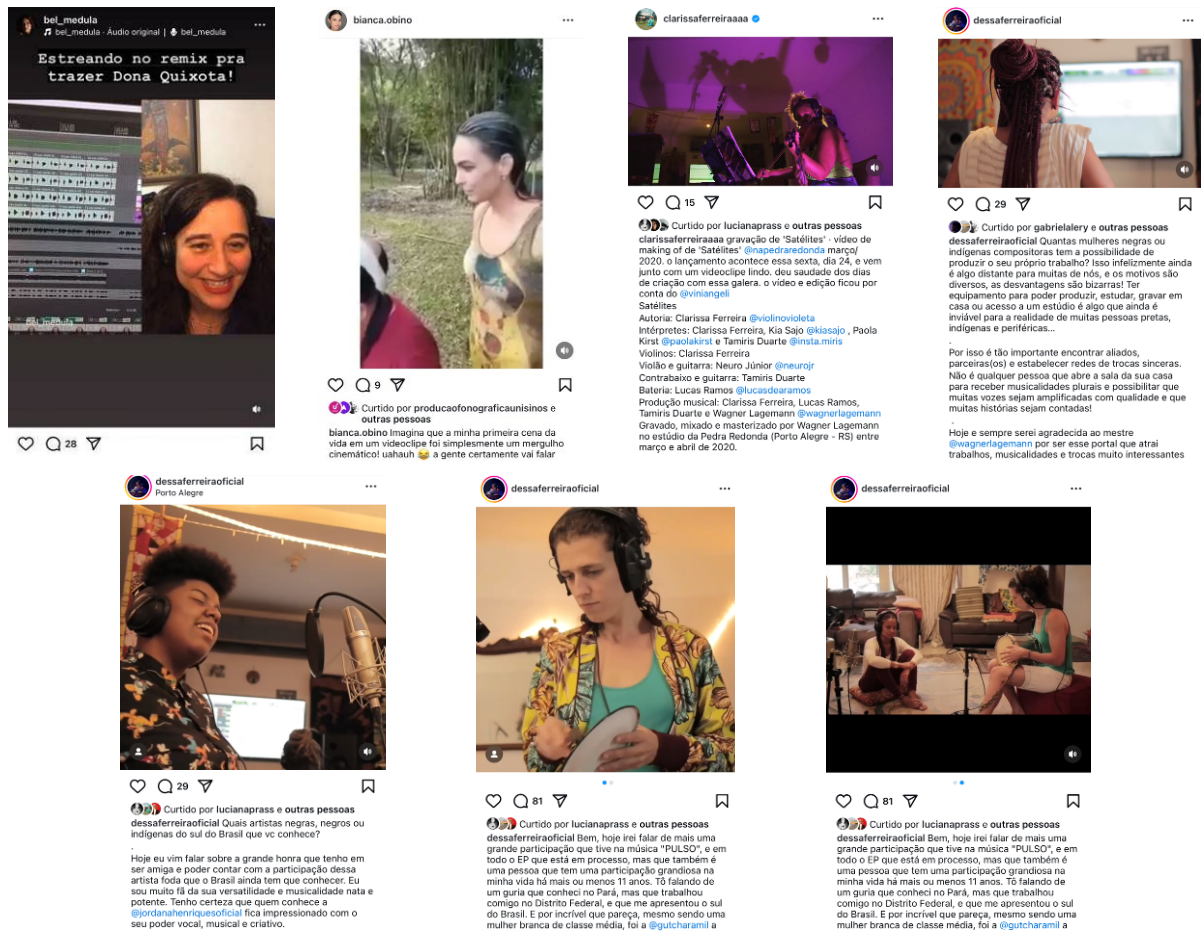
Ainda trazendo exemplos de vídeos completos, há alguns que poderiam ser considerados como de bastidores, ou mesmo se intitulam como *making of*. É o caso do vídeo em que Bel Medula mostra a tela de um *software* de edição de som, enquanto o áudio é o das notas iniciais de *Dona Quixota*⁶⁴, e ela fala sobre a temática da letra. O vídeo em que Bianca Obino sai do mar depois de um mergulho, faz um comentário rindo para a câmera e depois confere a imagem gravada é de bastidores do videoclipe *Volta ao mundo de dentro*⁶⁵. Um

⁶⁴ <https://www.instagram.com/p/CRAY0a5ASdV>

⁶⁵ <https://www.instagram.com/p/CB1RFaIAGE1>

vídeo mais longo de Clarissa Ferreira apresenta momentos da gravação em estúdio de *Satélites*⁶⁶. Outros exemplos de making of são seis vídeos que apresentam a feitura do *single Pulso*, de Dessa Ferreira, todos com áudio original, mostrando: a artista em estúdio, escutando o recém gravado⁶⁷; a cantora Jordana Henriques gravando voz⁶⁸; Gutcha Ramil tocando prato e cuíca⁶⁹; Dessa gravando voz⁷⁰; e a artista ajustando com Kaya Rodrigues a entonação de leitura do poema que declama em meio à canção⁷¹. Interessante observar que, dentro dessa mesma lógica e para fazer um agradecimento às participantes do videoclipe, integrantes do grupo Pretambor em grande número, Dessa utilizou um vídeo⁷² de um momento anterior de reunião desse grupo, provavelmente em função da impossibilidade de aglomeração em função da pandemia.

Figura 5 – Posts com vídeos completos 02



⁶⁶ https://www.instagram.com/p/B_SPOh7nKxT

⁶⁷ <https://www.instagram.com/p/CCZm1WGFqM9>

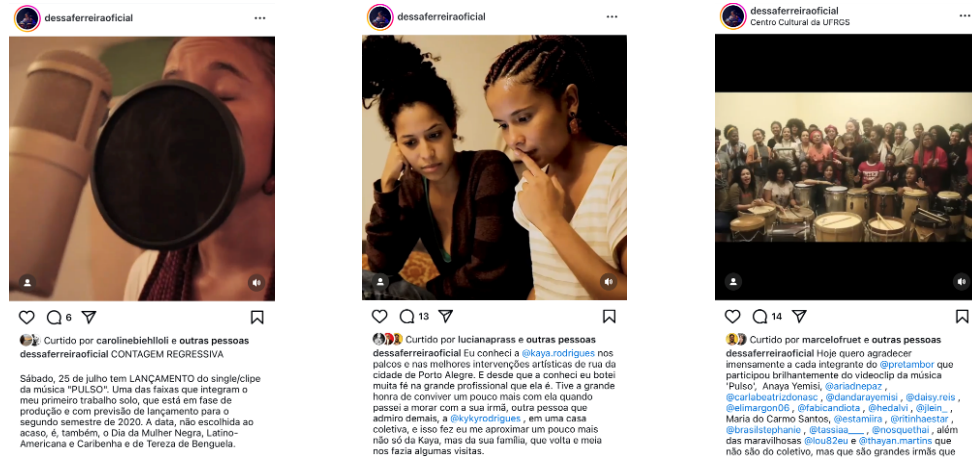
⁶⁸ <https://www.instagram.com/p/CCr256WHneZ>

⁶⁹ <https://www.instagram.com/p/CCw6E9jh5p->

⁷⁰ <https://www.instagram.com/p/CC4bA3OnNMY>

⁷¹ <https://www.instagram.com/p/CC7EUqyngQH>

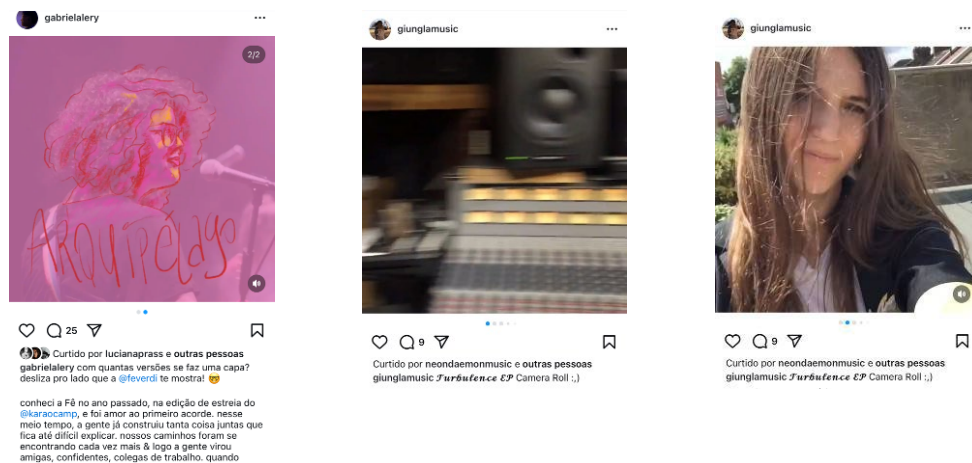
⁷² <https://www.instagram.com/p/CDAFmrGnzZ9>



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

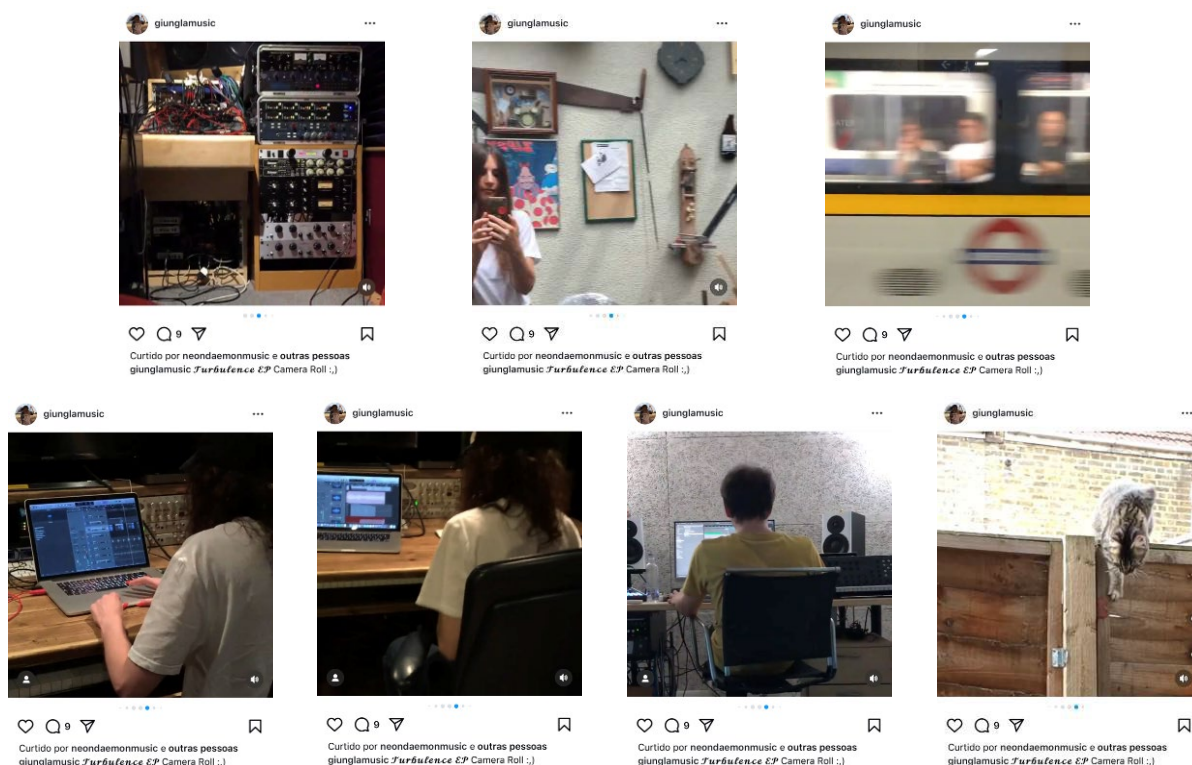
Há também outros dentro da mesma lógica de bastidores. O vídeo que mostra a construção da capa de *Arquipélago*⁷³, de Gabriela Lery, com ilustração e texto sobre foto da artista até chegar à versão final, e o áudio de uma das canções do álbum, segue essa linha. E a série⁷⁴ de vídeos de *Giungla* postados em carrossel, com áudio original, mostrando breves momentos da gravação do EP *Turbulence* em estúdio e detalhes como o metrô de Londres e um gato que pula o muro, também apresentam um pouco desse universo interno.

Figura 6 – Posts com vídeos completos 03



⁷³ <https://www.instagram.com/p/CFiKza9H9NE>

⁷⁴ <https://www.instagram.com/p/CRLvydsMbrD>



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

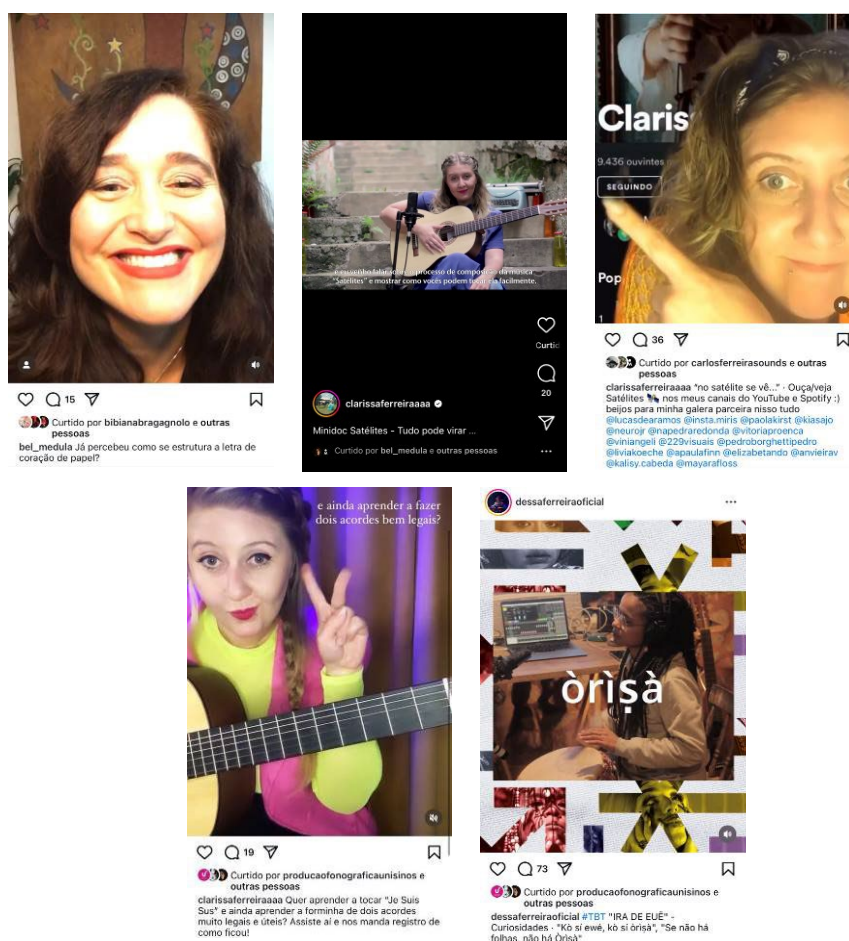
Observar esses detalhamentos remete ao modo como aqueles que produzem conteúdo conduzem processos de plataformização, transversalizados em níveis de segmento, estágios de produção cultural e regiões geográficas (Poell; Nieborg; Duffy, 2022), com especificidades de contextos e momentos culturais e de práticas produtivas. No que se refere ao Instagram como plataforma que possibilita um trabalho de visibilidade a partir da regularidade com que se fazem *posts* (Abidin, 2016) e um consequente trabalho de fomento de relações para construção de comunidades (Baym, 2015) a partir do engajamento ativo (Marwick; boyd, 2011). Esta é uma circunstância que pode explicar esses movimentos das artistas, seja com a fragmentação de vídeos longos, seja com a criação de outros breves mesclando texto, imagem e som pertinentes, com estrutura audiovisual menos complexa (Viola, 2021), ou ainda esmiuçando os bastidores para manter a frequência de *posts*, ao mesmo tempo que procura produzir significado do seu trabalho para o público para mobilizar engajamento nos lançamentos. Até mesmo o reaproveitamento também de trechos de vídeos para o *canva* do Spotify (10 Tips, 2019) é uma ação que busca trazer essa coesão e essa presença.

E na continuidade dos vídeos completos, temos, por exemplo, Bel Medula explicando a estrutura da letra de *Coração de papel*⁷⁵, e com isso o processo criativo. Há também a

⁷⁵ <https://www.instagram.com/p/CPCHSDUGU1n>

íntegra do minidocumentário *Satélites*⁷⁶, de Clarissa Ferreira, ao final do qual ela ensina a tocar a canção, e também a toca e canta. Clarissa também realizou um vídeo⁷⁷ em que comunica que a mesma canção entrou numa *playlist* do Spotify e integra um curso de Saúde Planetária da Universidade de Harvard, e outro em que ensina a tocar *Je suis SUS*⁷⁸ no violão. E o processo criativo de Dessa Ferreira na composição de *Ira de Euê*⁷⁹ é apresentado em vídeo completo, com o áudio da canção e explicações em texto na imagem e na legenda do *post*.

Figura 7 – *Posts* com vídeos completos 04



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

De Gabriela Lery, temos no *corpus* sete vídeos na íntegra para o seu projeto *Pequenas Canções do Isolamento*⁸⁰, que depois se tornaram faixas do álbum *Arquipélago*, mostrando

⁷⁶ <https://www.instagram.com/p/CHpwmVegqmD>

⁷⁷ https://www.instagram.com/p/CNSO1i_AIHs

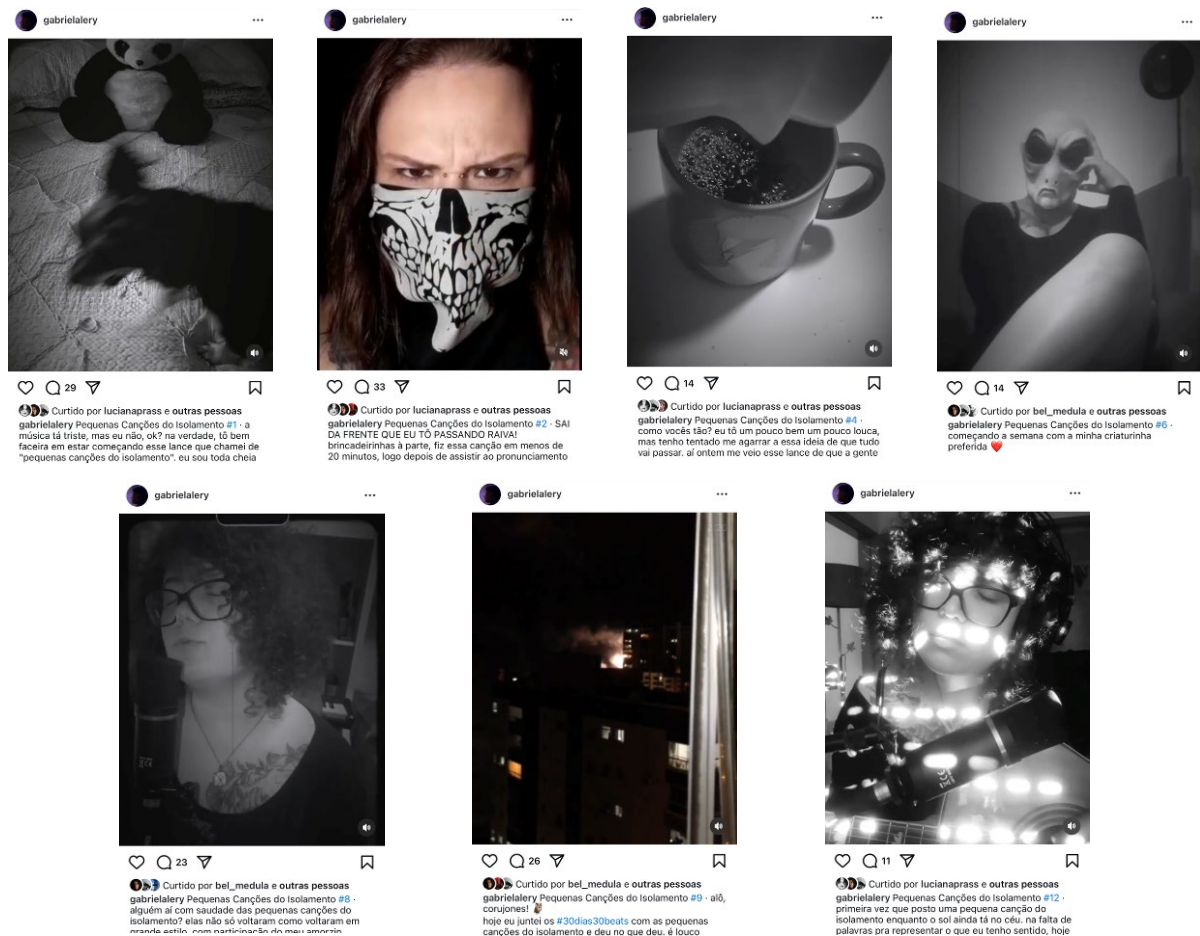
⁷⁸ <https://www.instagram.com/p/CSMWbEUGCRm>

⁷⁹ <https://www.instagram.com/p/CSws1iXrUNv>

⁸⁰ <https://www.instagram.com/p/B-GSn7tHZQK>, https://www.instagram.com/p/B-Jlgs_nDRg, <https://www.instagram.com/p/B-N2t6FH0kp>, https://www.instagram.com/p/B-YO3jIHw_d, <https://www.instagram.com/p/B-in3o3nKsN>, <https://www.instagram.com/p/B-qr0FRnLv->, https://www.instagram.com/p/B_A8pFnBgNb

cenas feitas em casa em preto e branco, com o áudio de cada canção e os contextos e motivações explicados na legenda dos *posts*. A artista também realizou um vídeo em que ensina a tocar a canção *Pra Se Acostumar*⁸¹ no violão, uma *live* de bate papo com Nina Nicolaiewsky pelo lançamento de *Teletransporte*⁸² e um vídeo *teaser* de *Tamborim* com Fernanda Verdi, sendo que no entanto essa finalidade era explicada na legenda, pois o vídeo as mostrava cantando e tocando o que poderia se chamar *Girl from Porto*⁸³, uma paródia da canção de Anitta *Girl from Rio*.

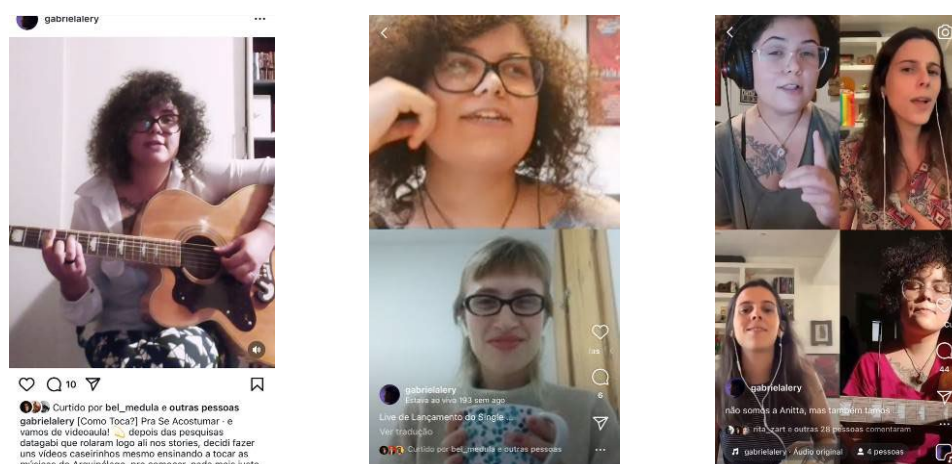
Figura 8 – *Posts* com vídeos completos 05



⁸¹ <https://www.instagram.com/tv/CHd4NIIBXsM/>

⁸² <https://www.instagram.com/p/CIonGJHHbRm>

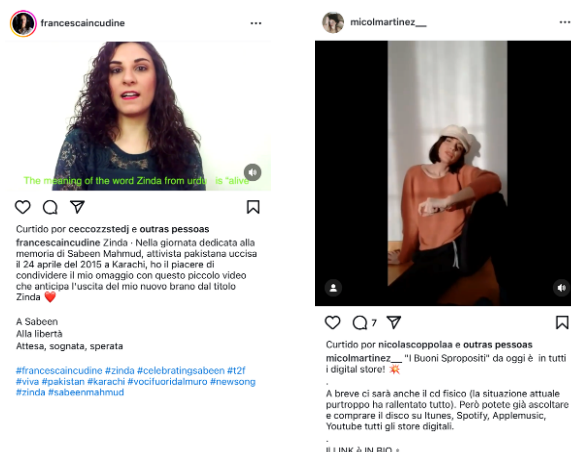
⁸³ <https://www.instagram.com/p/COZDW9ZAwwQ/>



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Para contextualizar e produzir um *teaser* para o lançamento de *Zinda*, Francesca Incudine publicou um vídeo completo⁸⁴, falando para a câmera, legendado em inglês. Também trazendo algumas explicações, no caso sobre o lançamento em meio ao *lockdown*, Micol Martinez realizou um vídeo⁸⁵, em que fala e ao final aparece a capa do álbum *I buoni spropositi*, enquanto toca a faixa *32 dicembre*.

Figura 9 – Posts com vídeos completos 06



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Tendo aqui apresentado todos os vídeos do *corpus*, gostaríamos de passar à observação de alguns detalhes que nos parecem relevantes. Assim, iniciamos comentando pontos percebidos nos *posts* e nos vídeos que mais marcadamente trazem referências ao período da pandemia da Covid-19 e às suas circunstâncias.

⁸⁴ <https://www.instagram.com/p/CODi5-moGEu>

⁸⁵ <https://www.instagram.com/p/B94jkqBFer5>

Estamos, aqui, levando em consideração o que percebemos como referências à pandemia, ao isolamento social, à oscilação entre descrença e esperança de arrefecimento da pandemia, revolta e sensações de desamparo e confusão características da época. Esses elementos estão presentes nos vídeos e nas legendas dos *posts*.

Um exemplo são vídeos que apresentam evidências de terem sido feitos em casa, por exemplo por conta do cenário, com a pessoa que, sozinha em função do isolamento, colocou um celular para gravar, ou ela mesma gravando o que vê nesse contexto.

O *teaser* de *Luna e Semente*⁸⁶, os *posts* de sustentação de *Coração de papel*⁸⁷ e de *Dona Quixota*⁸⁸, de Bel Medula, os vídeos de Clarissa Ferreira comunicando que *Satélites* foi incluída em uma *playlist* do Spotify⁸⁹, tocando *Mulheres da Guerra*⁹⁰ para ser exibido durante a *live* do *Sarau Elétrico*, assim como a parte do *teaser*, do lançamento e do *post* de sustentação de *Je Suis SUS*⁹¹, sendo que em um deles aparece Rhaissa Bittar, e também outra postagem nesse sentido, em que Clarissa ensina a tocar a canção⁹², são exemplos que apresentam evidências de produção em casa.

Junto a eles, estão vídeos da série *Pequenas canções do isolamento*⁹³ e do álbum *Arquipélago*, de Gabriela Lery, em que também aparecem, por exemplo, Fernanda Verdi e Bruna Petry Anele, a partir de pedido de Gabriela em grupo de WhatsApp de que interessados gravassem e enviasse vídeo com manifestação condizente ao conteúdo de uma canção recém composta, e Rita Zart, parceira de Gabriela em uma outra canção. Da mesma artista, há também a *live* de lançamento de *Teletransporte*⁹⁴, com Nina Nicolaiewsky, o vídeo em que ensina a tocar *Pra se acostumar*⁹⁵, o vídeo⁹⁶ com Fernanda Verdi com a paródia de canção de Anitta como *teaser* de *Tamborim*.

