

Edição v.36  
número 3 / 2017

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 36 (3)  
dez/2017-mar/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Temporalidades Múltiplas: análise cultural dos videoclipes e da performance de Figueras a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais

Multiple Temporalities: cultural analyses of Figueras' videoclips and performance in mediations and mutations cultural

#### ITANIA MARIA MOTA GOMES

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil, e bolsista produtividade em Pesquisa do CNPq desde 2005. Brasil. E-mail: itaniagomes@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8876-7318.

#### THIAGO EMANOEL FERREIRA DOS SANTOS

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: thiagoemanoel87@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0657-645X.

#### CAROLINA SANTOS GARCIA DE ARAÚJO

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: carolinasga@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1546-5105.

#### EDINALDO ARAUJO MOTA JUNIOR

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: eamotajr@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4022-6106.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

GOMES, Itania Maria Mota; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira; ARAÚJO, Carolina Santos Garcia; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. Temporalidades Múltiplas: análise cultural dos videoclipes e da performance de Figueras a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais. Contracampo, Niterói, v. 36, n. 03, pp. 134-153, dez. 2017/ mar. 2018.

Enviado em 29 de agosto de 2017 / Aceito em 14 de dezembro de 2017

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v36i3.1066>

## Resumo<sup>1</sup>

Articulamos, nesse artigo, os mapas das mediações e das mutações culturais formulados por Martín-Barbero (2006; 2009a; 2009b; 2014) na análise dos videoclipes e performance do duo alagoano Figueroas. Essas escolhas teórico-metodológicas nos permitiram observar de que maneira esse produto se insere em um contexto marcado por um entorno tecnocomunicativo que tensiona temporalidades e espacialidades distintas, justapondo matrizes culturais e referências musicais globais e regionais, em especial das regiões Norte, Nordeste e Sudeste do Brasil. Figueroas apela para o escracho, para a cultura dos memes e se insere em lógicas produtivas e de consumo características da internet para vincular diferentes gêneros midiáticos, entre eles, a lambada, o brega e a guitarrada.

### Palavras-chave

Temporalidades; Espacialidades; Gêneros midiáticos; Performance; Figueroas.

## Abstract

In this article, we articulate the maps of cultural mediations and mutations, formulated by Martín-Barbero (2006; 2009a; 2009b; 2014) in videoclips and performance analysis of the alagoano duo Figueroas. These theoretical and methodological choices allowed us to observe how this product is inserted in a context marked by a techno-communicative environment that tensionates and relates distincts temporalities and spatialities, juxtaposing cultural matrices and global and regional musical references, specially of North, Northeast and Southeast of Brazil. Figueroas appeals to the "escracho", to memes culture, and is inserted in production and consumption logics, characteristics of internet, to vinculate different media genres, among them, lambada, brega and guitarrada.

### Keywords

Temporalities; Spatialities; Media genres; Performance; Figueroas.

---

<sup>1</sup> Uma prévia das discussões desenvolvidas nesse artigo foi originalmente apresentada no Historicidade dos Processos Comunicacionais – III Encontro de Grupos de Pesquisa Brasileiros, realizado nos dias 16 e 17 de maio de 2016 na Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro.

## Apresentação

Em uma breve mirada para a cena musical brasileira, para além do surgimento de bandas e gêneros, observamos um intenso e pulsante processo de transformações no âmbito tecnológico e cultural. O cenário contemporâneo parece ser o ideal para analisar rupturas que relacionam a produção, a circulação e o consumo da música no país, exatamente através de uma perspectiva contextual. Apesar do ainda poderoso lugar das grandes gravadoras e empresas do ramo, em nível global, diversos mecanismos alternativos de produção e circulação possibilitam novas formas de consumo, principalmente quando percebemos a formação de mercados de "nichos" (TROTТА & MONTEIRO, 2008, p. 1). Esses mercados se constroem a partir de estratégias comerciais alternativas que, por meio do consumo, alimentam valores identitários dos consumidores e promovem a circulação de certos produtos musicais em determinados grupos sociais.