Sobre sua série de vídeos *Pequenas canções do isolamento*, Gabriela Lery comentou, na entrevista:

⁸⁶ <https://www.instagram.com/p/CGTfqU7AIHY>

⁸⁷ <https://www.instagram.com/p/CPCHSDUgU1n>

⁸⁸ <https://www.instagram.com/p/CRAY0a5AsDv>

⁸⁹ https://www.instagram.com/p/CNSOIi_AIHs

⁹⁰ <https://www.instagram.com/p/CGDBBZ6AYtz>

⁹¹ <https://www.instagram.com/p/CR17qkyADzg>, <https://www.instagram.com/p/CRolaIvAYqa>, <https://www.instagram.com/p/CR7KcaSA14q>

⁹² <https://www.instagram.com/p/CSMWbEUgCRm>

⁹³ <https://www.instagram.com/p/B-GSn7tHZQK>, https://www.instagram.com/p/B-Jlgs_nDRg, <https://www.instagram.com/p/B-N2t6FH0kp>, https://www.instagram.com/p/B-YO3jIHw_d, <https://www.instagram.com/p/B-in3o3nKsN>, https://www.instagram.com/p/B_A8pFnBgNb

⁹⁴ <https://www.instagram.com/p/CionGJHHbRm>

⁹⁵ <https://www.instagram.com/tv/CHd4NIIBXsM/>

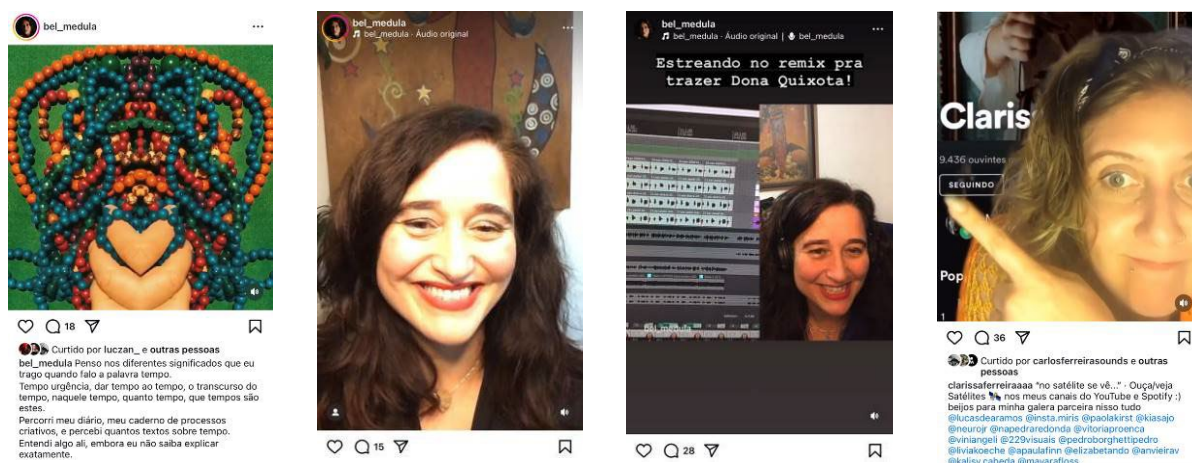
⁹⁶ <https://www.instagram.com/reel/COZDW9ZAwkQ/>

“Foi uma coisa que foi acontecendo. Eu fui sentindo vontade de compor, eu fui sentindo vontade de fazer registros audiovisuais, para lançar essas composições de uma maneira que fosse mais próxima das pessoas [...]. Aí eu fazia os vídeos e eu mesma que comecei a aprender a editar. [...] Mas a proposta era justamente essa, era tentar manter uma série de vídeos que tivesse uma certa periodicidade a ponto de criar interesse e fazer com que as pessoas esperassem por ela [...] por isso que eu também pensei nesse nome. Era pra ser um compartilhamento de ideias musicais. Desmistificar um pouco essa coisa da produção e de lançamento ter quer ser uma coisa muito produzida; eu estou em casa, vou fazer coisa caseira, é isso aí. [...] Fui fazendo e fui dando nome, fui criando a estética e tal, em preto e branco, e fui fazendo umas capinhas para os vídeos.” (Gabriela Lery)

A evidência de serem feitos em casa está presente também no trecho do videoclipe/lyric video *Fuoriposto*⁹⁷, de Guendalina. E, por fim, nos vídeos de Francesca Incudine contextualizando *Zinda*⁹⁸ e de Micol Martinez explicando o lançamento de *I Buoni Spropositi*⁹⁹ durante o *lockdown*.

Apresentamos, na figura a seguir, as capturas de tela destas postagens.

Figura 10 – Posts das artistas com marcas do período da pandemia 01



⁹⁷ <https://www.instagram.com/p/CL6WtPQi4hS>

⁹⁸ <https://www.instagram.com/p/CODi5-moGEu>

⁹⁹ <https://www.instagram.com/p/B94jkqBFer5>



clarissafferira
Porto Alegre

Currido por bel_medula e outras pessoas
clarissafferira - você já se amou hoje? auto amor tem sido um tema presente né, que bom e que louco pensar que muitas vezes esquecemos isso. ontem no encontro da @oficinadecompositoras falávamos sobre nos ouvir com a mesma generosidade que ouvimos quem gostamos. é um exercício interessante, constante, um devir, aliás, sobre a oficina, registro aqui minha alegria nessa turma especial da segunda edição que lá na reta final da oficina, tivemos possibilidades de existência bem ricas nesses encontros! -colocando lá no YouTube os vídeos da canja que dei no @saraeletricooficial - tudo gravado com muito carinho aqui no nosso @estudiomicheli sob a coordenação do @lucasdearomas no som. sigam o canaaaaa! beijos 💕👉



clarissafferira
Clarissa Ferreira - Je Suis Sus (feat. Renato...)



clarissafferira
Quer aprender a tocar "Je Suis Sus"?



gabrielalery

Currido por lucianapress e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #1 - a música tá triste, mas eu não, ok? na verdade, tô bem facieira em estar começando esse lance que chamei de "pequenas canções do isolamento", eu sou toda cheia



gabrielalery

Currido por lucianapress e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #2 - SAI DA FRENTE QUE EU TÔ PASSANDO RAIVA! brincadeiras à parte, fiz essa canção em menos de 20 minutos, logo depois de assistir ao pronunciamento



gabrielalery

Currido por lucianapress e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #2 - SAI DA FRENTE QUE EU TÔ PASSANDO RAIVA! brincadeiras à parte, fiz essa canção em menos de 20 minutos. logo depois de assistir ao pronunciamento



gabrielalery

Currido por lucianapress e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #4 - como vocês tá? eu tô um pouco bem um pouco louca, mas tenho tentado me agarrar a essa ideia de que tudo vai passar. aí ontem me veio esse lance de que a gente



gabrielalery

Currido por bel_medula e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #6 - começando a semana com a minha criaturinha preferida 💕



gabrielalery

Currido por bel_medula e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #6 - começando a semana com a minha criaturinha preferida 💕



gabrielalery

Currido por bel_medula e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #8 - alguém aí com saudade das pequenas canções do isolamento? elas não só voltaram como voltaram em grande estilo, com participação do meu amorzin



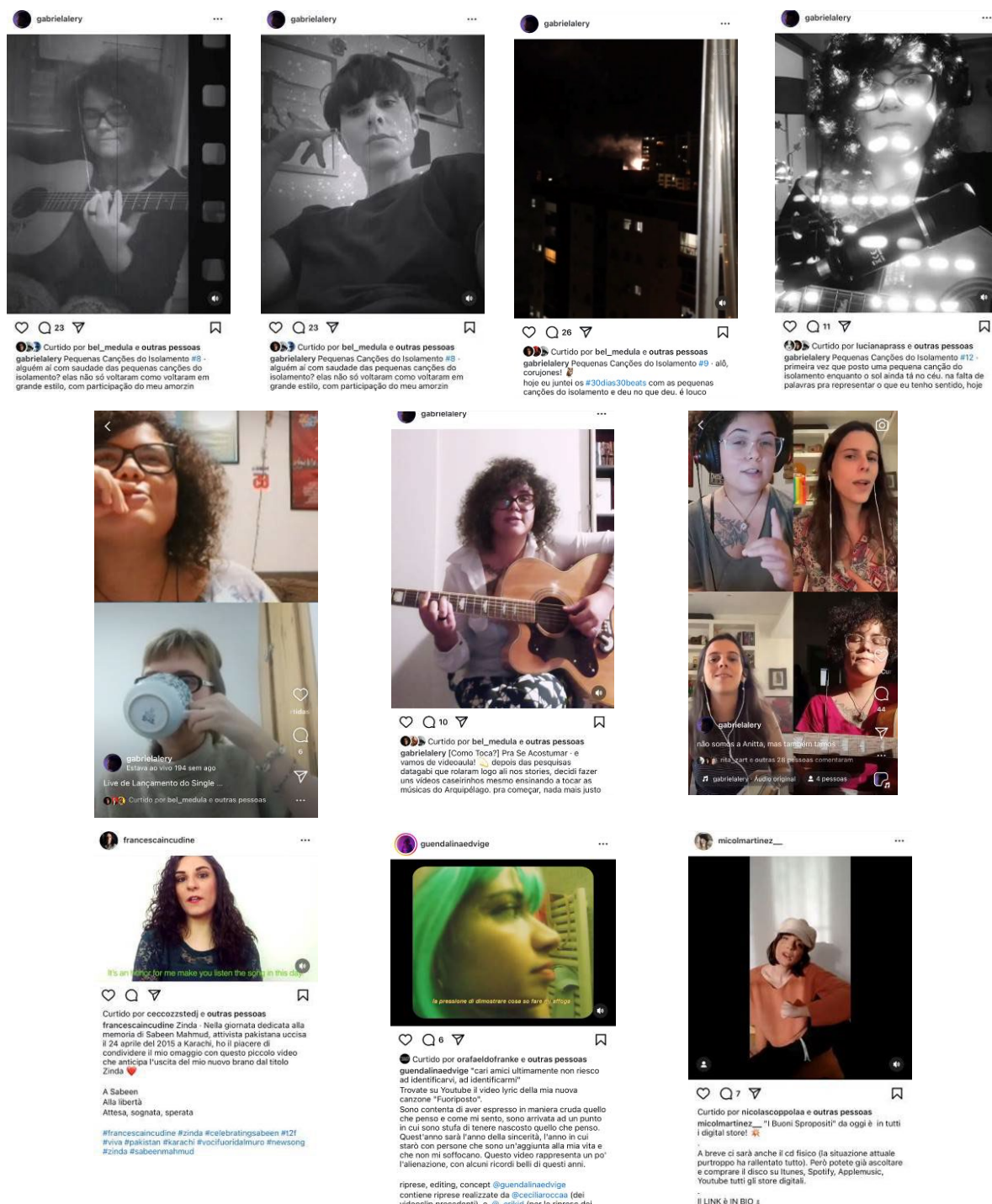
gabrielalery

Currido por bel_medula e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #8 - alguém aí com saudade das pequenas canções do isolamento? elas não só voltaram como voltaram em grande estilo, com participação do meu amorzin



gabrielalery

Currido por bel_medula e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #8 - alguém aí com saudade das pequenas canções do isolamento? elas não só voltaram como voltaram em grande estilo, com participação do meu amorzin



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Junto a isso, há os *posts* que tratam da realização de *lives* para os lançamentos, opção adotada diante da impossibilidade de realização de *shows* presenciais durante significativa parte do período abordado. É o caso do vídeo que convida para a *live* de Luna¹⁰⁰, de Bel Medula, e de vídeos que são fragmentos dela¹⁰¹; dos convites para *lives* de lançamento de

¹⁰⁰ <https://www.instagram.com/p/CG75ZP0gH7T>

¹⁰¹ <https://www.instagram.com/p/CKcfX9NgMYF>, <https://www.instagram.com/p/CN--d7Bg9AQ>

*Volta ao mundo de dentro*¹⁰², de Bianca Obino, e de *Pulso*¹⁰³, de Dessa Ferreira. De Clarissa Ferreira, com trecho de *Satélites*¹⁰⁴, foi realizado *post* convidando para *live* no perfil do projeto PUCRS Cultura. Ainda de Clarissa, o vídeo gravado em que toca *Mulheres da Guerra*¹⁰⁵ foi exibido como sua participação musical no *Sarau Elétrico*, evento transposto para o *online* na época e realizado na forma de *live*. E Gabriela Lery e Nina Nicolaiewsky realizaram *live* para o lançamento de *Teletransporte*¹⁰⁶.

Artistas com Francesca Incudine e Guendalina trouxeram nas entrevistas que se sentiram pouco à vontade em fazer *lives*, em função das limitações técnicas e dificuldades em manter uma qualidade da transmissão e do som. Esta última comentou ter realizado *lives* em um certo período, sem tê-las mantido salvas depois, em função da falta de qualidade, o que fez com que ela aos poucos deixasse de fazer as transmissões. Gabriela Lery informou ter realizado algumas *lives* de improviso, somente para estar em contato com as pessoas, que também preferiu não manter publicadas. A respeito das adaptações técnicas e conhecimentos adquiridos para a realização das transmissões ao vivo, Bel Medula pontou na entrevista:

"Junto com o Luciano, fui pesquisar um jeito de ter uma boa tecnologia de streaming. Então a gente foi entender como é que poderia juntar todos os equipamentos, passar por uma mesa de som e dela sair um canal LR para ir para uma placa de áudio, e esta, via um conector USB, entrar no iPad, para a gente conseguir filmar com uma boa qualidade de som. Poderia ter tido outro jeito, mas esse foi o que a gente conseguiu para fazer lives." (Bel Medula)

Apresentamos, na figura a seguir, capturas de telas referentes às *lives* realizadas pelas artistas no período.

¹⁰² <https://www.instagram.com/p/CBnJkH6gsID>, <https://www.instagram.com/p/CCvP0krg96S>

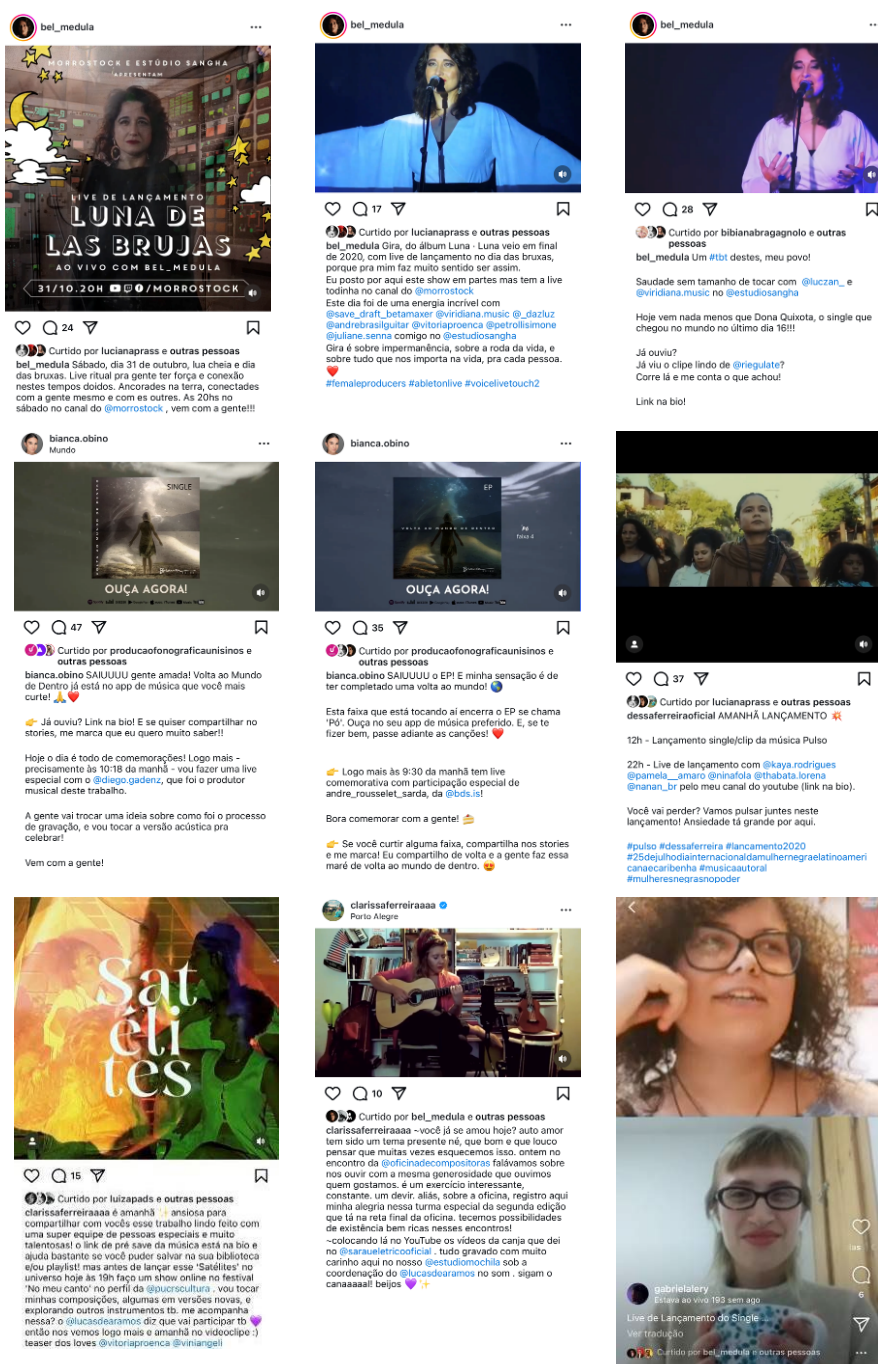
¹⁰³ https://www.instagram.com/p/CDCnXDpnF8_

¹⁰⁴ https://www.instagram.com/p/B_VaHEOgCMR

¹⁰⁵ <https://www.instagram.com/p/CGDBBZ6AYtz>

¹⁰⁶ <https://www.instagram.com/p/CIonGJHHbRm>

Figura 11 – Posts das artistas com marcas do período da pandemia 02



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Outra marca dos vídeos do período é o reaproveitamento de materiais audiovisuais e o uso, editado com efeitos ou não, daqueles que, por vezes em função do formato vertical, percebemos terem sido feitos de forma caseira com o celular. Exemplo disso está nos vídeos com trechos dos videoclipes de *Dona Quixota*¹⁰⁷ e *Coração de papel*¹⁰⁸, de Bel Medula, no

¹⁰⁷ <https://www.instagram.com/p/CNyBms5gJwV>

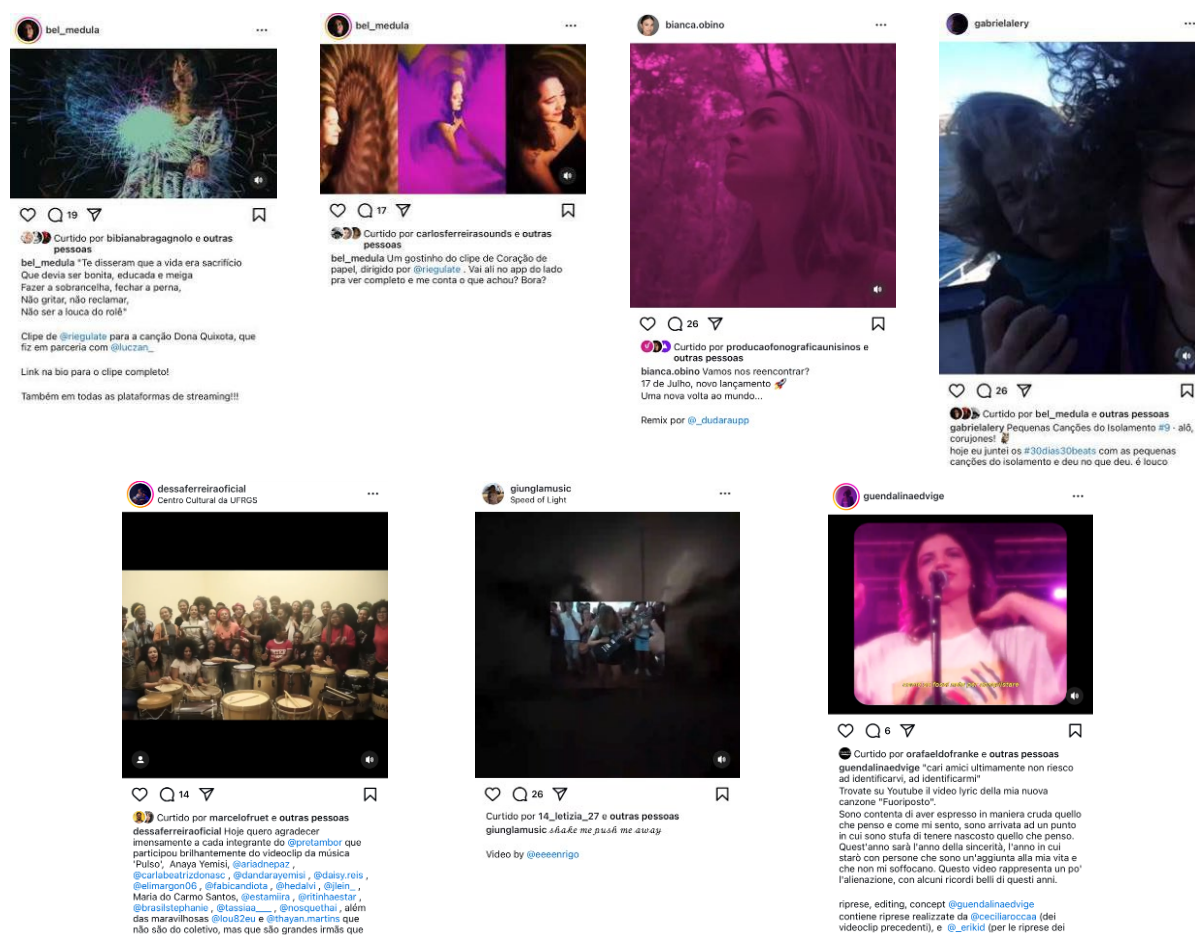
¹⁰⁸ <https://www.instagram.com/p/CO9LuSCACVZ>

teaser de *Volta ao mundo de dentro remix*¹⁰⁹, de Bianca Obino, no vídeo da série *Pequenas canções do isolamento/Arquipélago*, de Gabriela Lery, que traz a canção *Quem diria*¹¹⁰.

Um vídeo¹¹¹ usado como *teaser* de *Pulso*, de Dessa Ferreira, que mostra integrantes do grupo Pretambor em grande número, foi feito antes da pandemia para outra finalidade. Ele foi então utilizado também para agradecer à participação no videoclipe.

Giungla reaproveitou para o videoclipe/lyric video usado em *teasers* e *posts* de sustentação de *Turbulence*¹¹² imagens encontradas na Internet e um trecho em que ela toca guitarra em meio a um público, gravado em momento anterior, segundo ela como alternativa a aparecer sozinha. E Guendalina reutilizou para o videoclipe/lyric video *Fuoriposto* imagens de apresentações suas em um período anterior.

Figura 12 – Posts das artistas com marcas do período da pandemia 03



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

¹⁰⁹ https://www.instagram.com/p/CRH_tByrO8P

¹¹⁰ <https://www.instagram.com/p/B-qr0FRnLv->

¹¹¹ <https://www.instagram.com/p/CDAFmrGnzZ9>

¹¹² <https://www.instagram.com/p/CPcw1R0KosI>, <https://www.instagram.com/p/CPkwHPsqyLI>, <https://www.instagram.com/p/CQlGc3nKOjL>

Sobre essa criação de vídeos com base nas limitações da época da pandemia, em face ao isolamento social necessário à contenção da disseminação da Covid-19, Bel Medula comentou na entrevista:

“A gente foi entendendo que precisava ir achando brechas para poder continuar criando, [...] com menos gente, aproveitando coisas que a gente já tinha gravado antes algumas lives em estúdio, [...] lives em casa, os videocliques e essa produção de vídeo que é, digamos assim, mais abstrato.” (Bel Medula)

Há também a situação dos vídeos com produção mais elaborada, mas que em função dos cuidados contra a disseminação da Covid-19, de acordo com o relato das artistas nas entrevistas, foram feitos com equipe reduzida e com a artista sozinha, ou outros participantes, também sozinhos, ou ainda sem interação direta em cada parte. É o caso dos *posts* com trechos da *live* de *Luna*, de Bel Medula, em que a baixista está de máscara e o outro músico que acompanha não a utiliza por estar tocando saxofone; e do videoclipe *10.000 vezes*, de Bianca Obino.

São exemplos, ainda minidocumentário *Satélites*, com a participação de Kalisy Cabeda), e dos videocliques *Mulheres da Guerra* e *Je suis SUS*, de Clarissa Ferreira, junto com Júlia Pezzi. Com respeito a este último, Clarissa Ferreira comentou, na entrevista:

“A gente gravou [...] com uma câmera da Júlia Pezzi, que é contrabaixista, [...] no café Casa de Vó, que é onde tem os telefones. Chegamos ali, gravamos as nossas cenas. Ai a galera fez cada um na sua casa. A Rhaissa fez lá de São Paulo.” (Clarissa Ferreira)

E outros casos são os dos videocliques *Walk on the ceiling*¹¹³ e *Jump*¹¹⁴, de Giungla; e também dos videocliques/lyric videos *Antidoto*, *Velluto Rosso* e *Fuoriposto*, de Guendalina. Esta última, a respeito deles, pontuou na entrevista:

“Eu tinha bastante material, porque gosto muito de gravar vídeos, [...] inclusive com ajuda de minhas amigas. E durante a quarentena havia mais tempo livre, então foi mais profícuo.”¹¹⁵ (Guendalina, tradução nossa)

A seguir, apresentamos capturas de tela das postagens destes audiovisuais.

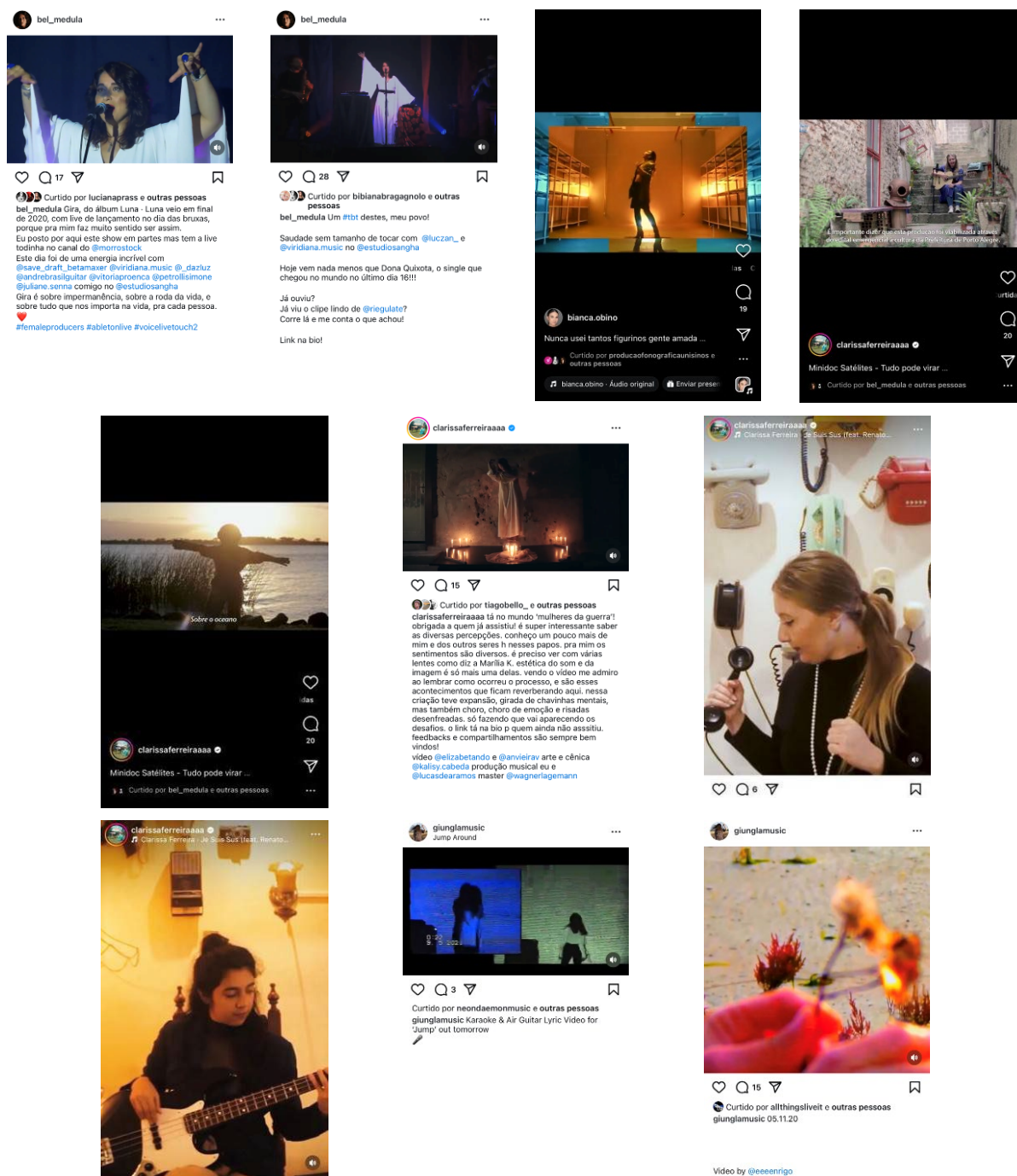
¹¹³ <https://www.instagram.com/p/CG5GYZsKTqK>

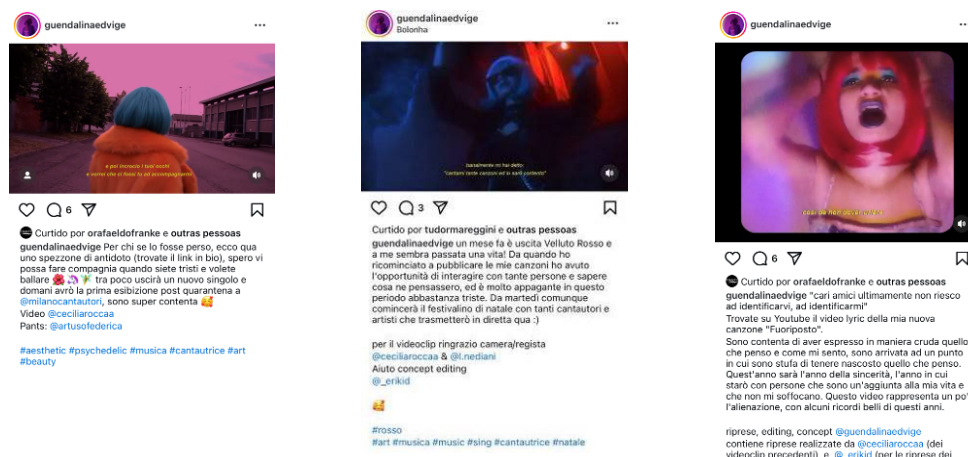
¹¹⁴ <https://www.instagram.com/p/CG5GYZsKTqK>, <https://www.instagram.com/p/CPkwHPsqyLl>

<https://www.instagram.com/p/CQI6-meKfC9>, <https://www.instagram.com/p/CQlGc3nKOjL>

¹¹⁵ Resposta originalmente em italiano.

Figura 13 – Posts das artistas com marcas do período da pandemia 04





Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Sobre a circunstância de referências mais diretas à pandemia, nos parece interessante apontar *posts* que trazem nas imagens ou nas legendas referências diretas à pandemia e à oscilação entre sentimentos de esperança, nostalgia e revolta característica do período. São elementos também relacionados a aspectos de resiliência, de impermanência, de espera, de passagem do tempo, de uma certa confusão mental, de saudades e de reencontro consigo mesmas. Trata-se de ponto especialmente relevante quando pensamos nas relações articuladas entre as artistas e seu público, que perpassam a partilha de vivências e percepções semelhantes.

São casos como o da postagem *teaser* de *Luna/Semente*, de Bel Medula, que traz na legenda uma reflexão sobre a passagem do tempo¹¹⁶. Também dela, *posts* com trechos da *live* de *Luna*, sendo que em um a legenda fala em resiliência¹¹⁷; em outro, a baixista Viridiana aparece usando máscara de proteção, e a legenda, usando a *hashtag* #bt¹¹⁸, fala da saudade de tocar ao vivo com aquelas pessoas¹¹⁹. De Bianca Obino¹²⁰, a legenda dos *posts* que são *teaser* de *Volta ao mundo de dentro*, *10.000 vezes* e de *Volta ao mundo de dentro remix*, assim como as imagens com trecho de seu *lyric video*, amplia o significado de mudanças e resiliência das letras das canções a partir das sensações do período.

Sobre essa vinculação entre lançamento e temáticas que ganharam importância durante a pandemia, nos parece que Bianca Obino sintetiza bem em seu comentário na entrevista:

¹¹⁶ <https://www.instagram.com/p/CGTfqU7AIHY>

¹¹⁷ <https://www.instagram.com/p/CKcfX9NgMYF>

¹¹⁸ Postagens realizadas no Instagram com esta *hashtag* são publicados nas quintas-feiras e trazem lembranças do passado. O significado da sigla é *Throwback Thursday*.

¹¹⁹ <https://www.instagram.com/p/CN--d7Bg9AQ>

¹²⁰ https://www.instagram.com/p/B9hr9_TgFF9, https://www.instagram.com/p/CN_1996gHs9, https://www.instagram.com/p/CRH_ByrO8P, <https://www.instagram.com/p/CRzPpVhgWC9>

“Acho que Volta ao mundo de dentro era muito essa coisa de reconectar com a essência nesse momento difícil. Então por isso que eu optei por lançar também, porque eu acho que tinha a ver [...] a gente estava revendo prioridades no momento, porque balançou a vida de todo mundo. O que a gente achava que era super estável, não era coisa nenhuma. [...] Eu achava que tinha a ver e tentei costurar isso com o momento da gente.” (Bianca Obino)

Em postagens com trechos do videoclipe *Satélites*¹²¹, Clarissa Ferreira, manifesta na legenda ter saudade dos dias de criação e gravação em grupo, pontua que o videoclipe foi gravado ainda em março de 2020, para salientar que foi antes do isolamento social, e reflete sobre a passagem do tempo no período. Ainda de Clarissa, no *post* de lançamento¹²² de *Mulheres da Guerra*, cuja letra fala de espera e solidão, a legenda menciona mistura de sentimentos na criação do videoclipe. Outra situação é, no *teaser*, lançamento e sustentação (este com *hashtag* #tbt) de *Je suis SUS*¹²³, da mesma artista, além da temática referindo-se diretamente ao Sistema Único de Saúde (SUS), presente em texto no vídeo e na legenda, imagens mostram, por exemplo, a vacina em uma caixa e sendo aplicada em uma pessoa. O *post* de Dessa Ferreira¹²⁴, *teaser* de *Pulso*, com um poema de sua autoria que toca em questões de resiliência e autoamor, também se alinha às vivências pandêmicas.

De Gabriela Lery, da série *Pequenas Canções do Isolamento/Arquipélago*¹²⁵, em legendas de *posts* e em letras como a das canções *Pra se acostumar*¹²⁶ e *Pedaço de céu*¹²⁷, assim como de *Teletransporte*¹²⁸, vêm manifestadas, reflexões sobre os sentimentos do momento, resiliência, incertezas, críticas, nostalgia e espera. No *post* de lançamento do *lyric video* de *Walk on the ceiling* de Giungla, ela manifesta na legenda confusão mental e saudade de circular pelo mundo¹²⁹; em um trecho do vídeo usado para sustentação de *Turbulence*, ela aparece usando máscara de proteção¹³⁰. As letras dessas canções, junto com a de *Jump*¹³¹, falam de desejo de liberdade, de fim de uma espera e de uma situação.

¹²¹ https://www.instagram.com/p/B_P6YPRgHkL, https://www.instagram.com/p/B_SPOh7nkxT, <https://www.instagram.com/p/CAIH1aiAuLY>

¹²² <https://www.instagram.com/p/CFcaJwBgngw>

¹²³ <https://www.instagram.com/p/CRI7qkyADzg>, <https://www.instagram.com/p/CRolaIvAYqa>, <https://www.instagram.com/p/CR7KcaSA14q>, <https://www.instagram.com/p/CSMWbEUgCRm>

¹²⁴ <https://www.instagram.com/p/CBy3Z7iH25Q>

¹²⁵ <https://www.instagram.com/p/B-GSn7tHZQK>, https://www.instagram.com/p/B-JIgs_nDRg, https://www.instagram.com/p/B_A8pFnBgNb

¹²⁶ <https://www.instagram.com/p/B-N2t6FH0kp>

¹²⁷ https://www.instagram.com/p/B-YO3jlHw_d

¹²⁸ <https://www.instagram.com/reel/C1rNrG-ha5C>

¹²⁹ <https://www.instagram.com/p/CHqaNeIqyg1>

¹³⁰ <https://www.instagram.com/p/CLtab5vq3FK>

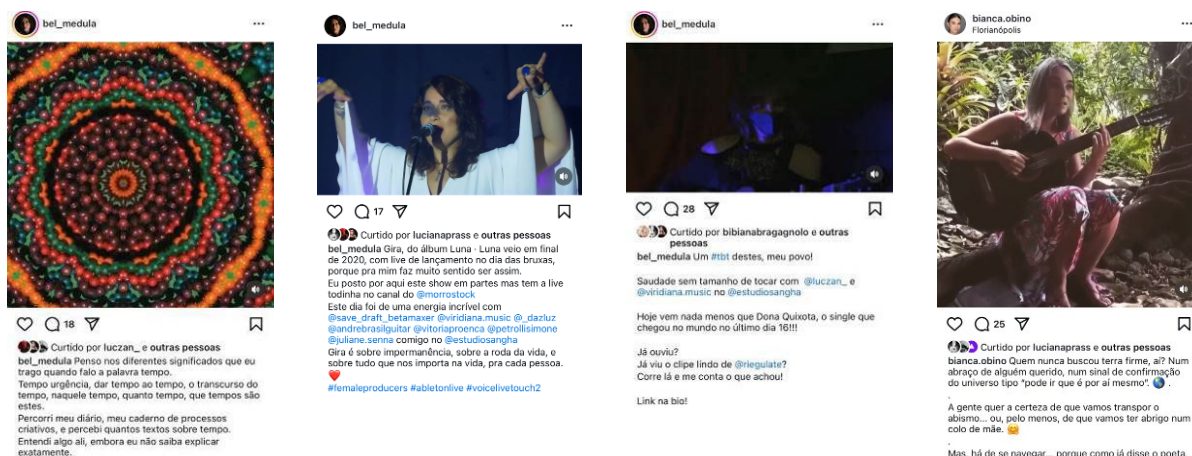
¹³¹ <https://www.instagram.com/p/CQI6-meKfC9>

No *post* que traz vídeo com trecho de *show* presencial em que toca *Impressione*, Guendalina¹³² manifesta na legenda a alegria de voltar a se apresentar presencialmente e da retomada da vida; a letra chega a mencionar um tipo de névoa mental. Da mesma artista, as postagens com trechos dos videoclipes/*lyric videos* de *Antidoto*¹³³, *Fuoriposto*¹³⁴ e *Velluto Rosso*¹³⁵ falam, respectivamente, de fim de quarentena e da necessidade da música como companhia quando se está triste, de dificuldade de autoidentificação (e a letra de *Fuoriposto* menciona o desejo de libertar-se de uma situação opressora), e da tristeza do período.

Por fim, Micol Martinez apresenta na legenda do *post* com trecho do videoclipe *Mai io mai*¹³⁶ a preocupação com o momento e o desejo de melhora da situação da pandemia. O mesmo sentimento está presente na postagem em que contextualiza o lançamento de *I Buoni Spropositi*¹³⁷, em sua fala no vídeo, e a canção cujo trecho toca ao final, *32 dicembre*, traz uma mensagem de esperança.

A seguir, podem ser visualizadas capturas de tela destes *posts*.

Figura 14 – *Posts* das artistas com marcas do período da pandemia 05



¹³² https://www.instagram.com/p/CRYt3Cej6XJ?img_index=2

¹³³ <https://www.instagram.com/p/CE9A23LC0rc>

¹³⁴ <https://www.instagram.com/p/CL6WtPQi4hS>

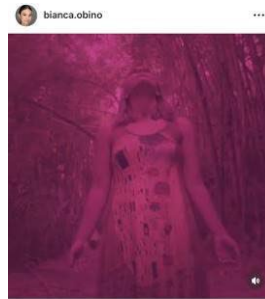
¹³⁵ <https://www.instagram.com/p/CIc5XQOjE74>

¹³⁶ <https://www.instagram.com/p/B9WTW-BKUOS>

¹³⁷ <https://www.instagram.com/p/B94jkqBFer5>



Curtido por producaofonograficaunisinos e outras pessoas
 bianca.obino Em poucas horas a faixa "10.000 Vezes" vai estar em todos os apps de música.
 Depois da meia-noite, quero ver quem "nunca mais vai deixar a pista"...
 PS: mini spoiler do videoclipe "10.000 Vezes", feito pela @agenciadojo, com direção de @hwallau, @vinicius.m.jara e make da @jussupetana que sai em breve...
 #biancaobino #slowartidentity #newrelease #newsingle #novosingle #10milvezes #10.000vezes



Curtido por producaofonograficaunisinos e outras pessoas
 bianca.obino Vamos nos reencontrar? 17 de Julho, novo lançamento
 Uma nova volta ao mundo...
 Remix por @dudaraupp
 #biancaobino #slowartidentity #newrelease #newsingle #novosingle #remix



Volta ao Mundo de Dentro
 D#m7(9)
 TREMENDO CAOS MENTAL DO TRAVESEIRO
 Bora tocar esse som?
 Song by Bianca Obino.
 Remix by Dudaraupp.



Curtido por bel_medula e outras pessoas
 clarissaferreira essa sexta lançamento de "Satélites" videoclipe gravado em março/ 2020 @napedraedonda com @kiasajo @paolakirst @nina.mir @lucasedearamos @neurorj @wagnerlagemann @vitorlaproenca @viniangeli @liviakoeche @apaulafinn #satelites



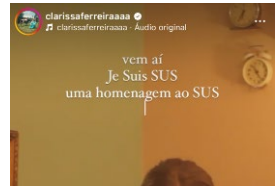
Curtido por lucianapress e outras pessoas
 clarissaferreira gravação do "Satélites" - vídeo de making of de "Satélites" @napedraedonda março/ 2020. o lançamento acontece essa sexta, dia 24, e vem junto com um videoclipe lindão. deu saudades dos dias de criação com essa galera. o vídeo e edição ficou por conta do @viniangeli
 Satélites
 Autoria: Clarissa Ferreira @viviinovioleta
 Intérpretes: Clarissa Ferreira, Kia Sajo @kiasajo, Paola Kirst @paolakirst e Tamiris Duarte @insta.miris
 Violinos: Clarissa Ferreira
 Violão e guitarra: Neuro Júnior @neurorj
 Contrabaixo e guitarra: Tamiris Duarte
 Bateria: Lucas Ramos @lucasedearamos
 Produção musical: Clarissa Ferreira, Lucas Ramos, Tamiris Duarte e Wagner Lagemann @wagnerlagemann
 Gravado, mixado e masterizado por Wagner Lagemann no estúdio da Pedra Redonda (Porto Alegre - RS) entre março e abril de 2020.



Curtido por lucianapress e outras pessoas
 clarissaferreira quantas outras imagens tão diversas os satélites registraram nesse tempo. vida e movimento, tempo e espaço. hoje far um mês do lançamento de Satélites. obrigada a todos que assistiram! -link na bio #satelites



Curtido por tiagobello_ e outras pessoas
 clarissaferreira tá no mundo "mulheres da guerra" obrigada a quem já assistiu! é super interessante saber as diversas percepções. conheço um pouco mais de mim e dos outros seres h nesses papos. pra mim os sentimentos são diversos. é preciso ver com várias lentes como diz a Marília K. estética do som e da imagem é só mais uma delas. vendo o vídeo me admiro ao lembrar como ocorreu o processo, e são esses acontecimentos que ficam reverberando aqui. nessa criação teve expansão, girada de chavinhas mentais, mas também choro, choro de emoção e risadas desenfreadas. só fazendo que vai aparecendo os desafios. o link tá na bio p quem ainda não assistiu. feedbacks e compartilhamentos são sempre bem vindos!
 vídeo @elizabethando e @anvieirav arte e cênica @kalleycabeda produção musical eu e @lucasedearamos master @wagnerlagemann



vem aí
 Je Suis SUS
 uma homenagem ao SUS



Curtido por lucianapress e outras pessoas
 clarissaferreira oficial O que me Pulsar?



Curtido por lucianapress e outras pessoas
 clarissaferreira oficial O que me Pulsar?



Curtido por lucianapress e outras pessoas
 clarissaferreira oficial O que me Pulsar?



Curtido por lucianapress e outras pessoas
 clarissaferreira oficial O que me Pulsar?



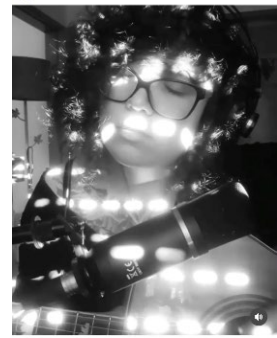
Curtido por lucianapress e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #1: a música tá triste, mas eu não, ok? na verdade, tô bem feia em estar começando esse lance que chamei de "pequenas canções do isolamento": eu sou toda cheia



Curtido por lucianapress e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #2: SAI DA FRENTE QUE EU TÔ PASSANDO RAIVA! brincadeiras à parte, fiz essa canção em menos de 20 minutos, logo depois de assistir ao pronunciamento



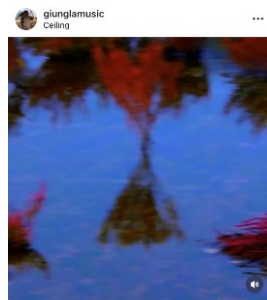
Curtido por lucianapress e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #3: como vocês tão? eu tô um pouco bem um pouco louca, mas tenho tentado me agarrar a essa ideia de que tudo vai passar, aí ontem me veio esse lance de que a gente



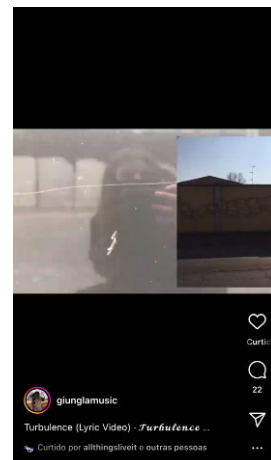
Curtido por lucianapress e outras pessoas
gabrielalery Pequenas Canções do Isolamento #12: primeira vez que posto uma pequena canção do isolamento enquanto o sol ainda tá no céu, na falta de palavras pra representar o que eu tenho sentido, hoje



gabrielalery
hoje saiu Teletransporte, parceria @lucianapress e @rita_cari e outras 11 pessoas começaram



Curtido por allthingsliveit e outras pessoas
giunglamusic Feeling a bit upside down these days... how are you?
The lyric video of Walk On The Ceiling is now up on my IGTV and YT.
Filmed and edited by my tour buddy @eeenigo (I miss being around the world together)



giunglamusic
Turbulence (Lyric Video) - Turbulence ...
Curtido por allthingsliveit e outras pessoas



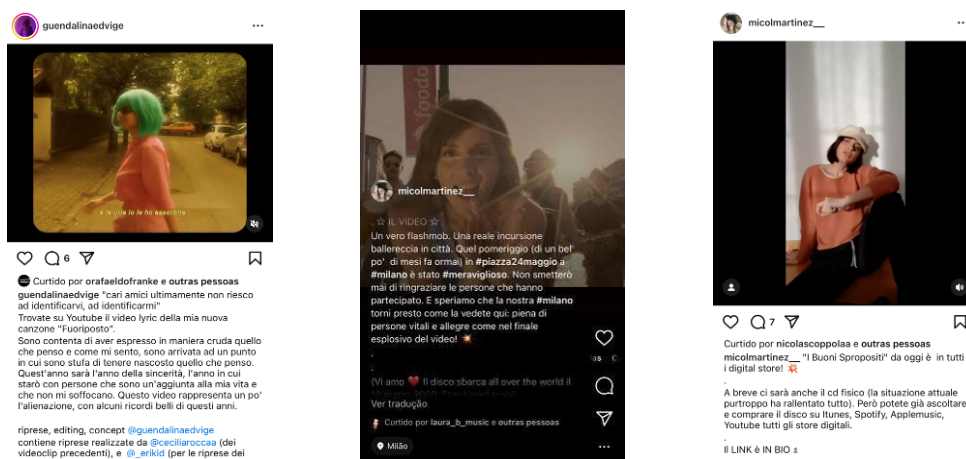
Curtido por world_of_tickets e outras pessoas
guendalinaedvige Con qualche frame della vita che sta riprendendo, dopo due anni finalmente ritorno a suonare in giro!
qualche data:
Stasera al Castello Sforzesco di Milano suonerò qualche pezzo
Sabato 17 (domani) suonerò i miei pezzi in un modo tutto nuovo durante l'evento organizzato da @punto_zero_ig
Domenica 25 suonerò in apertura di Venerus al @meetingdelmare



Curtido por orafaeldefranke e outras pessoas
guendalinaedvige Per chi se lo fosse perso, ecco qua uno spezzone di antidoto (trovate il link in bio), spero vi possa fare compagnia quando siete tristi e volete ballare 🥳 tra poco uscirà un nuovo singolo e domani avrò la prima esibizione post quarantena a @milanocantautori, sono super contenta
Video @ceciliaroccaa
Pants: @artusofederica
#aesthetic #psychedelic #musica #cantautrice #art #beauty



Curtido por tudomareggini e outras pessoas
guendalinaedvige un mese fa è uscita Velluto Rosso e a me sembra passata una vita! Da quando ho ricominciato a pubblicare le mie canzoni ho avuto l'opportunità di interagire con tante persone e sapere cosa ne pensassero, ed è molto appagante in questo periodo abbastanza triste. Da martedì comunque comincerà il festivalino di natale con tanti cantautori e artisti che trasmetterò in diretta qua :)
per il videoclip ringrazio camera/regista @ceciliaroccaa & @l.nediani
Aiuto concept editing @_erikad
#rosso
#art #musica #music #sing #cantautrice #natale



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Outras postagens tocam em questões da pandemia em função de mencionarem na legenda os editais de fomento à cultura disponibilizados na época para auxílio à produção de artistas. Desse modo, o *post* de Clarissa Ferreira com o minidocumentário *Satélites*¹³⁸ menciona o um dos Editais Emergenciais de Auxílio à Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre; os de Dessa Ferreira referentes a *Ira de Euê*¹³⁹, que integrou a coletânea *Cores do Sul*, o edital da Secretaria Estadual da Cultura do RS e da Fundação Marco Polo, com recursos da Lei Aldir Blanc; e o que mostra o processo criativo da capa de *Arquipélago*¹⁴⁰, de Gabriela Lery, o edital FAC Digital, da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul – SEDAC e da Universidade Feevale.

Na entrevista concedida para esta pesquisa, Dessa Ferreira pontua a importância de, como artista, entender o Instagram um portfólio.

“A pessoa que entrar ali vai ver primeiramente a imagem, depois ela vai ver o conteúdo dessa imagem, o que você está escrevendo [...] então essa imagem já tem que te prender de alguma forma, já tem que te deixar curioso, te atrair de alguma forma.” (Dessa Ferreira)

Observamos, a partir desse enfoque nas questões pandêmicas dos *posts* contendo audiovisuais que compõem o *corpus*, os usos e as apropriações, assim como as técnicas e as estéticas (Fischer, 2013) que evidenciam a tecnocultura articulada a partir dessas publicações e no contexto do período abordado (Shaw, 2008). A realização dos audiovisuais das musicistas, junto com as postagens que eles integram e as articulações com outras funcionalidades, formatos, plataformas e publicações, perpassa processos tentativos e de

¹³⁸ <https://www.instagram.com/p/CHpwmVegqmD>

¹³⁹ <https://www.instagram.com/p/CSHmO0Iljqz>, <https://www.instagram.com/p/CSWs1iXrUNv>

¹⁴⁰ <https://www.instagram.com/p/CFiKza9H9NE>

adaptação, que reverberam nas estratégias, nas criações e nos resultados obtidos, inclusive como aprendizados.

Compreendemos, a partir disso, as audiovisualidades a partir das dimensões técnica, cultural e discursiva (Kilpp, 2015) e como qualidades audiovisuais (Fischer, 2015) das ações das artistas diante das especificidades do período pandêmico, das suas narrativas e imaginários em meio aos acontecimentos, e também das estratégias por elas estabelecidas. Visualiza-se, também, o *loop* de *feedback* entre as tecnologias (Shaw, 2008), assim como a cultura transformada por uma tecnologia emergente e sua relação com a mesma mídia (Montaño, 2015), na constituição dos efeitos de um meio desdobradas no devir das mudanças operadas na cultura (McLuhan, 1969).

A partir disso, observamos que a tecnocultura no âmbito das cenas musicais independentes e, por consequência, das musicistas, passou por importantes modificações na sua relação com a tecnologia e com os meios, e isso reflete também nas articulações do *ethos* DIY (Bennett; Guerra; Oliveira, 2021; Straw, 2013; Tarassi, 2018).

Os elementos do *ethos* DIY serão mais detalhadamente abordados na seção seguinte desta tese. No entanto, nos parece interessante pontuar que, ainda que em diferentes situações os vídeos tenham sido criados ou editados com as limitações da época da pandemia e nos espaços das residências, há uma dedicação a um apuro estético e a um estilo que se busca imprimir, além de uma correspondência a fatores visuais que se deseja comunicar. Sobre esses aspectos, Clarissa Ferreira comentou na entrevista:

“Ali em casa, onde tem a peça que é a minha peça de trabalho, que é tipo um escritório e que é biblioteca, [...] é a parte onde eu dou aula, e que tem aquele fundo, eu fiz todo um cenário, pintei a parede vermelho, botei os violinos, os livros, as coisas, bem para algo que me identificasse, como se fosse o meu cenário de trabalho, assim.” (Clarissa Ferreira)

Junto a isso, considerando-se as questões de desigualdade de gênero em nossa sociedade, as mulheres já enfrentam uma série de dificuldades para sua articulação nos âmbitos pessoal e profissional (Neto, 2019; Cabral, 2021; Belandi, 2020; Bublitz, 2020), que se desdobra na área da música (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018; Polivanov; Medeiros, 2020b; Polivanov; Medeiros, 2020a; Mulheres, 2019; Volpato, 2021). Estas questões agravadas pela pandemia (Segnini, 2014; Pichoneri, 2011; Requião, 2020; Barros et al., 2020; Data Sim, 2019 apud Sandroni et al, 2021; Micalizzi, 2021).