O termo "música independente" adquire, nesse contexto, valoração estética, que define estilos musicais que operam com mais autonomia diante do mercado fonográfico, ou bandas que tentam romper certas fórmulas específicas de produzir música popular massiva. Essa autonomia encontra segurança na difusão restrita desses produtos, em mercados locais, que possibilitam uma "consagração prioritariamente entre seus pares" (TROTТА & MONTEIRO, 2008, p. 21).

Ao observarmos as transformações tecnológicas e culturais na cena musical independente brasileira, chamam atenção as especificidades de alguns produtos midiáticos que se apropriam da circulação nas redes sociais para viralizar músicas, fotos, memes, videocliques etc. O reforço identitário que esses fenômenos ganham na relação com a internet indica um importante lugar para se reconhecer essas transformações, evidenciadas não só por novas formas ou formatos, mas por outras gramáticas de produção e consumo.

Dentre os diversos nomes que surgiram nessa cena, nos últimos anos, destaca-se a "lambada quente" do grupo Figueroas, duo alagoano formado pelo tecladista Dinho Zampier e pelo cantor Givly Simons. Órgãos, teclados e programações musicais dão aos arranjos de Figueroas certo desencaixe espaçotemporal: nos dois álbuns lançados pela dupla<sup>2</sup>, as faixas, todas compostas por ela, passeiam por referências da guitarrada paraense, das lambadas dos anos 80 e 90 e dos bregas recifenses que abusam dos teclados programados.

---

2 Os discos "Lambada Quente" (2015) e "Swing Veneno" (2017) foram lançados pela gravadora Lājā Records. Em seu site, a Lājā Records se apresenta como um selo *underground* "que lança material de bandas de hardcore, punk, grind, crust, power violence e rock podre em geral". Disponível em: <<http://www.laja.com.br/>>. Acesso em 24 ago. 2017.

Figueras ganha repercussão pelo consumo viral de seus vídeos e músicas a partir de 2014, quando estreia o primeiro videoclipe da banda, a música "Lambada para Bangladesh", que ultrapassa a marca de 260 mil visualizações no Youtube<sup>3</sup>. O duo adquire, com o tempo, reconhecimento da crítica, sendo indicado ao Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), na categoria Música Popular, como Revelação do Ano, e também, pelo Prêmio Multishow na categoria novo hit, ambos em 2015. Em seu percurso, deixa de ser uma banda amadora de Alagoas e ganha status de grupo *hype* da capital paulista. O que chama atenção nesse trânsito de circulação são as temporalidades e espacialidades distintas, que justapõem modos de fazer e ver tanto globais quanto locais.

Neste artigo, analisamos como a performance do Figueras aciona marcas de diversos gêneros musicais dentro do contexto da cultura pop. Elementos que nos possibilitam pensar as temporalidades numa relação com a heterogeneidade cultural específica da América Latina – nesse caso, do Brasil, e dos fluxos existentes entre Nordeste e Sudeste –, ou seja, adentrando um espaço geográfico marcado por conflitos de tempo, num ambiente de globalização. Nosso olhar se direciona para a maneira como certas práticas culturais incorporam diversos tempos, no consumo de um produto musical, e, dessa forma, configuram a experiência vivida e mediada por momentos de disputa entre o massivo e o popular.

A estratégia do Figueras, ao convocar em sua performance elementos não só da lambada, como também de outros gêneros musicais específicos do contexto brasileiro, nos auxilia a interpretar as historicidades dos processos comunicacionais. Significa que nosso interesse não está em identificar apenas referências do passado que conformam a construção de um fenômeno comunicacional presente, de maneira linear e cronológica. Ao contrário, nosso esforço é o de compreender as historicidades a partir dos movimentos de transições continuadas, de disputas de sentidos e de confluência de diversas marcas temporais.