Observamos, no entanto, uma expressiva e apurada produção em termos musicais e audiovisuais por parte das musicistas mulheres contempladas nesta pesquisa. De grande

relevância é, também, considerar as questões pertinentes à interseccionalidade (Crenshaw, 1989; Crenshaw, 2015) a partir de articulações mais complexas para a construção de um olhar a partir do gênero (Sá; Guerra; Janotti Jr., 2019). Estas questões serão aprofundadas com maior detalhamento na seção seguinte, *Redes musicais e gênero*.

Sobre o funcionamento dos vídeos no Instagram, é interessante pontuar que no início da pandemia apareciam no *feed* aqueles de até um minuto de duração. Vídeos mais longos, de até uma hora de duração, ficavam em uma parte do aplicativo chamada IGTV, embora pudesse haver uma prévia deles no *feed*, de um minuto, ao final da qual aparecia opção para clicar e seguir assistindo. As *lives* realizadas no Instagram, quando se optava por mantê-las salvas no perfil, apareciam nesta área.

Em agosto de 2020, surgiu a funcionalidade *reels* (Introducing, 2020), inspirada na plataforma de rede social TikTok, que permitia gravar e editar com cortes, áudio e textos, dentro do próprio Instagram, vídeos breves, cuja possibilidade de duração foi variando através do tempo entre 15 e 60 segundos. Trata-se de vídeos que aparecem no *feed* ocupando toda a tela do celular, aproximando-se mais de uma experiência imersiva. Em março de 2022, a área IGTV do Instagram foi desativada, e os vídeos ali disponibilizados permaneceram na mesma parte dos *reels* nos perfis.

Das artistas mencionadas houve vídeos que foram originalmente postados no *feed*, outros no IGTV com prévia no *feed*, e ainda outros como *reels*. Nos parece interessante descrever esse detalhamento histórico das funcionalidades audiovisuais do Instagram, porém atualmente os que eram vídeos de IGTV e os criados e publicados como *reels* hoje aparecem da mesma forma. Desse modo, dentro do escopo da pesquisa de observar os processos audiovisuais das artistas, não nos pareceu relevante neste momento fazer essas diferenciações para fins de análise.

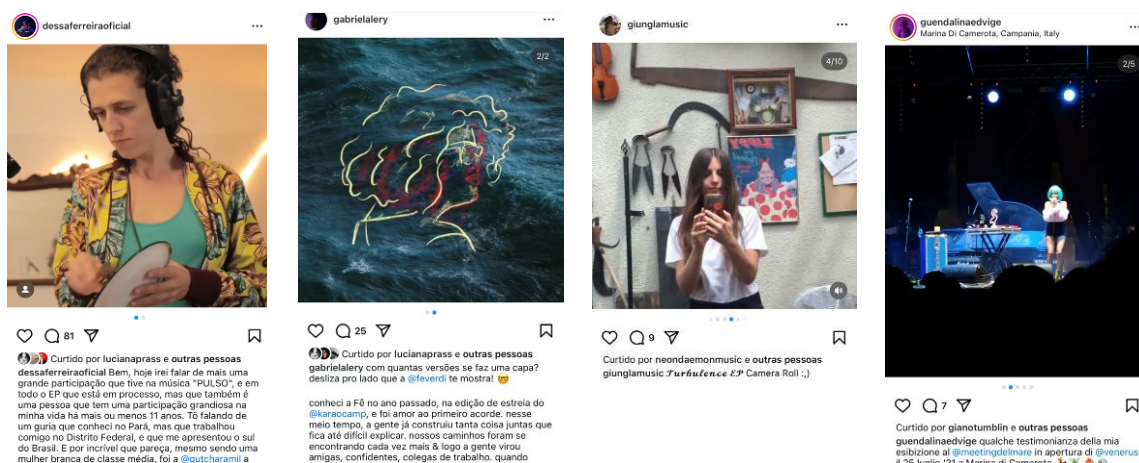
Tratando um pouco da questão das interações, temos as possibilidades daquelas proporcionadas a partir da estrutura e, portanto, dos *posts* nas plataformas. Assim, funcionalidades que se alinham à noção de *affordance* (Gibson, 2015) no estabelecimento de relações entre as materialidades disponíveis e os usuários (d'Andrea, 2020), podem levar a interações, e ao mesmo tempo a construir significado e conexões.

Para além de alguns pontos já esmiuçados nesta seção, nos parece interessante comentar a bastante presente utilização das marcações, em imagens e legendas de *posts*, realizadas pelas artistas. Elas complementam, dão visibilidade e ampliam conexões principalmente em relação a parcerias de trabalho, reforçando a noção de rede. Assim, créditos e agradecimento envolvendo equipe, parceiros e coletivos são frequentemente

acompanhados desse tipo de vinculação. Como sabemos, isso leva também a que os usuários marcados interajam, podendo fazer com que o *post* mais visto por outros semelhantes, dentro do que se compreende como lógica algorítmica. Ou seja, temos aqui novamente o debate dos sistemas de recomendação personalizados.

O uso de *posts* em formato carrossel também se faz presente no *corpus*. Para além de um agrupamento de imagens, que possibilita uma certa construção narrativa, o formato pode também aumentar as possibilidades de visibilidade de uma postagem e, consequentemente, de interações que a tornem ainda mais visível para outros usuários. Foi o caso de um *teaser* de *Pulso*¹⁴¹, de Dessa Ferreira, de um *teaser* de *Arquipélago*¹⁴², de Gabriela Lery, e de *posts* de sustentação do EP *Turbulence*¹⁴³, de Giungla, e de *Fuoriposto, Antidoto e Impressione*¹⁴⁴, de Guendalina.

Figura 15 – *Posts* das artistas em formato carrossel



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Junto a isso, a utilização do chamado “*link na bio*” é muito presente na legenda dos *posts* que chamam os usuários a conferirem conteúdos em outras plataformas, como o YouTube e o Spotify. Quando falamos de *affordance*, frequentemente nos referimos ao que uma dada plataforma permite, mas também podemos utilizar para o que ela não permite.

Como sabemos, *links* na legenda de *posts* no Instagram não são clicáveis. No período de tempo abordado nesta pesquisa, a funcionalidade de *link* nos *stories* do Instagram era disponível somente para quem possuía mais de 10 mil seguidores — o que não era o caso das artistas. Assim, elas necessitavam direcionar o público a acessar os conteúdos que estavam

¹⁴¹ <https://www.instagram.com/p/CCw6E9jh5p->

¹⁴² <https://www.instagram.com/p/CFiKza9H9NE>

¹⁴³ <https://www.instagram.com/p/CRLvydsMbrD>

¹⁴⁴ <https://www.instagram.com/p/CShEsxUj7r1>

sendo divulgados por meio do único local na plataforma onde era possível clicar em um *link*, que é a área da bio, onde comumente elas também colocam um resumo de informações sobre si, até o limite de 160 caracteres. Por conta disso, é também presente como prática o uso de árvores de *links* (um exemplo disso é o Linktree¹⁴⁵), ou seja, um *link* a ser colocado na bio, que ao ser clicado abre uma página na qual estão outros *links* considerados relevantes pelas artistas.

Outra funcionalidade da qual nos parece interessante comentar é a utilização são as *hashtags*. Elas podem tendencialmente ser utilizadas para encadear *posts* dentro de uma certa temática e também relacioná-los com aqueles publicados por outras pessoas, de forma a ampliar a visibilidade. No caso das artistas, observamos um uso também voltado a complementar o que estava sendo dito na legenda de um *post* e vinculações com iniciativas de fomento à cultura. Por conta das informações e posicionamentos presentes nas *hashtags*, iremos aprofundar essa discussão na constelação seguinte.

A geolocalização é uma funcionalidade que nos chamou atenção de duas formas: por ter sido pouco usada pelas artistas e pelo modo que a utilização se deu quando ocorreu. Trata-se de um fator informativo e que também pode ampliar a visibilidade, a partir de agrupamento de *posts* dentro de uma mesma localização na plataforma.

Considerando os *posts* do *corpus*, a geolocalização foi definida por Bianca Obino em um *post* de *teaser* de *Volta ao mundo de dentro*¹⁴⁶ como “Florianópolis”, o local onde aconteceu a gravação da qual estavam sendo mostrados bastidores. Para o lançamento do mesmo *single*¹⁴⁷ e um *teaser* de *10.000 Vezes*¹⁴⁸, a artista colocou “Mundo”. Clarissa utilizou “Planeta Terra” para dois *teasers*¹⁴⁹ de *Satélites*, “Estúdio Pedra Redonda” para um *post* de um mês de lançamento da mesma canção, e “Porto Alegre” para o trecho de sua apresentação para o *Sarau Elétrico online* em que canta *Mulheres da Guerra*¹⁵⁰. Dessa Ferreira utilizou “Centro Cultural da UFRGS” para um *teaser*¹⁵¹ de *Pulso*, “Porto Alegre” para dois outros *teasers*¹⁵² e o *post* de lançamento¹⁵³ do mesmo *single*, e “Pindorama” para o lançamento de *Ira de Euê*¹⁵⁴.

¹⁴⁵ <https://linktr.ee/>

¹⁴⁶ https://www.instagram.com/p/B9hr9_TgFF9

¹⁴⁷ <https://www.instagram.com/p/CBnJkH6gslD>

¹⁴⁸ https://www.instagram.com/p/CN_I996gHs9

¹⁴⁹ https://www.instagram.com/p/B_P6YPRgHkL, https://www.instagram.com/p/B_VaHEOgCMR

¹⁵⁰ <https://www.instagram.com/p/CGDBBZ6AYtz>

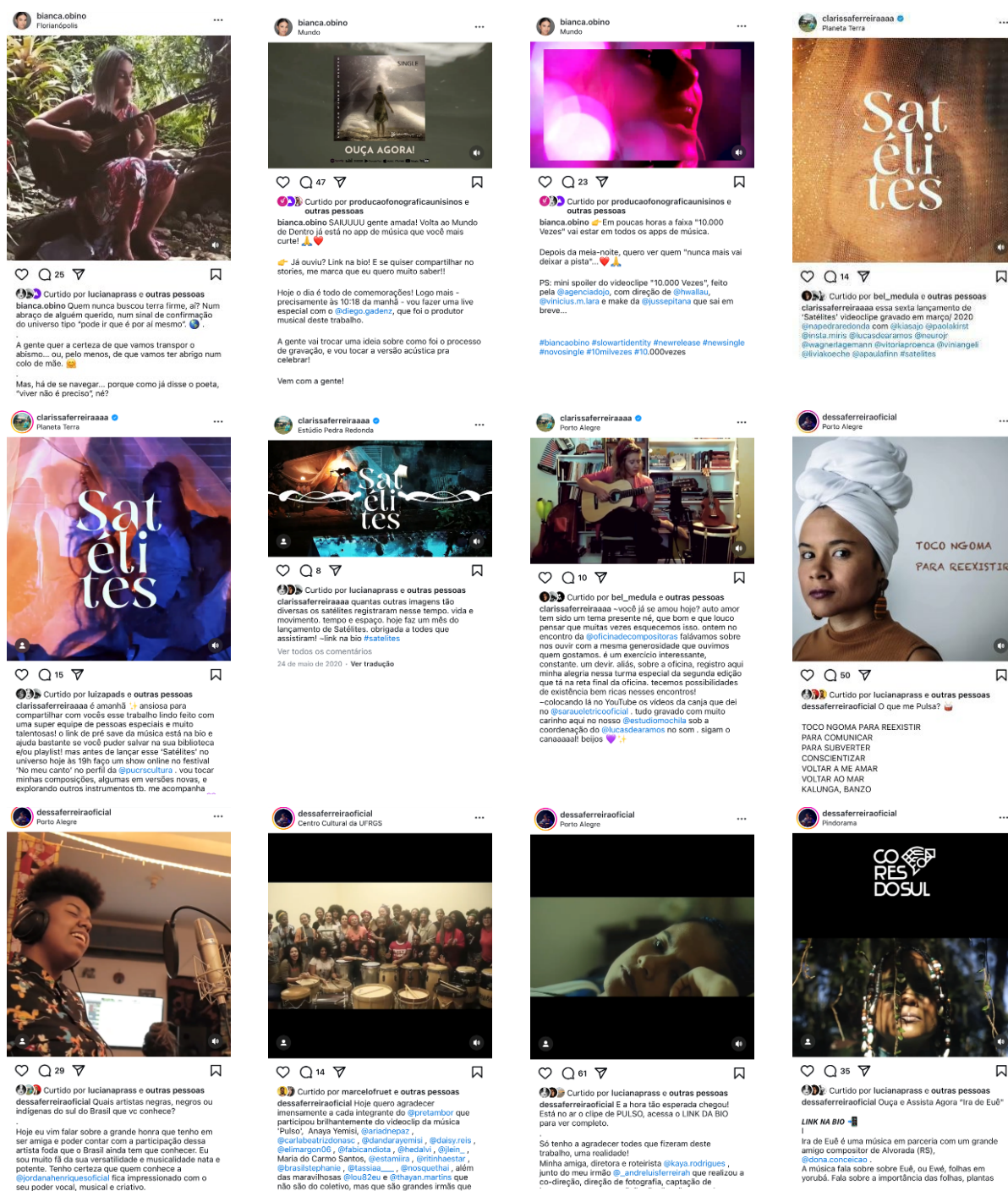
¹⁵¹ <https://www.instagram.com/p/CDAFmrGnzZ9>

¹⁵² <https://www.instagram.com/p/CCr256WHneZ>, <https://www.instagram.com/p/CBy3Z7iH25Q>

¹⁵³ <https://www.instagram.com/p/CDEb8VRn5jR>

¹⁵⁴ <https://www.instagram.com/p/CShmO0Iljqz>

Figura 16 – Posts das artistas com geolocalização 01



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Giungla colocou “Ceiling” para um *teaser*¹⁵⁵ de *Walking on the ceiling* e para o lançamento¹⁵⁶ de um *lyric video* da mesma canção, “Speed of Light” para um *teaser*¹⁵⁷ de

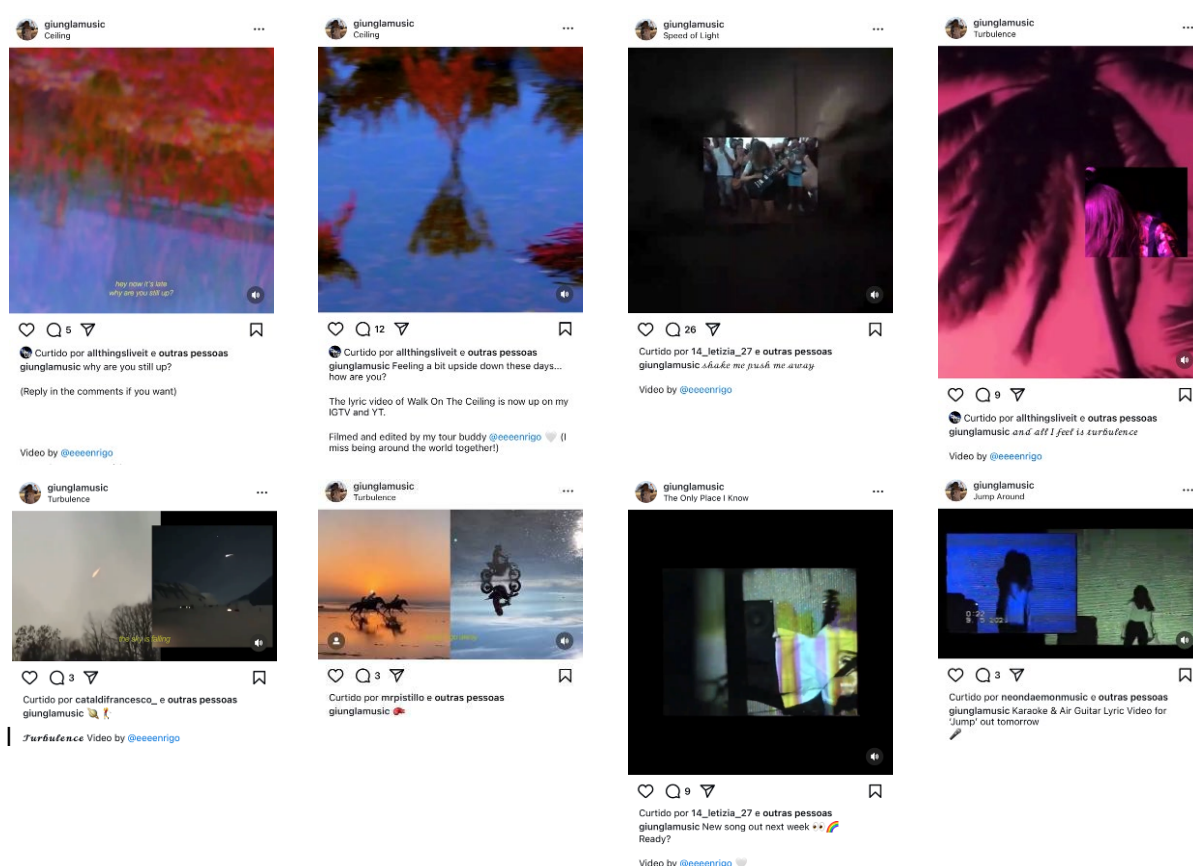
¹⁵⁵ <https://www.instagram.com/p/CHJaOxzKREg>

¹⁵⁶ <https://www.instagram.com/p/CHQaNelqyg1>

¹⁵⁷ https://www.instagram.com/p/CLHJ_OhKpK

Turbulence, “Turbulence” para um *teaser*¹⁵⁸ e dois *posts*¹⁵⁹ de sustentação do mesmo *single*, “The Only Place I Know” para um *teaser* de *Jump*¹⁶⁰, “Jump Around” para o *teaser* do *lyric video* de *Jump*, “L I V E” para um *post* de sustentação¹⁶¹ do EP *Turbulence* que mencionava datas de apresentações presenciais na legenda. Guendalina utilizou “Bolonha” para um *post* de sustentação de *Velluto Rosso*¹⁶², e “Marina Di Camerota, Campania, Italy” para *post* de sustentação de *Fuoriposto*, *Antidoto* e *Impressione*¹⁶³ com trechos de apresentações presenciais. E, por fim, Micol Martinez definiu “Milão” para a postagem de lançamento de *Mai io mai*¹⁶⁴.

Figura 17 – Posts das artistas com geolocalização 02



¹⁵⁸ <https://www.instagram.com/p/CLUNP1tq9hE>

¹⁵⁹ <https://www.instagram.com/p/CL6KrnFqYsA>, https://www.instagram.com/p/CME9o6JqCm_

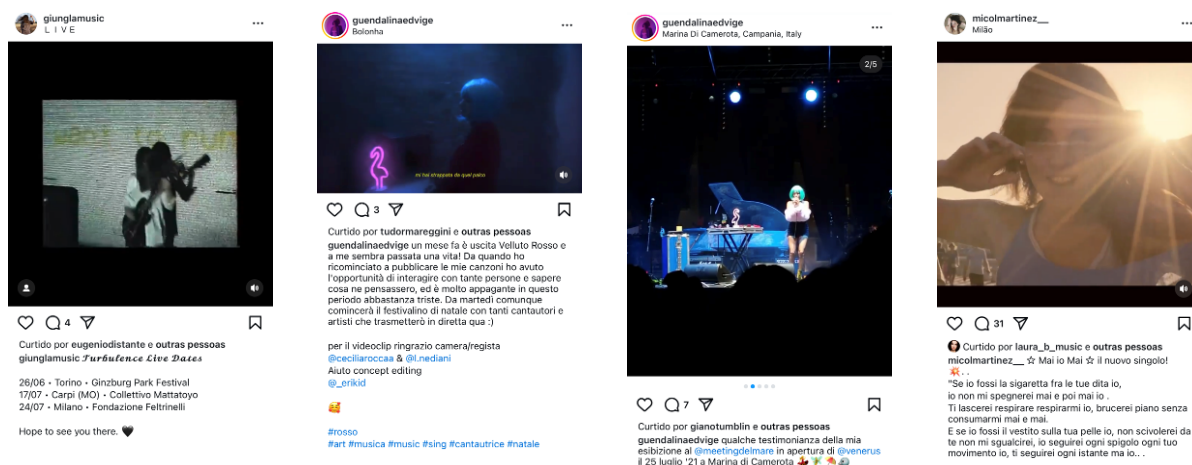
¹⁶⁰ <https://www.instagram.com/p/CPcw1R0KosI>

¹⁶¹ <https://www.instagram.com/p/CQlGc3nKojL>

¹⁶² <https://www.instagram.com/p/CIc5XQOje74>

¹⁶³ <https://www.instagram.com/p/CShEsxUj7r1>

¹⁶⁴ <https://www.instagram.com/p/B9WTW-BKUOS>



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

É interessante observar como em algumas situações a geolocalização colocada corresponde realmente a um lugar vinculado à postagem, como as informações de cidades, enquanto em outros torna mais amplo, como *Mundo*, ou mesmo faz alusão à temática da canção, como é o caso do uso de *Planeta Terra*. Já as outras utilizações brincam com ideias e alusões às próprias canções, o que certamente representa algum tipo de ganho relacional em um determinado grupo de sentido, como deve ocorrer com Giungla.

E comentando uma funcionalidade que não é própria do Instagram, mas que nos parece relevante no contexto, observamos que alguns vídeos possuem legendagem do seu conteúdo. Trata-se de *lyric videos*, como os de Giungla¹⁶⁵ e de Guendalina¹⁶⁶, nos quais a letra das canções aparece em formato de legendagem como a de vídeos e séries, e o de Gabriela Lery¹⁶⁷, etambém de vídeos como o do minidocumentário *Satélites*¹⁶⁸, de Clarissa Ferreira, e um *teaser* de *Pulso*¹⁶⁹, de Dessa Ferreira, falados e legendados em português, outro *teaser*¹⁷⁰ do mesmo *single* da artista, em que sobre uma foto sua aparece o texto do poema que declama, e o *teaser* de *Zinda*¹⁷¹, de Francesca Incudine, falado em italiano e legendado em inglês. A inserção de textos na imagem que ampliassem a compreensão, embora não como legendagem, também está presente em um *teaser* de *Je suis SUS*¹⁷² e em *post* de sustentação

¹⁶⁵ <https://www.instagram.com/p/CHJaOxxKREg>, <https://www.instagram.com/p/CLtab5vq3FK>

¹⁶⁶ <https://www.instagram.com/p/CE9A23LC0rc>, <https://www.instagram.com/p/Clc5XQOjE74>, <https://www.instagram.com/p/CL6WtPQi4hS>

¹⁶⁷ <https://www.instagram.com/reel/ClrNrG-ha5C>

¹⁶⁸ <https://www.instagram.com/p/CHpwmVegqmD>

¹⁶⁹ <https://www.instagram.com/p/CCGcl2rnTEG>

¹⁷⁰ <https://www.instagram.com/p/CBy3Z7iH25Q>

¹⁷¹ <https://www.instagram.com/p/CODi5-moGEu>

¹⁷² <https://www.instagram.com/p/CRl7qkyADzg>

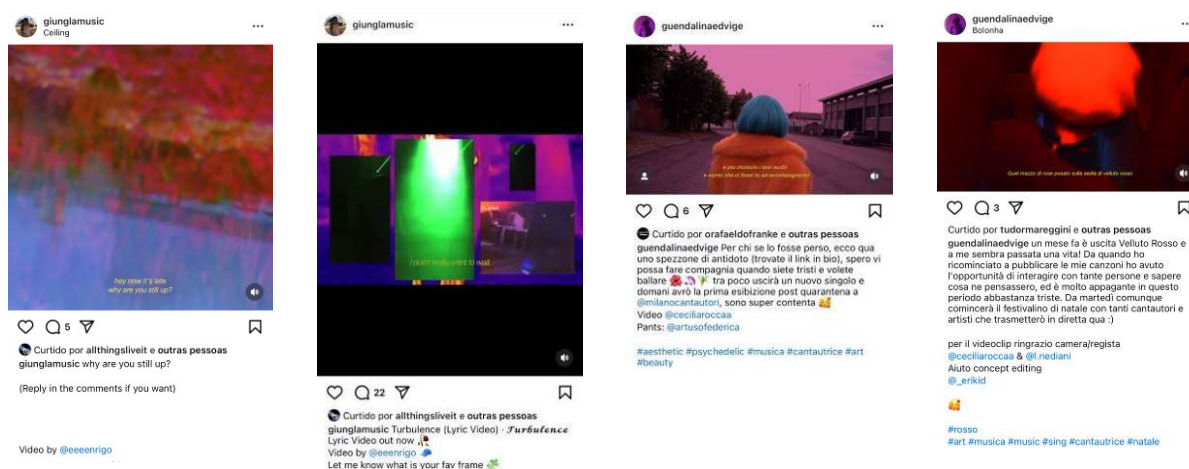
da mesma canção, em que Clarissa Ferreira ensina a tocá-la¹⁷³, e em um *teaser* de *Ira de Euê*¹⁷⁴, de Dessa Ferreira. Assim, é uma escolha que conduz a que o conteúdo seja compreendido ainda que esteja sendo consumido sem som. Além disso, é possível que na passagem do *feed* as palavras escritas chamem a atenção do usuário, conduzindo-o a assistir e a interagir.

É interessante, no contexto, pontuar a escolha de Giungla pelos *lyric videos*, manifestada na entrevista:

“Realizei uma série de gravações para fazer principalmente lyric videos porque, infelizmente, por mais que eu aprecie videocliques, diante da minha circunstância como artista não acho que teriam um grande público que fizesse valer a pena. Então, para ter algo que ajudasse a veicular minha música, quis fazer vídeos que fossem lyric videos, para postar no Instagram e dividir em uma série de imagens mais curtas. Eu gostava de trazer um pouco essa ideia de fazer uma série de lyric videos para os singles que saíam¹⁷⁵.” (Giungla, tradução nossa)

A seguir, mostramos capturas de tela de *posts* de audiovisuais com esses aspectos.

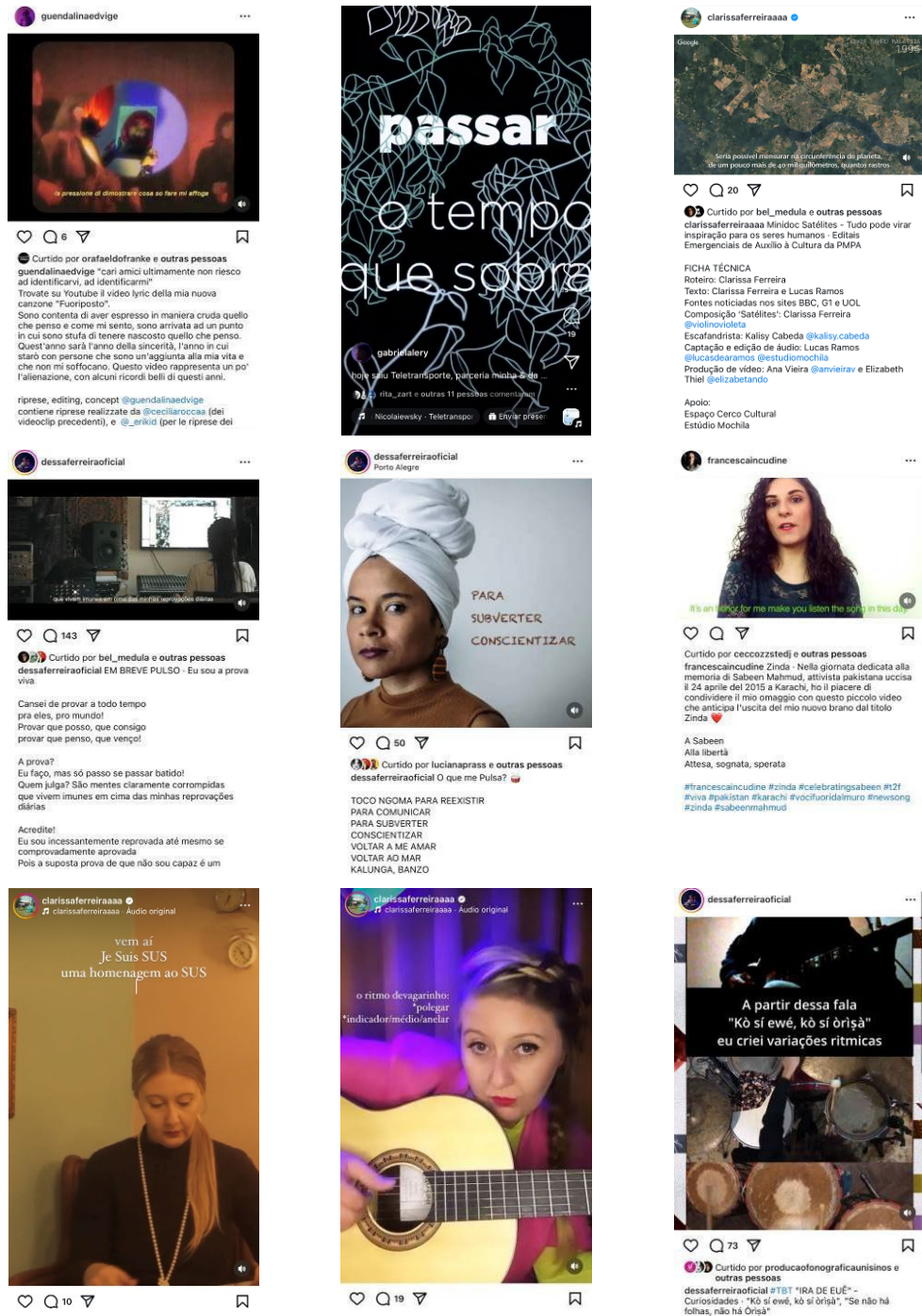
Figura 18 – *Posts* das artistas com legendagem ou inserção de textos



¹⁷³ <https://www.instagram.com/p/CSMWbEUgCRm>

¹⁷⁴ <https://www.instagram.com/p/CSWsl1XrUNv>

¹⁷⁵ Resposta originalmente em italiano.



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Interessante pontuarmos que a disponibilização desses conteúdos audiovisuais na plataforma ocorre por meio da tecnologia *streaming*, o que proporciona o consumo enquanto os dados são carregados em fluxo (Larsen, 2007, apud Burroughs, 2015). No Instagram, diferentemente de outras plataformas, o acesso não se realiza mediante assinatura paga (Datta; Knox; Bronnenberg, 2017), mas sim com acesso livre mediante o fornecimento de dados

personais (Schneier, 2015 apud Dijck; Poell; De Waal, 2018) que servem para o direcionamento de conteúdos (Dijck; Poell; De Waal, 2018).

Portanto, junto a isso, há a questão estrutural das plataformas (Dijck; Poell; De Waal, 2018) com aspectos tecnológicos que organizam as interações ao motivarem ações determinadas (Helmond, 2015 apud Dijck; Poell; De Waal, 2018). Isso ocorre a partir de escolhas estratégicas refletidas em interfaces amigáveis (Gillespie, 2010 apud Dijck, 2013), decorrentes de processamento algorítmico (Poell; Nieborg; Dijck, 2020). A partir das interações, as plataformas, ou *softwares*, analisam *big data* cultural (Manovich, 2020), o que incide na relação entre ideologia e os *softwares*, que conduzem as mídias, inclusive nas suas áreas cinzentas (Galloway, 2012). Sendo os computadores máquinas ideológicas (Chun, 2005) na relação imaginária de sujeitos a partir de sua representação relativa a condições reais de existência e também como uma falsa consciência (Althusser, 2001 apud Chun, 2005), a interpretação que se propõe do *software*, como objeto cultural e técnico, é política (Galloway, 2012).

Trata-se de questões diretamente relacionadas ao aprendizado maquínico, que reflete na opacidade dos algoritmos (Turing, 1950 apud Chun, 2021) a partir de ações dos usuários, que incidem nos sistemas personalizados de recomendação das plataformas (Chun, 2021). Estes também incitam respostas previsíveis dos usuários a partir, por exemplo, de notificações, que, junto com um contexto que colabora para avivar afetos e dissipar ambiguidades, no qual as ações dos usuários são autenticadas dentro da lógica computacional, terminam por amplificar segregações (Chun, 2021), situação em que os algoritmos são opressivos (Noble, 2018 apud Chun, 2021). Nisso está implicada a ambivalência da diluição da diferença entre ter e vender experiências autênticas, em culturas que, por meio da criação de comunidades a partir de afetos (Chun, 2021), criam-se estruturas de sentimentos (Williams, 1961 apud Banet-Weiser apud Chun, 2021) por meio de uma relação com o consumidor baseada em narrativas pessoais, expectativas, memórias e emoções (Banet-Weiser, 2012 apud Chun, 2021), e torna-se uma forma de expressar autenticidade e a realização de *self-branding* (Chun, 2021).

Podemos visualizar essas questões de apresentação de si nas ações das artistas, a partir da forma como optaram por se colocar em seus perfis no Instagram com o uso do audiovisual durante a pandemia. Nas suas narrativas fica evidente uma intencionalidade na produção de uma comunidade de afetos por meio da identificação com as canções, com os vídeos, com as temáticas, e mesmo com as abordagens que elas escolhem adotar.

No que se refere às questões de formação de comunidade e ao mesmo tempo de segregação, tendenciais das plataformas, observamos que há duas potencialidades que retroalimentam. A lógica algorítmica pode ter proporcionado que as artistas tenham crescido em visibilidade entre seus semelhantes, possivelmente não tão facilmente alcançáveis se não fosse pelas funcionalidades do *online*, que reduz as limitações das localizações geográficas. Outro fator possível é a maior atenção voltada às plataformas durante a pandemia, no caso das cenas musicais, inclusive pela impossibilidade de *shows* presenciais, estes grande importância para a articulação em rede de cenas musicais independentes (Giorgis, 2016, 2017a). Desse modo, é possível que esse crescimento tenha acontecido ainda em forma de bolha, ou seja, foi uma ampliação específica e, sob certo ponto de vista, talvez restrita.

No discurso das artistas, é presente esse oscilar: ao mesmo tempo que manifestam por um lado terem sentido crescer, ainda encontram dificuldades de articulação que as levam a refletir sobre essa expansão. Um exemplo é o reflexo na quantidade de *plays* no Spotify, que, como é característico de artistas independentes, é baixo, considerando-se também o valor ínfimo pago pela plataforma aos artistas; ou mesmo na incidência da popularidade ganha no Instagram em público nos *shows* presenciais pós pandemia.

Em relação aos elementos vinculados às funcionalidades, visualizamos estratégias e táticas das artistas em relação aos algoritmos. Essa disputa por visibilidade e questionamentos também estão presentes em seu discurso nas entrevistas. Ao mesmo tempo em que é fundamental a presença nas plataformas de redes sociais, para elas principalmente o Instagram, a opacidade dos algoritmos e a dependência de suas possibilidades incertas é um fator que incide em diferentes questões. Algumas artistas manifestam preocupações, no sentido de continuar procurando obter resultados apesar da imprevisibilidade das plataformas. Outras dizem preferir não pensar, como forma de autopreservação. E há as que informam não pensar nisso em absoluto.

Junto a isso, a necessidade de dedicação de uma parcela significativa de tempo à produção de conteúdo para plataformas de redes sociais, em lugar de seu uso para atividades mais diretamente relacionadas à música (Chioccarello, 2020), também aparece como uma preocupação das artistas nas entrevistas, marcadamente daquelas da cena de Porto Alegre. Ao mesmo tempo, existe a percepção desses movimentos como oportunidades de articulação viabilizadas pelas plataformas digitais, que dependem, no entanto, de frequência e constância das publicações e interações.

São aspectos que guardam relação com os rumores motivados quanto ao funcionamento dos algoritmos e às ações de usuários a esse respeito, a *algorithmic gossip*

(Bishop, 2019), a partir da relação de desigualdade que há entre criadores de conteúdo e plataformas, permeada pela precarização e outros fatores sociais, como gênero, sexualidade e questões étnico-raciais (Christian *et al.*, 2020; Gerrard e Thornham, 2020; Patel, 2020 apud Poell; Nieborg; Duffy, 2022).

Isso incide também no reconhecimento da função dos algoritmos por parte dos usuários, a *algorithmic awareness*, implicada também com questões de desenvolvimento, tecnologia e acesso à informação diferentes entre o Norte e o Sul globais (Gran; Booth; Bucher, 2020). Interessante observar que, no caso das artistas pesquisadas neste trabalho, as que pareciam, por meio das entrevistas, estar menos informadas, se importar menos ou mesmo ignorar a incidência dos algoritmos não só nas suas ações de divulgação como em suas vidas de forma geral, inevitavelmente plataformizadas, eram as da cena musical independente de Milão. As artistas da cena musical independente de Porto Alegre se mostraram melhor informadas e mais articuladas no refletir e no agir em relação às lógicas algorítmicas.

De qualquer forma, os imaginários sobre o funcionamento das plataformas acabam influenciando na otimização voltada a tornar os conteúdos visíveis e cada vez mais visibilizados, a partir de adaptação de formatos, horários, escolhas de imagem e texto (Bucher, 2017) que também podem restringir criativamente ao privilegiarem-se modos de expressão cultural específicos, ao mesmo tempo que, se usados estrategicamente, ampliar espaços e o alcance das comunicações, abrindo possibilidades de diversidade cultural (Poell; Nieborg; Duffy, 2022).

Assim, isso representa um tipo de imaginário sociotécnico, neste caso, algorítmico (Bucher, 2017), que se constrói a partir da utilização das plataformas. É decorrente de uma noção de imaginários como crenças coletivas sobre a forma de funcionamento de uma sociedade (Jasanoff, 2015), mas transporta para a nossa atual realidade plataformizada.

Levando em conta esses aspectos, tem-se mais clareza do encontrado nos *posts* audiovisuais das artistas. Isso incide nos formatos, nas funcionalidades utilizadas, na sequência de ações para um lançamento, nas escolhas de detalhes audiovisuais, na fragmentação de vídeos e na complementaridade de outros produzidos, dentre outros movimentos detectados, inclusive referentes a aspectos mais vinculados a questões do período da pandemia da Covid-19. Assim, o imaginário sociotécnico que a partir disso se articula está vinculado aos usos e apropriações, ou seja, às implicações da tecnocultura, e às audiovisualidades, como audiovisual em devir.

Prosseguiremos, na seção a seguir, com procedimentos de análise, a partir da constelação *Redes musicais e gênero*.

4.1.2 Redes musicais e gênero

A concepção de cena musical perpassa circunstâncias como tipos de música a serem consumidos e em que espaços, assim como afinidades e interconexões articuladas a ideias e à trajetória de pessoas (Straw, 2006). Define-se a partir, por exemplo, de localização ou gênero musical, estando conectada a identidades coletivas, sociabilidade e busca de interesses relacionados à inovação e experimentação na vida cultural (Straw, 2013). Como já detalhado anteriormente neste trabalho, são observadas como cenas independentes aquelas cujos artistas não possuem contrato com as três maiores gravadoras do mundo, conhecidas como *major*s. Ou seja, os artistas independentes são aqueles que não são *mainstream*. Aqui, lançamos nosso olhar sobre musicistas mulheres das cenas independentes de Porto Alegre e de Milão.

Nesse âmbito, estrutura-se uma comunidade de significado produtiva (Shank, 1994 apud Straw, 2006), por meio de práticas musicais desdobradas em trajetórias de troca em um contexto cultural (Straw, 1991 apud Sá, 2013). Uma cena pode inclusive, ser entendida como uma rede sociotécnica, quando consideramos a importância do ambiente digital para sua constituição e mesmo sua consolidação (Sá, 2013) atrelada ao desenvolvimento de sociabilidades e de práticas (Sá; Janotti Jr., 2013). Visualizamos que são fatores que dialogam com a perspectiva da tecnocultura e das audiovisualidades que trazemos nesta pesquisa.

Desse modo, considerando a importância das *affordances* para as ações relacionais em plataformas de redes sociais, iniciamos o movimento de pensar as cenas abordadas neste trabalho observando, no Instagram, se as artistas e demais profissionais da cena que integram o *corpus* se seguem entre si. Estes dados estão presentes no quadro a seguir.

Quadro 9 – Artistas e quem, dentre elas e as demais profissionais de cada cena, seguem e por quem são seguidas no Instagram

Artista	Segue	É seguida por
Bel Medula	Alice Castiel, Bianca Obino, Clarissa Ferreira, Dessa Ferreira, Gabriela Lery e Luiza Padilha	Alice Castiel, Bianca Obino, Clarissa Ferreira, Dessa Ferreira, Gabriela Lery e Luiza Padilha
Bianca Obino	Bel Medula, Clarissa Ferreira e Gabriela Lery	Bel Medula, Clarissa Ferreira e Gabriela Lery
Clarissa Ferreira	Alice Castiel, Bel Medula, Bianca Obino, Dessa Ferreira, Gabriela Lery e Luiza Padilha	Alice Castiel, Bel Medula, Bianca Obino, Dessa Ferreira, Gabriela Lery e Luiza Padilha
Dessa Ferreira	Alice Castiel, Bel Medula, Clarissa	Bel Medula, Clarissa Ferreira,

Artista	Segue	É seguida por
	Ferreira e Gabriela Lery	Gabriela Lery e Luiza Padilha
Gabriela Lery	Alice Castiel, Bel Medula, Bianca Obino, Clarissa Ferreira, Dessa Ferreira e Luiza Padilha	Alice Castiel, Bel Medula, Bianca Obino, Clarissa Ferreira, Dessa Ferreira e Luiza Padilha
Francesca Incudine	Marian Trapassi	Marian Trapassi
Giungla	não	não
Guendalina	não	não
Micol Martinez	não	Marian Trapassi

Fonte: Elaborado pela autora.

Na cena de Porto Alegre, as artistas e demais profissionais frequentemente se seguem no Instagram, o que se desdobra no fato delas, por vezes, curtirem e comentarem os *posts* entre si. São movimentos que representam um tipo de apoio ao trabalho e, tendo-se em conta o ambiente plataformizado, podem incidir em maior visibilidade para os *posts*. Interessante também observar que Bel Medula, Clarissa Ferreira e Gabriela Lery seguem e são seguidas por todas as artistas da cena que integram o *corpus*. Já Bianca Obino e Dessa Ferreira não se seguem entre si. Já na cena de Milão, essas interações mútuas acontecem em uma escala muito menor. Francesca Incudine segue e é seguida por Marian Trapassi, e esta segue Micol Martinez. Assim, um dos vídeos de Francesca tem uma curtida de Marian. Em outros vídeos, e entre as demais artistas e profissionais, não houve interações.

Trata-se de uma forma de reflexão a partir das interações em rede e seus desdobramentos. A partir dela pudemos perceber alguns aspectos que nos parecem interessantes e que podem indicar algumas questões sobre a articulação dessas cenas musicais independentes.

Quando perguntadas sobre o funcionamento das suas respectivas cenas musicais, as artistas do *corpus* e demais profissionais entrevistadas refletiam um pouco antes de apresentar suas percepções. Sobre Porto Alegre, foram manifestadas algumas questões positivas de presença e de espaço para as mulheres, ao mesmo tempo que uma sensação de segmentação e de bolhas, que traz uma série de incertezas sobre as formas de atuação a serem desenvolvidas.

Já a respeito de Milão, foi manifestada a centralidade da cidade em termos de mercado musical na Itália, com diferentes espaços e oportunidades interessantes, ao mesmo tempo que a cena em si é visualizada como segmentada no sentido de ser uma certa carência de articulação entre os próprios artistas. Assim, de certa forma, essas questões estão refletidas nas interações que acontecem, ou não, por meio do Instagram. Elementos relacionados a esses aspectos serão mais discutidos na continuidade deste trabalho.

Ao pensarmos as aproximações entre as cenas musicais independentes, decorrentes de espaços socializadores relacionados a gêneros musicais e contextos urbanos (Gelder; Thornton, 1997, apud Bennett; Guerra; Oliveira, 2021), e a tecnocultura desdobrada nas audiovisuais, levamos em consideração seus códigos simbólicos, frequentemente relacionados ao *do-it-yourself* ou DIY, ou seja, a usos e práticas vinculados a uma lógica de “faça você mesmo” (Bennett; Guerra; Oliveira, 2021). Isso se baseia numa conexão entre projeto criativo e estilo de vida (Chaney, 1996 apud Bennett; Guerra; Oliveira, 2021) e na cultura que se articula em uma cena, na qual conhecimentos e artefatos, inclusive simbólicos e relacionados a competências que podem ser adquiridas por seus integrantes, são reconhecidos (Jensen, 2006 apud Bennett; Guerra; Oliveira, 2021).

Trata-se de um *ethos* DIY, articulado em movimentos de resistência e de manutenção da autenticidade e ampliado pelas tecnologias digitais (Bennett; Guerra; Oliveira, 2021). Nas cenas independentes, articula-se um tipo de empreendedorismo específico (Straw, 2013) na busca de sustentabilidade cultural, articulado na busca por desenvolverem trajetórias profissionais satisfatórias, ainda que nem sempre economicamente gratificantes ou sustentáveis (Threadgold, 2018 apud Bennett; Guerra; Oliveira, 2021; Tarassi, 2018).

É um aspecto que se reflete em um processo de profissionalização por meio do desenvolvimento de competências criativas (Bennett; Guerra; Oliveira, 2021) e na circunstância multitarefa da atuação (Tarassi, 2018). Por consequência, isso leva a um fomento da rede de articulação e sociabilidade das cenas, o *networking* (Tarassi, 2018), ao mesmo tempo que implica em trabalhos voluntários que não são sustentáveis a médio e longo prazo (Terranova, 2000 apud Tarassi, 2018). Esta sustentabilidade, portanto, depende de um debate que a aproxime das questões da economia criativa (Bannister, 2006 apud Tarassi, 2018) e da cultura (Hesmondhalgh, 1997, 1999; Negus, 1992 apud Tarassi, 2018).

A questão de cena independente também está presente nos *posts* das artistas por meio de *hashtags*. Temos, aqui, um uso da funcionalidade que complementa o discurso presente na postagem em imagem e legenda descritiva. As *hashtags* usadas para isso foram #artistaindependente, por Bianca Obino, e #músicaindie e #indieitalia, por Micol Martinez.

São elementos que podem indicar uma intencionalidade de apresentar-se como artistas independentes, junto com as questões de liberdade criativa e resistência que essa circunstância carrega. Na fala das artistas de ambas as cenas, nas entrevistas, não é manifestado um desejo de um dia tornar-se *mainstream*.

Junto a esses aspectos, vem pontuada por elas nesse sentido uma questão de serem elas mesmas a investirem financeiramente em suas carreiras como musicistas, o que traz uma

peculiaridade econômica para suas realidades. Visualiza-se nisso a relevância de iniciativas de políticas públicas voltadas ao fomento do trabalho cultural (Straw, 2013; Tarassi, 2018; Sandroni et al., 2021), que são positivamente avaliadas por aquelas que as utilizaram durante a pandemia, que são as artistas da cena de Porto Alegre Clarissa Ferreira, Dessa Ferreira e Gabriela Lery.

O minidocumentário *Satélites*, de Clarissa Ferreira, foi financiado por um dos Editais Emergenciais de Auxílio à Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. A coletânea *Cores do Sul*, da qual faz parte *Ira de Euê*, de Dessa Ferreira foi realizada por meio de edital da Secretaria Estadual da Cultura do RS e da Fundação Marco Polo, com recursos da Lei Aldir Blanc. E o projeto *Arquipélago*, de Gabriela Lery, que incluiu também um site e um *podcast*, foi viabilizado pelo edital FAC Digital, da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul – SEDAC e da Universidade Feevale. Em *posts* sobre esses projetos lançados, foram utilizadas as *hashtags* específicas #leialdirblanc, #sedacrs, #fundacaomarcopolo, #editalfundacaomarcopolo e #facdigitalrs, e as marcações @sedac_rs, @feevale e @feevaletechpark, em referimento aos respectivos editais.

Para propiciar um maior aprofundamento de aspectos como o DIY, as redes e outros elementos relacionados às cenas independentes, cabe detalharmos as questões que se referem a gênero e interseccionalidade. A exclusão e o silenciamento das mulheres na música são históricos (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018) desdobrando-se em feminicídios musicais (Rosa, 2017 apud Nogueira, 2019) e persiste nos estudos em música a marginalidade em que ainda permanecem as questões sobre as mulheres, feministas e de gênero (Cusick, 2001). Assim, temos a intenção de elaborar, a partir de articulações complexas desdobradas das ondas mais recentes do feminismo (Matos, 2010 apud Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018) com perspectivas pós-coloniais, uma abordagem para além do olhar eurocêntrico (Sá; Guerra; Janotti Jr., 2019; McClary, 2021).

Para isso, verifica-se a relevância da ampliação para espaços de atuação das mulheres musicistas, considerando-se também questões de orientação sexual, identidade de gênero e étnico-raciais. Isso ocorre em termos de representatividade e do espaço para suas vozes, o que inclui sua atuação como instrumentistas, compositoras e cantoras (McClary, 2021), questionando-se também a forma como as mulheres são representadas nas composições realizadas por homens (McClary, 2002; Giorgis, 2017b).

Em razão disso, foram tomadas diferentes decisões durante a realização desta pesquisa, em suas diferentes etapas, em alinhamento com as epistemologias feministas (Hardling, 1987, apud Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018; Rago, 2021; Ferreira, C.F., 2018).

Assim, trazemos as mulheres como sujeitas de saberes e fazeres e observando-se a não neutralidade dos olhares e a circunstância dos conhecimentos serem situados, na proposição crítica feminista por uma forma alternativa de produção de conhecimento científico (Rago, 1998). A partir disso, busca-se contribuir para a inspiração de outras mulheres musicistas com a existência de modelos de mulheres criadoras, a construção de histórias múltiplas e a visibilização do fazer profissional das mulheres em música (Nogueira, 2019; Micalizzi, 2021).

Decorre disso problematizar os espaços ocupados pelas mulheres, a falta deles e aqueles que a elas são destinados, assim como a exclusão naturalizada delas (Ferreira, C.F., 2018). A música é um campo generificado, no qual atividades como as do canto, a do piano e da docência são tidas como mais adequadas às mulheres, enquanto as de criação e de improvisação são vistas como mais inadequadas (Green, 2001; Micalizzi, 2021), o que se reflete, por exemplo, na reduzida quantidade de mulheres que atuam como instrumentistas ou DJs, se consideramos cenas por gênero musical, como a da música eletrônica e a do *rock*, e frequentemente às mulheres é destinada a posição de vocalista (Polivanov; Medeiros, 2020a), ou seja, a do canto.

Estes são fatores que levaram a enfocar a cartografia das artistas naquelas que, além de serem cantoras, são também compositoras e instrumentistas. Assim, buscar construir esse contraponto foi uma decisão política de pesquisa (Rolnik, 1998), voltada a diretamente problematizar a ocupação desses espaços e a visibilizar estas mulheres musicistas, a música que produzem e suas articulações.

Sobre essas questões, apresentamos aqui alguns trechos das falas das artistas nas entrevistas:

“Meu interesse pela música veio muito concomitante com o interesse pela composição. [...] E teve a coisa do instrumento sempre junto com o canto, na verdade o instrumento, mais do que o canto, me interessava. [...] A composição para mim sempre teve esse papel de válvula de escape, de reflexão. Duma ferramenta para eu me pensar, para eu me entender, para eu me expressar.”
(Gabriela Lery)

“Comecei a compor porque senti necessidade. Partiu muito mais da escrita do que do canto.” (Guendalina¹⁷⁶, tradução nossa)

Iniciei com o piano e depois com o violão. Então, tocando violão e cantando, se tornou natural a vontade de compor ou ter algo a dizer (Giungla¹⁷⁷, tradução nossa)

¹⁷⁶ Resposta originalmente em italiano.

¹⁷⁷ Resposta originalmente em italiano.

"Comecei como percussionista, tocando tamburello, um instrumento percussivo típico da Sicília, que nos tempos antigos era estritamente feminino. Iniciei como musicista, e depois passei a realizar as primeiras composições." (Francesca Incudine)

"Sempre quis fazer música, desde criança escrevia, tocava já violão, então é algo que trago comigo." (Micol Martinez)

Em *posts* nos quais se colocam como compositoras, produtoras e instrumentistas, em suas falas nos vídeos, na legenda das postagens, por meio de *hashtags* ou nas imagens em que elas ou outras musicistas que aparecem tocando instrumentos, Bel Medula¹⁷⁸, Bianca Obino¹⁷⁹, Clarissa Ferreira¹⁸⁰, Dessa Ferreira¹⁸¹, Gabriela Lery¹⁸², Francesca Incudine¹⁸³, Giungla¹⁸⁴, Guendalina¹⁸⁵ e Micol Martinez¹⁸⁶ articulam em termos plataformizados a sua circunstância profissional. Na figura a seguir, apresentamos capturas de tela com exemplos.

1

¹⁷⁸ <https://www.instagram.com/p/CGTfqU7AIHY>, <https://www.instagram.com/p/CKcfX9NgMYF>, <https://www.instagram.com/p/CNyBms5gJwV>, <https://www.instagram.com/p/CPCHSDUGU1n>, <https://www.instagram.com/p/CRAY0a5AsDv>

¹⁷⁹ https://www.instagram.com/p/B9hr9_TgFF9, <https://www.instagram.com/p/CBnJkH6gslD>, <https://www.instagram.com/p/COGqVUvA-3V>, https://www.instagram.com/p/CRH_tByrO8P, <https://www.instagram.com/p/CRzPpVhgWC9>

¹⁸⁰ https://www.instagram.com/p/B_SPOh7nKxT, <https://www.instagram.com/p/CAIH1aiAuLY>, <https://www.instagram.com/p/CFcaJwBgngw>, <https://www.instagram.com/p/CGDBBZ6AYtz>, <https://www.instagram.com/p/CHQRSA2AajI>, <https://www.instagram.com/p/CHpwmVegqmD>, https://www.instagram.com/p/CNSO1i_AIHs, <https://www.instagram.com/p/CRl7qkyADzg>, <https://www.instagram.com/p/CRolaVAYqa>, <https://www.instagram.com/p/CR7KcaSA14q>, <https://www.instagram.com/p/CSMWbEUgCRm>

¹⁸¹ <https://www.instagram.com/p/CBy3Z7iH25Q>, <https://www.instagram.com/p/CCGcl2rnTEG>, <https://www.instagram.com/p/CCZm1WGFqM9>, <https://www.instagram.com/p/CCr256WHneZ>, <https://www.instagram.com/p/CCw6E9jh5p->, <https://www.instagram.com/p/CC4bA3OnNMY>, <https://www.instagram.com/p/CC7EUqyngQH>, <https://www.instagram.com/p/CDAFmrGnzZ9>, https://www.instagram.com/p/CDCnXDpnF8_, <https://www.instagram.com/p/CDEb8VRn5jR>, <https://www.instagram.com/p/CSHmO0Iljqz>, <https://www.instagram.com/p/CSws1iXrUNv>

¹⁸² <https://www.instagram.com/p/B-GSn7tHZQK>, https://www.instagram.com/p/B-JIgs_nDRg, <https://www.instagram.com/p/B-N2t6FH0kp>, <https://www.instagram.com/p/B-in3o3nKsN>, <https://www.instagram.com/p/B-qr0FRnLv->, https://www.instagram.com/p/B_A8pFnBgNb, <https://www.instagram.com/p/CFiKza9H9NE>, <https://www.instagram.com/tv/CHd4NIIBXsM/>, <https://www.instagram.com/p/CIonGJHHbRm>, <https://www.instagram.com/reel/CirNrG-ha5C>, <https://www.instagram.com/reel/COZDW9ZAwwQ/>

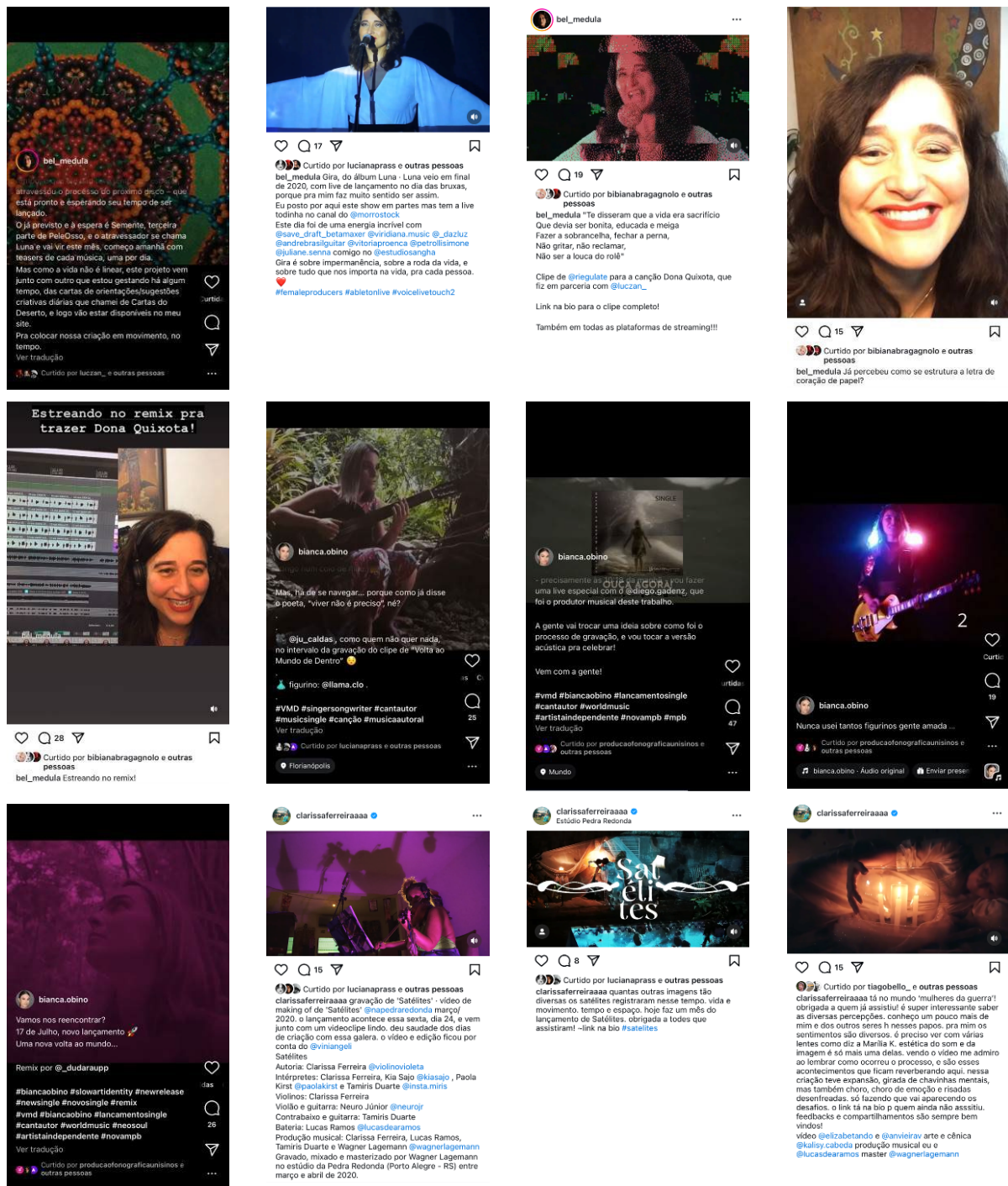
¹⁸³ <https://www.instagram.com/p/CODi5-moGEu>

¹⁸⁴ https://www.instagram.com/p/CLHJ_OhKPsK, <https://www.instagram.com/p/CLUNP1tq9hE>, <https://www.instagram.com/p/CLtab5vq3FK>, <https://www.instagram.com/p/CL6KrnFqYsA>, <https://www.instagram.com/p/CPcw1R0KosI>, <https://www.instagram.com/p/CPkwHPsqyLL>, <https://www.instagram.com/p/CQlGc3nKOjL>, <https://www.instagram.com/p/CRLvydsMbrD>

¹⁸⁵ <https://www.instagram.com/p/CE9A23LC0rc>, <https://www.instagram.com/p/Cic5XQOjE74>, <https://www.instagram.com/p/CL6WtPQi4hS>, <https://www.instagram.com/p/CRYt3Cej6XJ>, <https://www.instagram.com/p/CSHesXUj7r1>

¹⁸⁶ <https://www.instagram.com/p/B94jkqBFer5>

Figura 19 – *Posts* em que as artistas se colocam como compositoras e criadoras musicais e instrumentistas

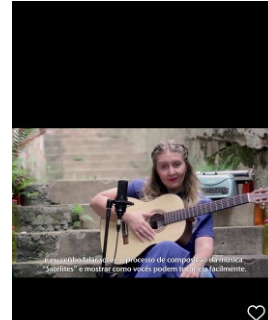




Curtido por bel_medula e outras pessoas
clarissaferreira - você já se amou hoje? auto amor tem sido um tema presente né, que bom e que louco pensar que muitas vezes esquecemos isso. ontem no encontro da @eliciadecompositoras falamos sobre nos ouvir com a mesma generosidade que ouvimos quem gostamos. é um exercício interessante, constante. um devir aliás, sobre a oficina, registro aqui minha alegria nessa turma especial da segunda edição que tá na reta final da oficina. tocamos possibilidades de existência bem ricas nesses encontros! -colocando lá no YouTube os vídeos da canja que dei no @sarauletricooficial - tudo gravado com muito carinho aqui no nosso @estudiomochila sob a coordenação do @lucadearamos no som - sigam o canaaaal! beijos 🍷💕



Curtido por bel_medula e outras pessoas
clarissaferreira faz uma semana que lançamos o minidocumentário "Satélites: tudo pode virar inspiração para os seres humanos" tu já assistiu? além de tocar ela fala sobre como compus e mostro as imagens de satélites que me inspiraram para essa composição! o link tá na bio! equipe master @elizabethando @anvieirav @kalsy.cabeda @lucadearamos



Curtido por bel_medula e outras pessoas
Minidoc Satélites - Tudo pode virar...



Curtido por carlosferreirasounds e outras pessoas
clarissaferreira "no satélite se vê..." - Ouça! veja Satélites 📡 nos meus canais do YouTube e Spotify :) beijos para minha galera parceira nisso tudo @lucadearamos @instamira @paolakarst @kiasajo @muruji @inadredadonda @vivianapreca @viniangel @223yisais @pedroborghettipetro @liviakoeche @apaulafinn @elizabethando @anvieirav @kalsy.cabeda @mayaralfoos



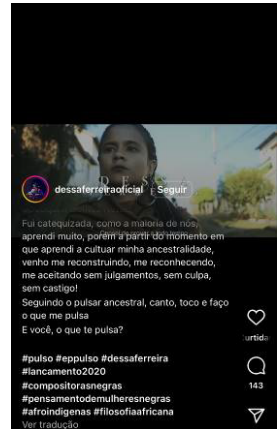
Curtido por bel_medula e outras pessoas



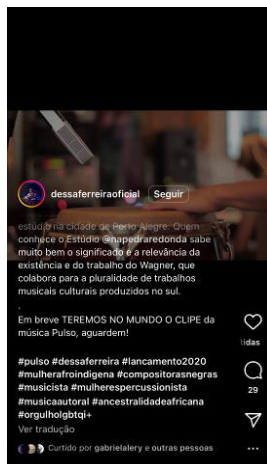
Curtido por bel_medula e outras pessoas



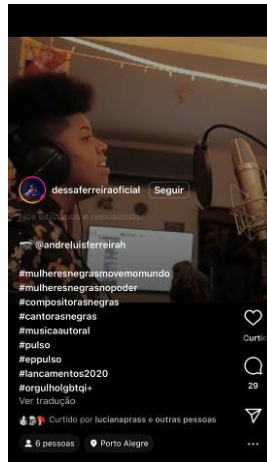
Curtido por bel_medula e outras pessoas



Curtido por bel_medula e outras pessoas



Curtido por bel_medula e outras pessoas



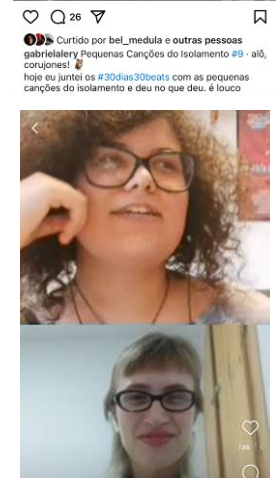
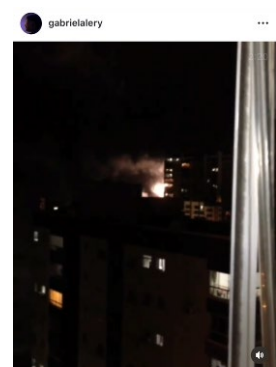
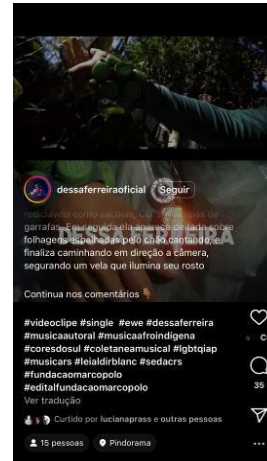
Curtido por bel_medula e outras pessoas

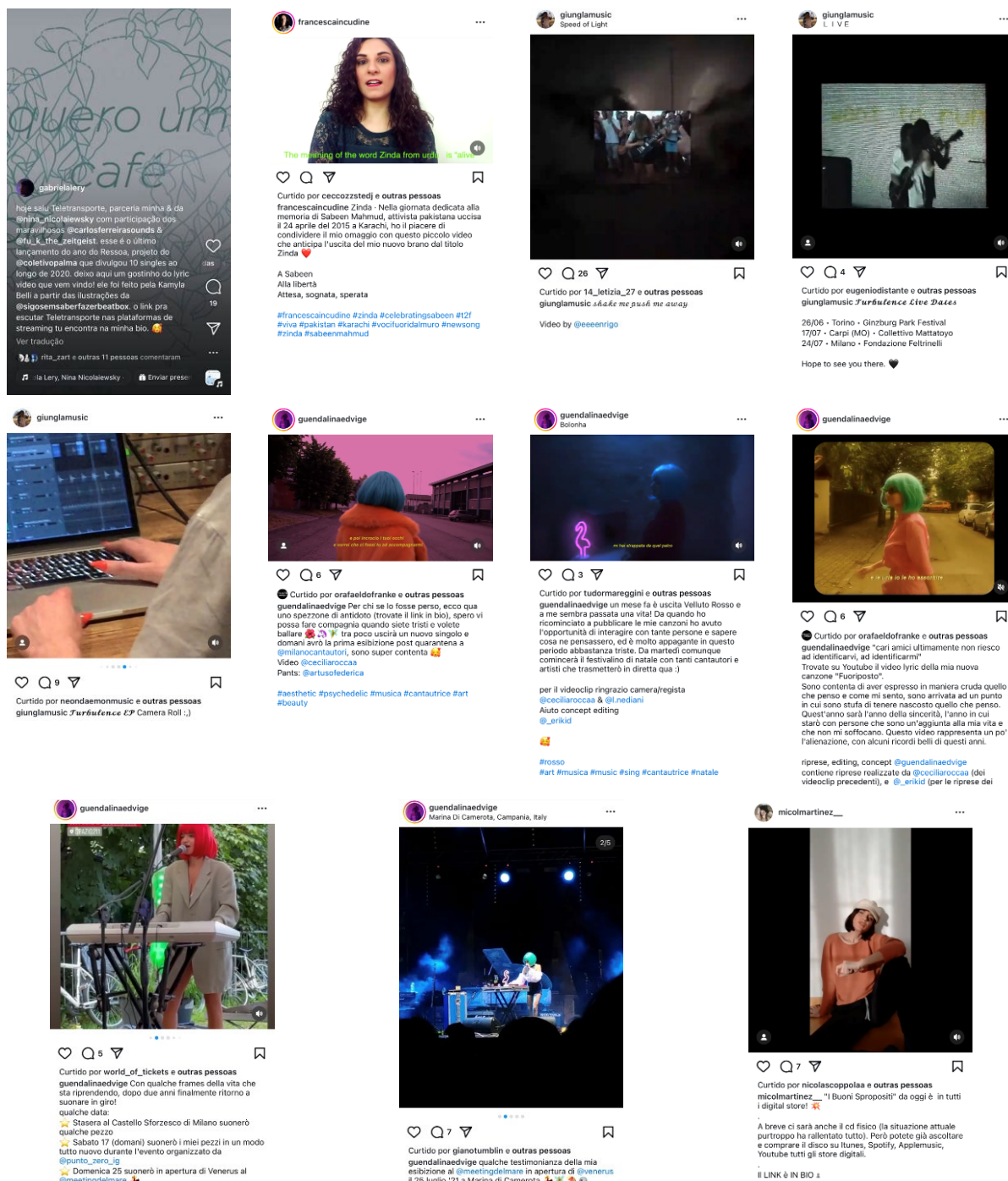


Curtido por bel_medula e outras pessoas



Curtido por bel_medula e outras pessoas





Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

As artistas também fizeram uso de *hashtags* fazendo referência à sua circunstância como compositoras e instrumentistas, assim como às suas habilidades de produção de música eletrônica. As *hashtags* utilizadas foram #musicaautoral, #compositorasnegras, #cantautor, #cantautrice¹⁸⁷, #singersongwriter¹⁸⁸, #cantautorato¹⁸⁹, #musicista, #mulherespercussionistas,

¹⁸⁷ Cantautora, em italiano (tradução nossa)

¹⁸⁸ Cantora e compositora, em inglês (tradução nossa), idioma no qual a expressão é comum de dois gêneros

#pretasnotambor, #tambor, #ngoma¹⁹⁰, #percussion¹⁹¹, #percussao, #cangoma¹⁹², #femaleproducers, #abletonlive¹⁹³, #voicelivetouch2¹⁹⁴, #30dias30beats¹⁹⁵.

Ainda sobre representatividade das mulheres na música, trazemos mais comentários das artistas nas entrevistas:

"Primeiro veio a coisa dos violinos populares. E sempre curti canção, o movimento da canção platina, eu gosto, é uma coisa com que me identificava já muito, só que é aquela coisa, não achava que também ia ser capaz de compor, nunca tinha experimentado. [Depois] vi que tinha um espaço para mulheres compositoras, uma coisa que estava se falando. E aí começou a ressoar isso em mim, assim. Já tinha essa vontade, pensei 'Bah, é agora. Para eu desenvolver um trabalho, acho que tem que ser autoral.'" (Clarissa Ferreira)

"Eu não tinha tantas referências de mulheres criadoras. Então isso foi uma coisa que talvez tenha levado a fazer um caminho mais sinuoso nesse nessa questão de me reconhecer como autora. Mas eu sempre compunha." (Bianca Obino)

"Essa presença nos vídeos ela mostra que tu existe. [...] Claro que pode ter um diferencial de uma estética e ao mesmo tempo mostrar o que a tua ideia musical traz naquele vídeo. Ele dá a amostra do que é a tua linguagem e de que tu existe. E ainda tem um elemento importante que é as mulheres te vendo fazer. As teorias de gênero falam da importância dos modelos, e de tu entender que tem uma pessoa ali fazendo, e 'se ela está, eu também posso fazer'. Então acho que isso é bem importante." (Bel Medula)

Dessa forma, o movimento das artistas de se colocarem como compositoras, instrumentistas e produtoras musicais, por meio de suas postagens no Instagram, é um aspecto que traz visibilidade ao seu fazer em música e constrói espaços (Polivanov; Medeiros, 2020b), colaborando também para a construção de seu reconhecimento diante dos demais integrantes da cena. Além disso, é relevante para a articulação da sua representatividade (Nogueira, 2019; Micalizzi, 2021), que pode inspirar outras mulheres na sua atuação em música.

Partindo da ótica da noção de mulher como um termo em processo, aberto a intervenções e a ser ressignificado, um devir (Butler, 2003), no questionamento da ideia de que a categoria das mulheres compreenderia uma identidade definida, consideramos, neste trabalho, o olhar interseccional (Crenshaw, 1989; 2015). Assim, as exclusões das mulheres se

¹⁸⁹ A circunstância profissional de ser cantora e compositora (tradução nossa), em italiano

¹⁹⁰ Instrumento percussivo

¹⁹¹ Percussão, em inglês (tradução nossa)

¹⁹² Instrumento percussivo

¹⁹³ Software de produção musical

¹⁹⁴ Processador vocal e gerador de loops

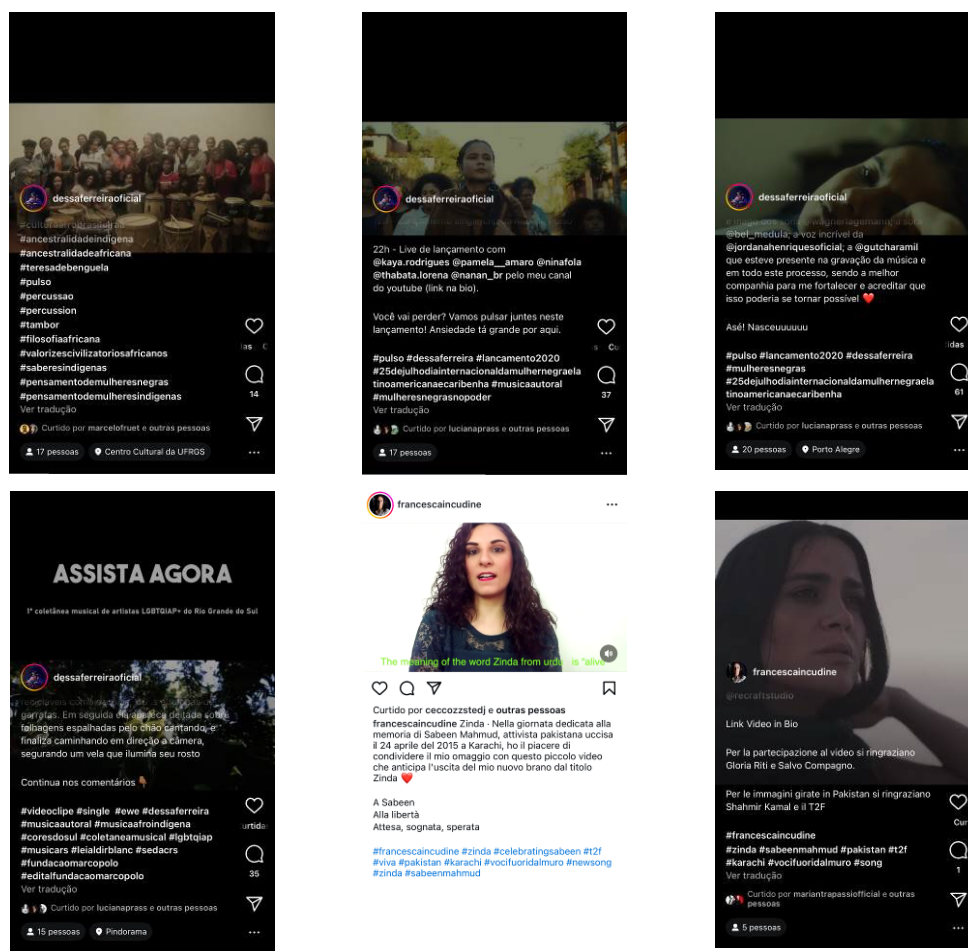
¹⁹⁵ Desafio em rede com a criação de novas canções com beats eletrônicos e gravação de vídeos mostrando-as, que são publicados no Instagram durante 30 dias, um por dia.

referem a intersecções entre opressões de orientação sexual, identidade de gênero, questões étnico-raciais e classe, observando-se que, por exemplo, a soma do racismo e do sexismo é menor do que a experiência interseccional (Crenshaw, 1989), questionando o olhar do pensamento feminista fundado na experiência das mulheres brancas (Crenshaw, 1989; hooks, 2019).

No movimento cartográfico que levou ao conjunto de artistas, buscou-se observar nos dados públicos disponíveis em seus perfis no Instagram, por exemplo, referências que possibilitassem realizar escolhas que propiciassem uma maior diversidade de orientação sexual e etnia/raça, justamente para trazer ao estudo mais olhares e mais vozes. Isso foi possível entre as artistas da cena de Porto Alegre, entre as quais há, segundo declaração das próprias musicistas nas entrevistas, as orientações heterossexual, bissexual e sapatão, e as etnias/raças declaradas branca, parda, e negra e indígena. Entre as artistas da cena de Milão, também de acordo como informavam identificarem-se, constam as orientações heterossexual e não definida, e todas se declararam brancas.

Dentre as *postagens* do *corpus*, observamos nas de Dessa Ferreira¹⁹⁶, referentes aos lançamentos *Pulso* e *Ira de Euê*, manifestação pela visibilização e a valorização dos saberes e do trabalho profissional em música e em cinema das mulheres negras e indígenas e das pessoas LGBTQIAP+, circunstâncias que foram as mesmas da forma como a artista se identificou na entrevista quando perguntada a respeito de orientação sexual e etnia/raça. Ela apresenta também, em um dos *posts*, a importância para ela da musicista Gutcha Ramil, que ela identifica como uma mulher branca, para que ela visualizasse a expressiva presença negra e indígena no Rio Grande do Sul, comentando que sobre a parceria profissional e que a artista se tornou sua companheira de vida. Dessa escolheu, para o lançamento de *Pulso*, o dia 25 de julho de 2021, Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha e de Dia Nacional de Tereza de Benguela e da Mulher Negra, que viveu no século XVIII e foi rainha do quilombo Quariterê, liderando a comunidade negra e indígena na resistência contra a escravidão (Tereza, 2017). A respeito dessas questões, Dessa Ferreira pontuou, na entrevista:

¹⁹⁶ <https://www.instagram.com/p/CBy3Z7iH25Q>,
<https://www.instagram.com/p/CCGcl2rnTEG>,
<https://www.instagram.com/p/CCZm1WGFqM9>,
<https://www.instagram.com/p/CCr256WHneZ>, <https://www.instagram.com/p/CCw6E9jh5p->,
<https://www.instagram.com/p/CC4bA3OnNMY>,
<https://www.instagram.com/p/CC7EUqyngQH>,
<https://www.instagram.com/p/CDAFmrGnzZ9>,
https://www.instagram.com/p/CDCnXDpnF8_,
<https://www.instagram.com/p/CDEb8VRn5jR>,
<https://www.instagram.com/p/CSHmO0lljqz>,
<https://www.instagram.com/p/CSwsliXrUNv>



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Para manifestar diversidade sexual, as artistas utilizaram as *hashtags* #orgulholgbtqi e #lgbtqiap. Em relação à diversidade étnico-racial, foram usadas as *hashtags* #compositorasnegras, #ancestralidadeafricana, #vocifuoridalmuro, #pakistan, #mulherespercussionistas, #mulheresnegrasnopoder, #mulheresnegrasmovemomundo, #mulherafroindigena, #karachi, #julhodashpretas, #valorizescivilizatoriosaficanos, #teresadebenguela, #saberesindigenas, #pretasnotambor, #pensamentodemulheresindigenas, #musicaafroindigena, #musicaafrobrasileira, #mulheresnegrasnoaudiovisual, #mulheresnegras, #culturaafrobrasileiraa, #cineastasnegras, #cantorasnegras, #cangoma, #bantu, #atrizesnegras, #ancestralidadeindigena, #afroindigenas, #25dejulho.

Reflete-se nisso a necessidade de reconhecimento de privilégios, relacionados à posição social e à história de vida, a ser realizado pelas pessoas dos grupos, na busca por compreender processos de silenciamento e de exclusão, assim como necessidades de escuta e fala das vozes (hooks, 2013). Junto a isso, coloca-se a relevância da realização de movimentos de pesquisa para além dos paradigmas da historiografia clássica (Possas, 2011 apud

Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018) em comprometimento com processos de desconstrução e reconstrução que questionem noções de dessubjetivação e neutralidade (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018).

Assim, compreendemos que, em função de processos sociais e históricos, as artistas da cena musical independente de Milão, que se declaram como brancas, encontram-se em um lugar de privilégio em relação às da cena de Porto Alegre. Junto a isso, as artistas da cena de Porto Alegre que se identificam como brancas, também se encontram em um lugar de privilégio a respeito da que se declarou parda e da que se declarou como negra e indígena. Junto a isso, as que se declararam como heterossexuais também ocupam um espaço privilegiado em relação às que se identificam como LGBTQIAP+. Nas suas realidades, se interseccionam, se entrecruzam e coexistem dificuldades, assimetrias e opressões, o que marca diferenças nos seus modos de ser e de existir (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018). Portanto, estes são fatores que necessitam ser levados em consideração enquanto realizamos nossas observações.

As mulheres, nas diferentes funções que exercem na música, vivenciam processos de sexualização de seus corpos e mais cobranças e críticas a partir dos homens (Abtan, 2016 apud Polivanov; Medeiros, 2020a; Micalizzi, 2021). Ao mesmo tempo que são requisitadas performarem no palco de forma mais solta e *sexy*, sua atuação é mais criticamente avaliada do que a dos homens em funções relacionadas ou semelhantes (Schaap; Berkers, 2014). Em comparação com a quantidade de homens, há poucas mulheres atuantes na música (Micalizzi, 2023; Ourique, 2023).

Junto a isso, elas, por consequência, têm poucas referências para sua atuação, além de passarem por constrangimentos, cobranças, silenciamentos e apagamentos. Trata-se de aspectos que infelizmente se articulam tanto no Brasil (Polivanov; Medeiros, 2020b; Ourique, 2023), como desdobramentos das condições de desigualdade no contexto latino-americano (Femenías, 2007 apud Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018), como na Itália (Micalizzi, 2021), em que fatores sociais contribuem para um atraso na situação econômica, social e cultural das mulheres em relação a outras democracias da Europa (Volpato, 2021).

Além disso, se considerarmos uma divisão por gêneros musicais, esses apagamentos acontecem nas diferentes cenas, como por exemplo a da música eletrônica (Blázquez; Rodríguez, 2019 apud Polivanov; Medeiros, 2020b) e a do *rock* (Casadei, 2013; O'Brien, 2012, apud Polivanov; Medeiros, 2020a). Esses processos também incidem na ausência de registros sobre a atuação de mulheres na música, como ocorre em documentários, em estudos de juventudes e subculturas e na literatura a respeito (McRobbie; Garber, 2006).

Assim, se considerarmos a atuação em música dentro da condição de mulheres e as questões injustamente desafiadoras que isso carrega, junto com a necessidade de ser DIY e multitarefa no âmbito das cenas independentes, compreendemos o quão importantes são as ações voltadas a promover oportunidades mais igualitárias e justas para seu desenvolvimento profissional na música. E isso passa diretamente pela articulação em rede.

Isso ocorre em razão de que o desdobramento do empreendedorismo multitarefa e com base no *ethos* DIY (Bennett; Guerra; Oliveira, 2021; Straw, 2013; Tarassi, 2018) voltado ao desenvolvimento do trabalho em música, ao *networking* e ao crescimento da cena musical, inclusive dentro de uma ótica da economia criativa (Bannister, 2006 apud Tarassi, 2018) e da cultura (Hesmondhalgh, 1997, 1999; Negus, 1992 apud Tarassi, 2018), quando se é uma mulher musicista, perpassa outras questões. As parcerias de trabalho com base em colaboração e trocas mútuas são, sem dúvida, muito produtivas. No entanto, há uma tendência de que as oportunidades de trabalho que envolvam remuneração, principalmente em valor mais justo, sejam destinadas aos homens.

As práticas que privilegiam a atuação de homens na música se articulam como uma dominação masculina na cultura de *networking* (European, 2022), conhecidas como *brodagem* (Polivanov; Medeiros, 2020a) naturalizam-se tendo por base estereótipos misóginos e excludentes, e são percebidas na sociedade e nas cenas musicais. Visualiza-se, portanto, a importância de contemplar a articulação entre o DIY e as questões de gênero, considerando-se as nuances das diferenças entre o norte e o sul globais (Guerra, 2020), junto com atravessamentos de raça e classe (Leal, 2019 apud Polivanov; Medeiros, 2020b).

Desse modo, a articulação das mulheres necessita também da realização de movimentos de união, na busca de apoio mútuo entre elas. Isso inclui aprendizados e trocas, que se processam por meio da constituição de organizações e coletivos, assim como de prêmios e festivais, permitindo efetivar estratégias que propiciem a elas o desenvolvimento e conquista de espaços e de visibilidade (Polivanov; Medeiros, 2020b). Trata-se de partilha de conhecimentos e saberes, junto com o compartilhamento de habilidades e amizades, que proporciona o auxílio na realização dos trabalhos e em sua divulgação (Abtan, 2016 apud Nogueira, 2019), além de proporcionar a aproximação entre as mulheres a partir da constituição de um espaço seguro para a troca de experiências por meio do relato de situações vivenciadas que envolvam misoginia (Fox-Genovese, apud Polivanov; Medeiros, 2019).

Em Porto Alegre, uma importante iniciativa de apoio ao trabalho feminino em música foi o *Projeto Concha*, organizado por Alice Castiel e que teve início em 2018. Tratava-se de um ciclo de *workshops* de qualificação, festival para apresentação de mulheres musicistas, e

contou também com uma residência artística para mulheres com a duração de oito meses, da qual participaram, na edição de 2019, Clarissa Ferreira e Dessa Ferreira, e que contou com mentoria Bel Medula, na qual era tratado também sobre processo criativo, incentivando as artistas a compor. De acordo com Dessa e Clarissa, o projeto foi muito importante para aprendizados voltados ao planejamento e à gestão de carreira e divulgação do trabalho, além de um espaço de trocas e de *networking*, que seguiu reverberando em suas atuações na música. Um exemplo é o apresentado por Dessa é o referente à parceria que estabeleceu com Kaya Rodrigues, que posteriormente roteirizou seu videoclipe *Pulso* e o dirigiu junto com Luis Ferreira.

Um outro espaço relevante de articulação para as mulheres na música em Porto Alegre, conforme as entrevistadas, foi o *Girls Rock Camp* e seus desdobramentos, em que, por exemplo, Gabriela Lery e a profissional da cena Luiza Padilha participaram como voluntárias. Era uma semana de atividades voltada a jovens garotas interessadas a se desenvolverem na área da música.

Em Milão, a iniciativa *Unica - Cantautrici Unite*¹⁹⁹, surgiu em março de 2020 como espaço de articulação entre mulheres que são cantoras e compositoras, contando também com uma *playlist* frequentemente atualizada. O projeto é mencionado por Guendalina como uma importante rede de troca e para conhecer outras cantautoras. Também foi citado na entrevista de Marian Trapassi, esta organizadora de um *show* somente com cantautoras que ocorre mensalmente em Milão, com a apresentação de duas artistas por noite, e do qual já participou Francesca Incudine.

A partir desses espaços e organizações, as mulheres podem atuar de forma propositiva na construção de mudanças (Micalizzi, 2021). Junto a isso, trata-se de iniciativas por meio das quais elas possam desenvolver suas identidades, por meio do encontro com pessoas que as encorajem e com as quais se identifiquem (Keller, 2012 apud Polivanov; Medeiros, 2020b). No entanto, é possível que mulheres não se sintam identificadas no âmbito de determinados projetos e coletivos, desenvolvendo um sentimento de exclusão, o que pode se dever, por exemplo, a atravessamentos de questões como as de raça e classe (Leal, 2019 apud Polivanov; Medeiros, 2020b).

Para além desses aspectos, observamos em nosso estudo que, tanto em Porto Alegre como em Milão, a articulação dos lançamentos das artistas abordados neste trabalho conta também com a colaboração de profissionais da música que são homens. Apresentamos, aqui,

¹⁹⁹ <https://www.instagram.com/unicacantautriciunite/>

alguns exemplos destas parcerias de trabalho. Bel Mula possui uma parceria com Luciano Zanatta, que compõe, produz e toca junto com ela, e seus videoclipes *Dona Quixota* e *Coração de papel* foram produzidos por Rieg Rodig. Bianca Obino contou com a produção de Diego Gadenz para *Volta ao mundo de dentro* e *10.000 vezes*, e com a colaboração de Duda Raupp para o *remix* de *Volta ao mundo de dentro*. Clarissa Ferreira produziu junto com Lucas Ramos, com quem articula o *Estúdio Mochila*, *Mulheres da Guerra*, e *Satélites* e *Je sui SUS* também contam com produção de Wagner Langemann, do *Coletivo Pedra Redonda*. O videoclipe de *Satélites* teve produção de Vitoria Proença e Vini Angeli, que também integram o coletivo. O de *Mulheres da Guerra*, contou com produção audiovisual de Elizabeth Thiel e Ana Vieira.

A produção de *Pulso*, de Dessa Ferreira, também foi realizada junto com Wagner Langemann, e o videoclipe foi produzido numa parceria entre Kaya Rodrigues e Luis Ferreira. Sua canção *Ira de Euê* foi criada junto com o compositor *Dona Conceição*. Gabriela Lery contou com Carlos Ferreira e Valmor Pedretti para a produção da gravação de *Arquipélago* e de *Teletransporte*, este último um lançamento do projeto *Ressoa* do *Coletivo Palma*. Também de Gabriela, a formação em que criou *Tamborim* foi a do coletivo Panapaná, integrado também por Poejo, Rhuan de Moura e Fernanda Verdi.

Entre as artistas da cena de Milão, *Zinda*, de Francesca Incudine, teve produção musical e de vídeo de Raffaele Pullara. O EP *Turbulence*, de Giungla, que integra também os *singles* que lançou, foi produzido por Andrew Savours. Da mesma artista, os videoclipes/*lyric videos* são produções de Enrico Chinellato. Guendalina teve as faixas *Velluto Rosso*, *Antidoto* e *Fuori posto* produzidas por Sam Lover. Dentre os seus videoclipes, *Fuoriposto* conta com captação de imagens e edição da própria artista, com parceria de Cecilia Rocca, que também colabora em *Antidoto*, e Erika Trezzi, que trabalhou junto com Lisandro Nediani na produção de *Velluto Rosso*. E Micol Martinez teve o álbum *I Buoni Spropositi* produzido por Giovanni Calella, e o videoclipe de *Mai io mai* dirigido por Stefano Poletti.

O que nos parece relevante discutir, aqui, é que, tão importante quanto a articulação de espaços e possibilidades de trabalho e *networking* para as artistas mulheres por meio de coletivos e projetos femininos, é a busca pela construção de boas e justas parcerias de trabalho com profissionais da cena que não são mulheres. Visivelmente ainda há uma ocupação de postos de trabalho em música majoritariamente efetuada por homens, o que exemplificamos aqui brevemente com a produção musical e a direção audiovisual.

A desigualdade de gênero se reflete no modo como se articulam os ambientes de trabalho (Neto, 2019; Cabral, 2021; Belandi, 2020; Bublitz, 2020) e circunstâncias

relacionadas a sobrecarga de trabalho diante das múltiplas jornadas de trabalho das mulheres, envolvendo o trabalho profissional remunerado e também o doméstico, este não remunerado, incidindo em um processo de sobrecarga emocional (Segnini, 2014; Pichoneri, 2011; Requião, 2020; Barros et al., 2020; Data Sim, 2019 apud Sandroni et al, 2021; Micalizzi, 2021) ainda são a realidade. Esses fatores foram agravados pela pandemia da Covid-19, o que levou a ONU Mulheres a recomendar medidas para amenizar o impacto do contexto em relação às mulheres (Bublitz, 2020).

Em termos regionais, a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal) apontou um retrocesso nas condições de trabalho das mulheres (La Autonomía, 2021; Ferreira, G., 2021). Este impacto também foi avaliado pela Comissão Europeia, que apontou, na área da música, a diminuição do tempo alocado pelas mulheres para o trabalho criativo, embora tenha ocorrido um uso do *online*, embora não em condições de igualdade de acesso, para alcançar o público e efetivação de atividades de *networking* (European; Menzel, 2021).

Desse modo, acreditamos é muito importante que a construção de espaços passe pelo estabelecimento de ambientes e redes de trabalho musical que proporcionem às musicistas mulheres relações mais igualitárias de trabalho, uma aproximação com demais integrantes das cenas musicais nas diferentes funções, e que pontue um olhar atento à luta contra atitudes misóginas e de desvalorização do seu trabalho em música. Isso acontece em consonância com a preocupação no que se refere à condição profissional das mulheres na música, frequentemente consistindo em ambientes de trabalho em que a falta de equidade ocasiona sobrecarga de trabalho, assédio sexual e assédio moral, prejudicando muito a carreira das artistas (Mulheres, 2019; Volpato, 2021).

Ainda no que se refere a parcerias de trabalho, nos parece relevante apontar o trazido pelas artistas nas entrevistas com respeito aos aprendizados que tiveram após terem contratado ou tido contato com profissionais de comunicação e assessoria de imprensa. Trata-se de conhecimentos sobre etapas e movimentos de divulgação de seu trabalho, e frequentemente essa aproximação se deu a partir de uma prestação de serviços desses profissionais. Em diferentes momentos, Bel Medula, Bianca Obino, Dessa Ferreira e Francesca Incudine e Gabriela Lery utilizaram serviços de assessoria de imprensa para a divulgação de seus lançamentos, conforme informaram nas entrevistas.

Foram, portanto, trocas que proporcionaram um aprimoramento em sua forma de ver a divulgação em *online*. Estas, aliadas às habilidades que elas informam ter desenvolvido na criação de audiovisuais durante a pandemia, produziram modificações em como passaram a

realizar essas ações de comunicação, tanto na utilização cotidiana, como também para lançamentos.

Isso também é importante porque, no aprofundamento da discussão de questões de gênero, é relevante pontuar que, sendo a articulação das artistas fortemente plataformizada, é fundamental a interpretação política das plataformas, na relação entre ideologia e *softwares* que as conduzem, que também ocorre por meio de lacunas e áreas cinzentas (Galloway, 2012). Assim, compreendidos como *hardware* e *software*, observam-se os computadores como máquinas ideológicas (Chun, 2005).

Nesse âmbito, a partir das lógicas algorítmicas de sistemas de recomendação, já discutidas nesse trabalho, circunstâncias discriminatórias são ocasionadas pela forma como são utilizadas categorias identitárias nas plataformas, como orientação sexual, raça, gênero e outras, que são fatores latentes (Chun, 2021). Estes sistemas utilizam dados demográficos para seu funcionamento, a partir dos quais, com base no comportamento dos usuários, também moldados por gatilhos de ações previsíveis, compilam informações para seu funcionamento, em zonas carregadas de afeto (Chun, 2021).

Trata-se de áreas e momentos que, para os usuários, são de crença e autenticidade, em que se sentem defensores de um ponto de vista original e controverso, ainda que suas visões sejam as mesmas dominantes. Com suas reações nesse âmbito, colaboram para o aprendizado maquínico dos algoritmos. Assim, a partir da constituição de uma micro segmentação conformada, se estabelecem categorias que perpetuam noções antiquadas de gênero, raça, orientação sexual e classe, que ampliam divisões (Chun, 2021).

Em função destes fatores, é possível compreender que, ao mesmo tempo que a articulação plataformizada das artistas auxilia a expandir sua atuação, ao encontrarem e se conectarem *online* com seus semelhantes e com pessoas potencialmente interessadas em consumir seu trabalho musical, esse processo tende a ocorrer em bolhas. Ou seja, elas crescem, mas dentro de um determinado espectro restrito. Isso pode trazer uma certa percepção de popularidade em função de retornos satisfatórios a ações de divulgação *online*, ao mesmo tempo em que, por questões mais específicas, elas não consigam construir relações com outros grupos e por eles serem reconhecidas. Junto a isso, um crescimento proporcionado pelo ambiente digital pode ou não representar, na volta às atividades presenciais pós pandemia, uma adesão do público na forma de presença em *shows*.

É interessante, com base nisso, observar como a formação de rede de parcerias de trabalho musical na prática, combinada com o uso das *affordances* das plataformas para sua consolidação e expansão, como por exemplo as marcações, as *hashtags* e a geolocalização no

Instagram, pode ser um fator para usar as plataformas de modo a usufruir de suas potencialidades e, ao mesmo tempo, transpor as limitações implícitas na sua lógica de funcionamento. Este foi um movimento observado nas ações das artistas, principalmente por meio de *posts* em que constam a divulgação da ficha técnica dos projetos realizados e agradecimentos.

A visibilização do trabalho das artistas em música e o seu reconhecimento como musicistas capacitadas e aptas ao desenvolvimento de projetos de qualidade apurada e em parceria com outras e outros artistas também reconhecidos são pontos chave para a sua articulação nas cenas musicais independentes. Diante da circunstância de, infelizmente, ainda serem mais criticamente avaliadas e cobradas do que os homens, além de terem seus corpos sexualizados (Abtan, 2016 apud Polivanov; Medeiros, 2020a; Micalizzi, 2021; Schaap; Berkers, 2014; Micalizzi, 2023; Ourique, 2023; Volpato, 2021), as musicistas buscam lidar com a *brodagem* e dominação masculina na cultura de *networking* (Polivanov; Medeiros, 2020a; European, 2022) articulando espaços de atuação e de visibilidade (Polivanov; Medeiros, 2020b).

É um modo delas agirem em contraponto aos apagamentos e silenciamentos (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018; Rosa, 2017 apud Nogueira, 2019) e à exclusão naturalizada (Ferreira, C.F., 2018) das mulheres na música, ao mesmo tempo em que se constrói a representatividade (Nogueira, 2019; Micalizzi, 2021). Isso pode trazer oportunidades para si e para as suas semelhantes, assim como servir de inspiração para outras mulheres.

Une-se a isso sua constante busca de qualificação formal no âmbito da música, por meio de cursos, inclusive universitários (Micalizzi, 2021), tornando-as inclusive mais capacitadas do que muitos homens nas cenas musicais independentes que integram. Por consequência, a presença nesses espaços de ensino funciona também como um ambiente importante para o seu *networking*, ao mesmo tempo que a comprovação formal do conhecimento pode auxiliá-las a serem vistas como aptas e capazes dentro do ambiente misógino do trabalho em música.

Esse aprofundamento dos conhecimentos e a experiência em ambientes de qualificação também proporciona que as atividades multitarefa das mulheres musicistas possam ser mais relacionadas à música. Em estudo anterior, que se referia à cena musical independente de Porto Alegre, vinha evidenciado que artistas independentes, notadamente homens, se utilizavam, por exemplo, de seus conhecimentos profissionais em comunicação para exercer atividade remunerada em outros âmbitos que não o da música, o que lhes

proporcionava a sustentabilidade de seu trabalho musical, frequentemente voluntário ou de pouca remuneração (Giorgis, 2016). Essas habilidades em comunicação eram também utilizadas para promover suas carreiras musicais e suas bandas, embora não com a mesma dedicação, e sem a remuneração adequada. Assim, uma parte significativa de seu tempo estava dedicada a atividades profissionais que não proporcionavam *networking* na cena.

Desse modo, dentro da realidade construída por essas mulheres musicistas por meio de sua busca por qualificação e suas articulações, elas têm a possibilidade de realizar diferentes atividades profissionais relacionadas à música. Alguns exemplos são como instrumentistas, cantoras, compositoras, arranjadoras, produtoras musicais, DJs e também por meio de atividades de ensino, atuando como educadoras musicais. Das artistas abordadas nesta pesquisa, Bel Medula²⁰⁰, Bianca Obino²⁰¹, Clarissa Ferreira²⁰², Dessa Ferreira, Gabriela Lery²⁰³, Francesca Incudine²⁰⁴ e Guendalina²⁰⁵ ministram aulas de música. Inclusive, a transposição dessas atividades para o *online* durante a pandemia da Covid-19 foi importante para a sua sustentabilidade financeira no período. Clarissa Ferreira e Dessa Ferreira²⁰⁶ trabalham também com produção musical, e Giungla²⁰⁷ com *sound design* para publicidade. Micol Martinez²⁰⁸ trabalha também com *social media*, produção de eventos, tradução e é atriz. Trata-se, portanto, de aspectos muito relevantes tanto para a continuidade e amplificação de sua atuação nos espaços de trabalho relacionados à música, como também de aprimoramento dos trabalhos próprios e de manutenção de sua sustentabilidade financeira.

A partir do discutido nesta seção, compreendemos que uma série de importantes articulações se processa a partir da noção trazida por esta constelação *Redes musicais e*

²⁰⁰ Graduada em Música pela UFPEL, com especialização em Música del Renacimiento Español pela Universidad de Alcalá de Henares e doutorado em História e Ciências Musicais pela Universidad Autónoma de Madrid. Estudou música também no Conservatório de Música da UFPEL.

²⁰¹ Graduada em Música pela UFRGS, com mestrado em Songwriting pela Bath Spa University. Estudou música também por meio de cursos livres.

²⁰² Graduada em Música pela UFPEL, com mestrado em Música pela UFRGS e doutorado em Música pela UNIRIO. Estudou música também no Instituto Municipal de Belas Artes Rita Jobim Vasconcelos de Bagé.

²⁰³ Graduada em Música Popular pela UFRGS, com especialização em Produção Musical pela PUCRS. Estudou música também por meio de cursos livres.

²⁰⁴ Graduada em Estudos de Comunicação pela Università degli Studi di Catania, com mestrado em Ciências da Formação primária pela Università degli Studi di Enna "Kore", estudou música por meio de cursos livres.

²⁰⁵ Graduada em Ciências dos Bens Culturais pela Università degli Studi di Milano, estudante do Conservatorio Luca Marenzio di Brescia.

²⁰⁶ Graduada em Música Popular pela UFRGS, estudou produção musical por meio de um curso livre viabilizado por meio de projeto aprovado em edital do Baobá – Fundo para Equidade Racial, em parceria com a Fundação Kellogg, o Instituto Ibirapitanga, a Fundação Ford e a Open Society Foundations, dentro do Programa de Aceleração do Desenvolvimento de Lideranças Femininas Negras Marielle Franco. Estudou música também por meio de cursos livres.

²⁰⁷ Graduada em Design Gráfico pela Accademia di Belle Arti di Bologna, realizou formação de Produção de Som para Cinema e Audiovisual da Região Emília-Romanha e estudou música por meio de cursos livres.

²⁰⁸ Graduada em Ciências da Comunicação, estudou música e teatro por meio de cursos livres.

gênero, como eixo de análise para este trabalho. Trata-se de questões imbricadas em relação às quais apresentamos reflexões, de forma a trazer luz sobre esses aspectos.

Assim, buscamos estabelecer um diálogo para voltado a compreender a construção de possibilidades de espaço de atuação para as mulheres na música. Isso desenvolveu-se a partir de suas vivências e realizações durante a pandemia da Covid-19, assim como as estratégias, narrativas e imaginários presentes em suas audiovisualidades plataformizadas, evidenciando seus processos audiovisuais dentro período e no contexto.

Passamos, então, às considerações finais desta tese.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A plataformação dos processos sociais e culturais é uma realidade que se tornou ainda mais consolidada durante a pandemia da Covid-19, com usos e apropriações das tecnologias que seguiram reverberando, trazendo alterações na relação das pessoas com as plataformas, notadamente as de redes sociais. Junto a isso, cenas musicais, dentre as quais neste trabalho enfocamos as independentes especificamente das cidades de Porto Alegre e de Milão, possuem lógicas próprias para seu desenvolvimento, desdobradas através do tempo fortemente por meio de práticas do *do-it-yourself*. E em consonância com estas circunstâncias, temos a presença e as condições das mulheres musicistas, considerando a interseccionalidade e também a conjunção de fatores advinda da plataformação, da pandemia e dos detalhamentos das cenas musicais independentes.

Visando a responder à questão “como os processos audiovisuais das mulheres musicistas independentes de Porto Alegre e de Milão durante a pandemia da Covid-19 atualizaram o ethos DIY de suas cenas musicais?”, realizamos esta pesquisa com o objetivo de compreender como se atualizam as cenas musicais independentes de Porto Alegre e de Milão e seu ethos DIY a partir dos processos audiovisuais das mulheres musicistas durante a pandemia da Covid-19. Assim, apontamos os principais resultados deste estudo.

No desenvolvimento desta tese, identificamos e analisamos os processos audiovisuais das mulheres musicistas mapeadas de ambas as cenas musicais, no que se refere a seus lançamentos durante a pandemia. Para isso, realizamos os movimentos metodológicos a partir da perspectiva das cartografias, com a *flânerie*, o mapeamento das artistas, assim como de outras profissionais que fazem as cenas acontecerem, dos projetos musicais lançados e dos audiovisuais utilizados para a finalidade de sua divulgação, a realização de entrevistas, e a aplicação de métodos digitais para a amostragem dos *posts* das artistas em seus perfis no Instagram contendo audiovisuais. A continuidade do processo passou pela codificação/estruturação de coleções para categorização das postagens e dos conteúdos das entrevistas, em uma intersecção entre cartografia e métodos digitais, e organização das constelações, para a efetivação do procedimento de análise.

Junto a isso, produzimos uma relação entre os conceitos de plataformação, audiovisualidades e tecnocultura, observando-os como perspectiva e contexto, estando fortemente imbricados nas implicações do que foi detectado no *corpus* da pesquisa. Aliado a isso, também articulamos as relações entre música, gênero e interseccionalidade, de modo a elaborar a adequada fundamentação teórica que possibilitasse compreender as diferentes

questões abordadas e, ao mesmo tempo, proporcionar um embasamento apropriado para a realização da etapa de análise.

Compreendemos, com esta pesquisa, aspectos e desdobramentos das cenas musicais independentes de Porto Alegre e de Milão tendo por meio dos movimentos e das realizações das mulheres musicistas independentes mapeadas para este estudo. Desse modo, visualizamos e entendemos, partir das análises desdobradas nas constelações *Audiovisualidades plataformizadas pandêmicas* e *Redes musicais e gênero*, o modo como os processos audiovisuais das musicistas atualizaram o *ethos* DIY de suas cenas musicais, refletindo importantes aspectos de suas articulações e reverberando de forma relevante em sua presença nas cenas e no desenvolvimento de seu trabalho em música, considerando-se também, de modo muito importante, a sua condição como mulheres.

Isso ocorreu a partir das articulações das artistas diante da impossibilidade da realização de *shows* presenciais e demais consequências ao convívio decorrentes dos procedimentos de distanciamento social voltados à contenção do contágio pela Covid-19. O desdobramento se deu por meio da publicação de audiovisuais em plataformas de redes sociais, com escolhas importantes para sua realização em termos do modo de comunicar o que tencionavam, e do uso de recursos possíveis no contexto da pandemia para a produção destes vídeos, contemplando sua gravação, sua edição e demais movimentos pertinentes.

Considerando-se as plataformas de redes sociais, inclui-se a utilização de *affordances* como marcações, geolocalização e *hashtags*. Junto a isso, em imagem e texto, com seus detalhamentos, apresentam-se e colocam-se seus posicionamentos como mulheres musicistas que cantam, compõem e tocam instrumentos, assim como a rede de relações que elas construíram e fomentaram com demais integrantes da cena e com o público. Dessa forma, lidando com as limitações do ambiente algoritmizado das plataformas, do momento da pandemia e de sua circunstância como mulheres em um mundo no qual infelizmente as desigualdades de gênero são extremamente presentes, além de desdobradas nas questões da interseccionalidade, elas encontraram formas de articulação, crescimento e representatividade, atualizando, assim, o *ethos* DIY das cenas musicais que integram.

Nossa contribuição com este estudo ocorre no sentido da produção de um olhar sobre os processos audiovisuais de mulheres musicistas independentes em um contexto social extremamente desafiador como o da pandemia da Covid-19, realizando uma articulação entre a perspectiva das audiovisualidades e da tecnocultura relacionada aos processos de plataformização, e produzindo um diálogo com as discussões de gênero e interseccionalidade, ao mesmo tempo que considerando as circunstâncias das lógicas DIY das cenas musicais

independentes. Trata-se de uma visada que foi repleta de especificidades, que busca também dar visibilidade e trazer para o amplo debate todas essas questões, preenchendo uma lacuna de pesquisa no campo da Comunicação que nos parece muito relevante.

Também consideramos importante a contribuição de termos aliado a perspectiva cartográfica de inspiração benjaminiana com a realização de entrevistas e a aplicação de métodos digitais para pesquisa em plataformas. Trata-se de um arranjo metodológico que se mostrou fundamental para a constituição do *corpus*, conectando pontos e considerando tanto a importância de modos de abordagem que contemplem as especificidades dos objetos empíricos de pesquisa plataformizados, como também a relevância de dar voz aos sujeitos de pesquisa, ainda que eles já se expressem por meio das postagens em plataformas de redes sociais. Junto a isso, a consideração das epistemologias feministas nas escolhas políticas de articulação dos movimentos metodológicos, dentro do arranjo que propusemos, nos parece também ser uma contribuição interessante e de forte importância social.

Dentre as limitações da pesquisa, podemos apontar a necessidade da constituição de um *corpus*, de certa forma, restrito, se considerarmos o grande volume de informações presentes nas plataformas de redes sociais. Essa necessidade se impôs de modo a possibilitar que déssemos conta de forma adequada da realização do estudo, considerando o período de tempo de um doutorado. No entanto, consideramos que nossas escolhas nesse sentido foram muito produtivas, e proporcionaram que a tese, com sua realização, respondesse apropriadamente à questão de pesquisa e correspondesse ao seu objetivo.

Como possível desdobramento para esta pesquisa, apontamos o deslocamento do olhar para outros contextos geográficos e de tempo, observando em outras cenas musicais independentes e, possivelmente, em um período pós pandêmico, questões que se referem às audiovisuaisidades plataformizadas de mulheres musicistas. Junto a isso, alia-se também a aplicação de desdobramentos do arranjo metodológico aqui proposto, ampliando as suas possibilidades de utilização ao considerar as transformações que as plataformas, através do tempo, imprimem na sociedade, e as modificações com que os usos e apropriações impactam os processos de plataformização.

REFERÊNCIAS

- 10 TIPS to Get the Most from Your *Canvas*. **Site Spotify for Artists**. 10 out. 2019. Disponível em: <https://artists.spotify.com/blog/10-tips-to-get-the-most-from-your-Canvas>. Acesso em: 06 mar. 2022.
- ABIDIN, Crystal. Visibility labour: Engaging with influencers fashion brands and #OOTD advertorial campaigns on Instagram. **Media International Australia**. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1329878X16665177>. Acesso em: 03 abr. 2024.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALBUQUERQUE, Ananda Zambi de. **A tecno(contra)cultura do rock brasileiro em 1986**. Dissertação do mestrado em Ciências da Comunicação. 2023. 120 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2023.
- ARRUDA, Mario Alberto Pires de; CONTER, Marcelo Bergamin; PIRES, Victor de Almeida Nobre. (Re)mediações da pandemia nas *lives* musicais. In: **Semeiosis: Semiótica e Transdisciplinaridade em Revista**, v. 9 n. 2, dez. 2021.
- BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 52-75.
- BAYM, Nancy K. Connect with your audience! The relational labor of connection. **The Communication Review**. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10714421.2015.996401>. Acesso em: 03 abr. 2024.
- BEL Medula. **Perfil na rede social Instagram**. 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/bel_medula/. Acesso em 27 out. 2021.
- BELANDI, Caio. Impulsionado pelas mulheres, consumo de álcool cresce entre brasileiros em 2019. **Agência de Notícias IBGE**. 18 nov. 2020. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/29472-impulsionado-pelas-mulheres-consumo-de-alcool-cresce-entre-brasileiros-em-2019>. Acesso em: 07 set. 2021.
- BENNETT, Andy; GUERRA, Paula; OLIVEIRA, Ana. Repensar a cultura DIY num contexto pós-industrial e global. **Todas as Artes - Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto. Vol. 4, nº 2, 2021. p. 13-27.
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERTAUX, Daniel. **Los relatos de la vida**. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2005.

BETTONI, Sara. **Diciassette contagiati e 11 comuni isolati**. Corriere della Sera, Milão, ano 145, n. 45, p. 2, 22 fev. 2020.

BIANCA Obino. **Perfil na rede social Instagram**. 2020. Disponível em <https://www.instagram.com/bianca.obino/>. Acesso em 27 out.2021.

BISHOP, S. Managing visibility on YouTube through algorithmic gossip. **New Media and Society**. 2019. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1461444819854731>. Acesso em: 10 mai. 2023.

BOLL, Júlio. Lives do entretenimento e da solidariedade. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.681, Segundo Caderno, p. 3, 10 abr. 2020.

BONINI, Tiziano; GANDINI, Alessandro. “First Week Is Editorial, Second Week Is Algorithmic”: Platform Gatekeepers and the Platformization of Music Curation. **Social Media + Society**. 2019. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2056305119880006> . Acesso em: 02 ago. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRASIL. **Decreto nº 11.471, de 6 de abril de 2023 - Institui o Conselho Nacional dos Direitos das Pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queers, Intersexos, Assexuais e Outras**. Brasília: Presidência da República, 2023. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11471.htm. Acesso em: 28/04/2023.

BREDA, Letícia Prior; FREITAS, Maria Eduarda de; VALIATI, Vanessa Amália Dalpizol. Música em tempos de pandemia: uma análise do consumo em plataformas digitais no Rio Grande do Sul. In: VALIATI, Vanessa Amália Dalpizol; PINHEIRO, Cristiano Max Pereira; BARTH, Maurício (org.). **Covid-19 e a Indústria Criativa do Rio Grande do Sul: Produção, processos criativos e consumo digital**. Novo Hamburgo: Feevale, 2021.

BUBLITZ, Juliana. Como a pandemia atinge as mulheres. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.690, p. 22, 21 abr. 2020.

BUBLITZ, Juliana. Quarentena no RS não vai acabar em menos de 10 dias. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.669, p. 13, 27 mar.2020.

BURROUGHS, Benjamin Edward. E. **Streaming media**: audience and industry shifts in a networked society. Thesis (Doctor of Philosophy). University of Iowa, 2015. Disponível em [h3p://ir.uiowa.edu/etd/1833](https://ir.uiowa.edu/etd/1833). Acesso em: 02 ago. 2020.

BUCHER, T. the algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms. **Information, Communication & Society**. 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1369118X.2016.1154086>. Acesso em: 10 mai. 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALDEIRA, Sofia. P. (2024). (Re)sharing feminisms: Re-sharing Instagram Stories as everyday feminist practices. **New Media & Society**. 2024. v. 0, n. 0. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/14614448241236707>. Acesso em: 06 jul. 2024.

CALIANDRO, Alessandro; GANDINI, Alessandro. **Qualitative Research in Digital Environments**: A research toolkit. New York: Routledge, 2016.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CABRAL, Umberlândia. Mulheres com crianças até três anos de idade em casa têm menor nível de ocupação. **Agência de Notícias IBGE**. 04 mar. 2021. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/30173-mulheres-com-criancas-ate-tres-anos-de-idade-em-casa-tem-menor-nivel-de-ocupacao>. Acesso em: 07 set. 2021.

CHIOCCARELLO, Rafael. A “Era do Artista Influencer” e suas consequências na música independente. **Site Hits Perdidos**. 03 dez. 2020. Disponível em: <https://hitsperdidos.com/2020/12/03/a-era-do-artista-influencer-musica-independente/>. Acesso em 01 mar. 2022.

CHUN, Wendy Hui Kyong. **Discriminating data**: correlation, neighborhoods, and the news politics of recognition. Cambridge: The MIT Press, 2021.

CHUN, Wendy Hui Kyong. On software, or the persistence of visual knowledge. **Grey Room**. 2005. Disponível em https://www.academia.edu/779925/On_software_or_the_persistence_of_visual_knowledge Acesso em: 22 maio 2022.

CLARISSA Ferreira. **Perfil na rede social Instagram**. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/clarissafferreira/>. Acesso em 27 out. 2021.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. 1989. **University of Chicago Legal Forum**, vol. 1989, n. 1. Disponível em: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>. Acesso em: 26 fev. 2022.

CRENSHAW, Kimberlé. Why intersectionality can't wait. **The Washington Post**. 24 set. 2015. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/in-theory/wp/2015/09/24/why-intersectionality-cant-wait/>. Acesso em: 01 ago. 2022.

D'ANDREA, Carlos. **Pesquisando plataformas online**: conceitos e métodos. Salvador: EDUFBA, 2020

DATTA, H.; KNOX, G.; BRONNENBERG, B. Changing their tune: How consumer's adoption of online streaming affects music consumption and Discovery. **Inform**s, v. 36, n. 2, p. 1-17. 2017. Disponível em: <https://pubsonline.informs.org/doi/10.1287/mksc.2017.1051>. Acesso em: 02 ago. 2020.

DE CAROLIS, Guido. Lombardia e Veneto: non si gioca. **Corriere della Sera**, Milão, ano 145, n. 46, p. 8, 23 fev. 2020.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DIJCK, José van. **The culture of connectivity**. A critical history of social media. New York: Oxford University Press, 2013.

DIJCK, José van; POELL, Thomas Poell; DE WAAL, Martijn. **The Platform Society**: public values in a connective world. New York: Oxford University Press, 2018.

EDITAIS emergenciais de auxílio à Cultura. **Página no site Prefeitura Municipal de Porto Alegre**. 2020. Disponível em: <https://prefeitura.poa.br/smc/projetos/editais-emergenciais-de-auxilio-cultura>. Acesso em 27 out. 2021.

ELY, Débora. Ensino no Estado é suspenso. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.660, p. 8, 17 mar. 2020.

EM casa. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.698, Segundo Caderno, p. 4, 30 abr. 2020.

EUROPEAN Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture. **Gender gaps in the cultural and creative sectors**. Luxemburgo: Publications Office of the European Union, 2022. Disponível em: <https://data.europa.eu/doi/10.2766/322133>. Acesso em: 06 jul. 2024.

EUROPEAN Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture; MENZEL, Amelie. **Towards gender equality in the cultural and creative sectors**: Report of the OMC (open method of coordination) working group of Member States' experts. Luxemburgo: Publications Office of the European Union, 2021. Disponível em: <https://data.europa.eu/doi/10.2766/122208>. Acesso em: 06 jul. 2024.

FAC Digital. Página no site da Universidade Feevale. 2020. Disponível em: <https://www.feevale.br/todas-as-oportunidades/editais/fac-digital-rs>. Acesso em 27 out. 2021.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ESTÊVÃO, Andréa. Ativismo remix: algumas questões de gênero no samba de rua carioca. *In: Artivismos urbanos: sobrevivendo em tempos de urgências*. FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci (org.). Porto Alegre: Sulina, 2022, p. 151-174.

FERRARELI, Camila Melo; PEREIRA, Francisco Machado; PINHEIRO, Cristiano Max Pereira. O mercado da música durante a pandemia: os agentes envolvidos e as expectativas futuras. *In: VALIATI, Vanessa Amália Dalpizol; PINHEIRO, Cristiano Max Pereira; BARTH, Maurício (org.). Covid-19 e a Indústria Criativa do Rio Grande do Sul: Produção, processos criativos e consumo digital*. Novo Hamburgo: Feevale, 2021.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. **“Toca um jazz no galpão”**: a construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul. 2018. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2018.

FERREIRA, Gabriela. A pandemia tem rosto de mulher. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 57, n. 19.978, p. 29, 25 mar. 2021.

FISCHER, Gustavo Daudt. Do audiovisual confinado às audiovisualidades soterradas em interfaces enunciativas de memória. In: KILPP, Suzana (org), FISCHER, Gustavo Daudt, LADEIRA, João Martins, MONTAÑO, Sonia. **Tecnocultura audiovisual**: Temas, metodologias e questões de pesquisa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

FISCHER, Gustavo Daudt. Tecnocultura: aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisualidades. In: KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt. (Org.). **Para entender as imagens**: como ver o que nos olha?. 1 ed. Porto Alegre: Entremeios, 2013.

FRANZKE, Aline Shakti. Feminist research ethics, IRE 3.0 companion 6.3. **Association of Internet Researchers**. 2020. Disponível em: <https://aoir.org/reports/ethics3.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2024.

GABRIELA Lery. **Perfil na rede social Instagram**. 2020. Disponível em <https://www.instagram.com/gabrielalery/>. Acesso em: 27 out. 2021.

GALLOWAY, Alexander R. **The Interface Effect**. Cambridge: Polity Press, 2012.

GELAIN, Gabriela Cleveston. **Releituras, transições e dissidências da subcultura feminista Riot Grrrl no Brasil**. 2017. Dissertação (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017.

GIANNATASIO, Maurizio. Cinema, palestre, locali - Guida al coprifuoco del Nord. **Corriere della Sera**, Milão, ano 145, n. 47, p. 8, 24 fev. 2020.

GIBSON, James J. **The ecological approach to visual perception**. Londres: Psychology Press, 2015.

GIORGIS, Belisa Zoehler. **Arqueologia da mídia da Apanhador Só**: Produção de Presença na Ciberultura. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais). 2017. Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2017.

GIORGIS, Belisa Zoehler. Mapeando sons em Porto Alegre: apontamentos iniciais sobre a cena independente autoral. In: PINHEIRO, Cristiano Max Pereira e BARTH, Mauricio. **Indústrias Criativas**. Novo Hamburgo: Feevale, 2016.

GIORGIS, Belisa Zoehler.. Notes for a historical perspective of the music scene in Porto Alegre. In: Guerra, P., Alberto, T. P. (eds.) **Book of Proceedings Keep it Simple, Make it Fast KISMIF International Conference 2018**: An approach to underground music scenes. Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Letras, 2019. p. 216-226. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17734.pdf>

GIORGIS, Belisa Zoehler. Representação do feminino na música: uma proposta teórico-metodológica de análise. In: FREITAS, Ernani Cesar de; SARAIVA, Juracy Assmann; HAUBRICH, Gislene Feiten (Org.). **Diálogos Interdisciplinares**: Cultura, Comunicação e Diversidade no Contexto Contemporâneo. Novo Hamburgo: Feevale, 2017.

GONZATTO, Marcelo. Alterações forçadas na rotina. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.662, p. 11, 19 mar. 2020a.

GONZATTO, Marcelo. Coronavírus agora é pandemia. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.656, p. 30, 12 mar. 2020b.

GREEN, Lucy. **Música, género y educación**. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

GRAN, Anne-Brit; BOOTH, Peter; BUCHER, Taina. To be or not to be algorithm aware: a question of a new digital divide? **Information, Communication & Society**, 24:12, 1779-1796. London: Taylor & Francis, 2020.

GUERRA, Paula; GELAIN, Gabriela; MOREIRA, Tania. Collants, correntes e batons: género e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil. **Lectora**, Barcelona, v. 23. 2017. p. 13-34.

GUERRA, Paula. Other Scenes, Other Cities and Other Sounds in the Global South: DIY Music Scenes beyond the Creative City. **Journal of Cultural Management and Cultural Policy**. 2020. p. 55-75. Disponível em: <https://jcmcp.org/articles/other-scenes-other-cities-and-other-sounds-in-the-global-south-diy-music-scenes-beyond-the-creative-city/?lang=en>. Acesso em: 30 dez. 2021.

GUMES, Nadja Vladi; AMARAL, Adriana; JANOTTI JR., Jeder et al. Os sons que ecoam em tempos de pandemia: estudos iniciais dos pesquisadores do GP Comunicação, Música e Entretenimento sobre as mudanças no universo do som e da música em decorrência da Covid-19. In: PRATA, Nair, JACONI, Sônia, NASCIMENTO, Genio. (org.). **Desafios da comunicação em tempo de pandemia: um mundo e muitas vozes**. 1ed. São Paulo: Intercom, 2020, p. 193-212.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. **Feminist Studies**. v. 14, n. 3, 575-599. 1988. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3178066>. Acesso em: 06 jul. 2024.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

hooks, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JASANOFF, S. Future Imperfect: Science, Technology, and the Imaginations of Modernity. In: JASANOFF, S.; KIM, S. H. (org.). **Dreamscapes of modernity: sociotechnical imaginaries and the fabrication of power**. Chicago e London: The University of Chicago Press, 2015, p. 1-33.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Líliliana da. (org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 32-51.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; VICENTE, Eduardo; e DE MARCHI, Leonardo. **Música Infinita: serviços de streaming como espaços híbridos de comunicação e consumo musical**.

In: Anais do XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós. 2015. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/test_2860.pdf. Acesso em: 02 ago. 2020.

KILPP, Suzana. **A traição das imagens**. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

KILPP, Suzana. **Ethicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

KILPP, Suzana. Interfaces contemporâneas da tv: paradigmas durante em telas de dispositivos móveis. *In: KILPP, Suzana (org), FISCHER, Gustavo Daudt, LADEIRA, João Martins, MONTAÑO, Sonia. **Tecnocultura audiovisual**: Temas, metodologias e questões de pesquisa*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KOZHARINOVA, Mariya; MANOVICH; Lev. Instagram as a narrative platform. **First Monday**, v. 29, n. 3, março. 2024. Disponível em: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/12497>. Acesso em: 16 mar. 2024.

LA AUTONOMÍA económica de las mujeres en la recuperación sostenible y con igualdad. Informe Especial COVID-19. **Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe - CEPAL**. n. 9. 10 fev. 2021. Disponível em: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/46633/5/S2000740_es.pdf. Acesso em: 07 set. 2021.

LIO, Pierpaolo. E Sala rilancia: #milanononsiferma - Il manifesto web dell'orgoglio unisce la metropoli. **Corriere della Sera**, Milão, ano 145, n. 50, p. 5, 28 fev. 2020.

MANOVICH, Lev. **Cultural Analytics**. Cambridge e Londres: The MIT Press, 2020.

MANOVICH, Lev. **Instagram and Contemporary Image**. 2017. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>. Acesso em: 03 abr. 2024.

MANOVICH, Lev. The science of culture? Social computing, digital humanities and cultural analytics. **Journal of Cultural Analytics**. 2016. Disponível em: <https://culturalanalytics.org/article/11060-the-science-of-culture-social-computing-digital-humanities-and-cultural-analytics>. Acesso em: 03 abr. 2024.

MANSQUE, William. Músicos que tocam direto o coração dos fãs. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.691, Segundo Caderno, p. 1, 22 abr. 2020a.

MANSQUE, William. "Vamos possibilitar que os artistas trabalhem em outras plataformas" - Entrevista com Beatriz Araújo. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.692, Segundo Caderno, p. 3, 23 mar. 2020b.

MARWICK, Alice; boyd, danah. To see and be seen: Celebrity practice on Twitter. **Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies**. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1354856510394539>. Acesso em 03 abr. 2024.

MAZZA, Viviana. Sabeen, l'attivista dei diritti umani uccisa a Karachi. **Corriere Sociale**. 2015. Disponível em: <https://sociale.corriere.it/sabeen-lattivista-dei-diritti-umani-uccisa-a-karachi/>. Acesso em 30 jul. 2024.

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MCCLARY, Susan. ¿Sigue importando el género en los estudios de música?. In: LÓPEZ-PELÁEZ, M. Paz Casellas (org.). **Músicas encontradas**. Feminismo, género y queeridad. Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2021. p. 15-31.

MCROBBIE, Angela.; GARBER, Jenny. Girls and Subcultures: An exploration. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (org.). **Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain**. Londres: Routledge, 2006.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MEDEIROS, Beatriz; SILVA, Melina Aparecida dos Santos. Ignorar aquilo que nos diferencia enfraquece o riot grrrl brasileiro In: **O rock errou?**. ALBERTO, Thiago Pereira; PILZ, Jonas; JANOTTI JR., Jeder (org.). Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2022. p. 25-46.

MICALIZZI, Alessandra. **Poche: La questione di genere nell'industria culturale italiana**. Roma: WriteUp Books, 2023.

MICALIZZI, Alessandra. **Women in creative industries: Il gender gap nell'industria musicale italiana**. Milão: Franco Angeli, 2021.

MILMAN, Tulio. Quarentena. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.657, p. 2, 15 mar. 2020.

MINHAHA, João Marcelo. **A Reconstrução do Mercado de Música Através do Streaming: Um Estudo de Caso do SoundCloud**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MOLDER, Maria Filomena. Método é desvio – uma experiência de limiar. In: OTTE, Georg; SEDYMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

MONIZ, Renata. Streaming, obstáculos e crescimento: a indústria feminina da música no Brasil em 2021. **Site Tenho mais discos que amigos**. 05 jul. 2021. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/07/05/industria-feminina-musica-brasil-tmdqa-entrevista/>. Acesso em: 22 ago. 2021.

MONTAÑO, Sonia. O usuário como construto nas interfaces do YouTube. In: KILPP, Suzana (org.), FISCHER, Gustavo Daudt, LADEIRA, João Martins, MONTAÑO, Sonia. **Tecnocultura audiovisual: Temas, metodologias e questões de pesquisa**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MULHERES na indústria da música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas. **Data SIM / SIM São Paulo**. 2019. Disponível em: <https://www.simsaopaulo.com/data-sim-investiga-participacao-feminina-na-musica-brasileira/>. Acesso em: 22 ago. 2021.

NETO, João. Mulheres dedicam quase o dobro do tempo dos homens em tarefas domésticas. **Agência de Notícias IBGE**. 26 abr. 2019. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/24267-mulheres-dedicam-quase-o-dobro-do-tempo-dos-homens-em-tarefas-domesticas>. Acesso em: 31 jul. 2020.

NOGUEIRA, Isabel. Vozes, sons e herstories: tecendo a pesquisa feminista em música experimental no Brasil. **Debates** - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 22, 2019. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/9652>. Acesso em: 12 abr. 2022.

NUNES, Caroline Govari. '**Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim**': a constituição musical, midiática e identitária do *rock* gaúcho na década de 1980. 2021. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2021.

O QUE o coronavírus cancelou até agora. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.659, Segundo Caderno, p. 4, 16 mar. 2020.

OFICINA de Composição de Canção com Gabriela Lery. **Página de evento no site Sympla**. 2020. Disponível em: https://www.symppla.com.br/oficina-de-composicao-de-cancao-com-gabriela-lery__839335. Acesso em: 27 out. 2021.

OFICINA de compositoras. **Postagem em perfil na rede social Instagram**. 24 mar. 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B-I-XiLht_o/. Acesso em: 27 out. 2021.

OLIVEIRA, Rosane de. No Piratini, a ordem de Leite é dar voz aos técnicos. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.655, p. 10, 11 mar. 2020.

OURIQUE, Julia Carolina do Nascimento. **Feminismo na indústria da música**: um estudo de caso sobre o selo PWR Records. 2023. 139 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

OURIQUE, Julia Carolina do Nascimento Santos; SARETTO, Pauline. Potência musical feminista: um estudo de caso do selo PWR Records. **Organicom**. São Paulo, v. 20, n. 41, p. 215–224, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/organicom/article/view/199399>. Acesso em: 02 fev. 2024.

PAGNO, Marina. Cultura em tempos de quarentena. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.660, Segundo Caderno, p. 1, 17 mar. 2020.

PAPACHARISSI, Zizi. **A Networked Self**: Identity Community and Culture on Social Network Sites. Londres: Routledge, 2011.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (orgs).

Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-31.

PIFFERO, Luiza. "A cultura está vivendo algo inimaginável" - Entrevista com Leandro Valiati. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.662, p. 17, 19 mar. 2020.

PIFFERO, Luiza. Produtores contam prejuízos e pedem paciência ao público. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.661, p. 17, 18 mar. 2020.

PIFFERO, Luiza. União musical no isolamento. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n.19.663, Segundo Caderno, p. 1, 20 mar. 2020.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; DIJCK, José van. **Plataformização**. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*. 2020. Disponível em:

<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2020.221.01/60747734>.

Acesso em: 02 ago. 2020.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; DUFFY, Brooke Erin. *Platforms and Cultural Production*. Londres: Wiley, 2022.

POLIVANOV, Beatriz Brandão; MEDEIROS, Beatriz. Mulheres na indústria da música: do techno ao metal, do "norte ao sul". *In*: Simone Pereira de Sá; Adriana Amaral; Jeder Janotti Jr.. (org.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. 1ed. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020, p. 119-148.

POLIVANOV, Beatriz Brandão; MEDEIROS, Beatriz. Mulheres no *rock* e na música eletrônica: estratégias de atuação de musicistas e DJs no Rio de Janeiro e Montreal. *In*: 29º Encontro Anual da Compós, 2020, Campo Grande (virtual). **Anais do XXIX Encontro da COMPÓS**. Campo Grande: UFMS, 2020. v. 29. p. 1-20.

PORTO Alegre e Caxias do Sul registram os primeiros casos. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.565, p. 32, 12 mar. 2020.

PRIKLADNICKI, Fábio. O outro lado das lives. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 56, n. 19.697, Segundo Caderno, p. 2, 29 abr. 2020.

RAGO, Margareth. *Epistemologia Feminista, Gênero e História. Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

ROGERS, Richard. 2013. **Digital Methods**. Cambridge: MIT Press, 2013.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental. *In*: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. **XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros**. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. São Paulo: A Fundação, 1998, p. 30-37.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. *In*: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR, Jeder (org.). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013, p. 29-40.

SÁ, Simone Pereira de; GUERRA, Paula; JANOTTI JR, Jeder Janotti. Editorial: Dossiê Gender is Dead. Pink is Forever. Identidades de gênero, diferenças e culturas do-it-yourself. **Contracampo**, Niterói, v. 38, n.1, abr.-jul. 2019.

SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR, Jeder Janotti. Apresentação. *In*: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR, Jeder Janotti (org.). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013, p. 5-12.

SALVIA, Lorenzo. In Lombardia bar aperti dopo le 18. **Corriere della Sera**, Milão, ano 145, n. 49, p. 7, 27 fev. 2020.

SANDRONI, Clara; FERREIRA, Daniela Maria; REQUIÃO, Luciana Pires de Sá; SANDRONI, Carlos; LIMA, Margareth Guimarães. A Covid-19 e seus efeitos na renda dos músicos brasileiros. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 9, n. 1, mai. 2021.

SANTUCCI, Gianni. Duomo, Scala, stadio Meazza: I simboli messi sotto scacco. **Corriere della Sera**, Milão, ano 145, n. 47, p. 2, 24 fev. 2020a.

SANTUCCI, Gianni. Primo caso: un ricoverato al San Raffaele. **Corriere della Sera**, Milão, ano 145, n. 46, p. 6, 23 fev. 2020b.

SARGENTINI, Monica Ricci. **Virus, primo contagio in Lombardia**: "È ricoverato in terapia intensiva". **Corriere della Sera**, Milão, ano 145, n. 44, p. 13, 21 fev. 2020.

SARZANINI, Fiorenza. Lombardia e 11 province: non si entra e non si esce. **Corriere della Sera**, Milão, ano 145, n. 58, p. 2, 8 mar. 2020.

SENESI, Andrea. Riapre il Duomo di Milano, la città prova a ripartire. **Corriere della Sera**, Milão, ano 145, n. 50, p. 5, 28 fev. 2020.

SHAW, Debra Benita. **Technoculture**: the key concepts. New York: Berg, 2008.

STOPWORDS. **Voyant Tools Help**. Disponível em <https://voyant-tools.org/docs/#!/guide/stopwords>. Acesso em dez. 2023.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. *In*: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR, Jeder Janotti (org.). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **Revista E-Compós**, Brasília, n. 6, p-1-16, ago. 2006.

T2F. **Perfil na rede social Instagram**. 2024. Disponível em <https://www.instagram.com/thesecondfloor/>. Acesso em 30 jul. 2021.

TARASSI, Silvia. Multi-Tasking and Making a Living from Music: Investigating Music Careers in the Independent Music Scene of Milan. **Cultural Sociology**, 12, no. 2. 2018.

TEREZA de Benguela, a Rainha Tereza. **Site do Ministério da Cultura**. 2017. Disponível em <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/tereza-de-benguela-a-rainha-tereza>. Acesso em 30 jul. 2024.

VICENTE, Eduardo; KISCHINHEVSKY, Marcelo, DE MARCHI, Leonardo. **A consolidação dos serviços de streaming**: reconfiguração dos mercados de mídia sonora e desafios à diversidade musical no Brasil. *In*: Anais do XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós. 2016. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/streaming-completo_3377.pdf. Acesso em: 02 ago. 2020.

VIOLA, Kamille. Visualizer, formato simples e barato de vídeo, conquista a música. **Site da União Brasileira de Compositores**. 20 dez. 2021. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/19364/visualizer-formato-simples-e-barato-de-video-conquista-a-musica>. Acesso em 06 mar. 2022.

VOLPATO, Chiara. Prefazione. *In*: MICALIZZI, Alessandra. **Women in creative industries**: Il gender gap nell'industria musicale italiana. Milão: Franco Angeli, 2021.

ZERBINATTI, Camila; NOGUEIRA, Isabel Porto; PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género**, v. 2, p. 1-18, 2018.