Como chaves teórico-analíticas adotamos os conceitos metodológicos de performance e de gênero midiático e partimos num esforço de articular duas estratégias analíticas formuladas como mapas por Martín-Barbero (2006; 2009a; 2009b; 2014): os mapas das mediações e das mutações culturais. O mapa das mediações será aqui considerado a partir da formulação proposta por Gomes (2011), que coloca o gênero midiático enquanto uma categoria cultural no centro do mapa (ver Figura 1), articulando as relações entre matrizes culturais, formatos industriais, lógicas de produção e competências de recepção/consumo. Além disso, tomamos o segundo mapa de Martín-Barbero (ver Figura 2) para pensar as

---

<sup>3</sup> Cerca de 263 mil visualizações em 21 de agosto de 2017. Ver em <<https://www.youtube.com/watch?v=FEzUgFeYn00>>.

transformações no contemporâneo, a partir das migrações, dos fluxos, numa relação entre tempo e espaço.

O recurso aos dois mapas nos permite articular historicidades e contextos na análise de produtos e processos comunicacionais e potencializa o gênero midiático, então colocado no centro do mapa das mediações, como nossa principal figura de historicidade (GOULART *et al.*, 2017). Por sua vez, performance é compreendida enquanto comportamento restaurado (SCHECHNER, 2006). É ela que dá acesso aos elementos de uma tradição, ao passo que “chama atenção para o que está acontecendo naquela situação – podendo, inclusive, instituir rupturas nessas tradições às quais pertencem” (CARDOSO FILHO, *et al.*, 2017, p. 2). Observamos, portanto, quais comportamentos, quais tradições, são convocados por Figueroas, e que estão sujeitos a potenciais rupturas.

## Articulações teórico-metodológicas: mapas das mediações e das mutações culturais

A crítica cultural que empreendemos, realizada nos marcos dos estudos culturais, compreende um texto audiovisual como um produto material em termos amplamente históricos, e Martín-Barbero apresenta-se como um autor fundamental para nós, por sua concepção de gênero midiático como uma categoria cultural, por considerar o caráter contingente e transitório do gênero e as distintas temporalidades que ele convoca. O mapa das mediações que o autor concebe em *Pistas para entre-ver meios e mediações*<sup>4</sup> e consolida no livro *Ofício de Cartógrafo* move-se sobre dois eixos: um diacrônico, entre as matrizes culturais (MC) e os formatos industriais (FI), e um sincrônico, entre as lógicas de produção (LP) e as competências de recepção ou consumo (CR).

A configuração desses dois eixos permite a Martín-Barbero incorporar a uma proposta metodológica mais consistente a preocupação que ele tem, desde o início, com a heterogeneidade de temporalidades. Para o autor, é fundamental compreender a relação histórica que marca a passagem das matrizes culturais aos formatos industriais. A relação entre matrizes e formatos diz da “multiplicidade de temporalidades, [na] multiplicidade de histórias, com seus próprios ritmos e com suas próprias lógicas” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 43). Apoiado em Williams (1979), Martín-Barbero pretende chamar atenção para a heterogeneidade de temporalidades vividas por cada sociedade ou, em outros termos, para o fato de

---

<sup>4</sup> Prefácio que o autor publica para a quinta edição espanhola do seu livro clássico, *Dos Meios às Mediações*.

que "em toda sociedade convivem formações culturais arcaicas, residuais e emergentes" (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 44).

O que é fundamental na análise cultural de Williams, e que é captado por Martín-Barbero na construção do seu mapa das mediações, é a crucial importância da consideração das diversas temporalidades sociais em qualquer análise da cultura. O mapa das mediações consolida um programa de investigação na área de Comunicação, claramente configurando uma proposta bem-sucedida de Martín-Barbero de analisar os processos comunicativos em sua totalidade, ou seja, não só do ponto de vista das determinações e estruturas, mas do ponto de vista das práticas, das apropriações cotidianas. E a proposta que formulamos, de que as relações entre comunicação, cultura, política e sociedade, articuladas no centro do mapa, sejam empiricamente tratadas através do conceito metodológico de gênero (GOMES, 2011), se evidencia potente.

Figura 1 - Mapa das Mediações Culturais atualizado por Gomes (2011)



As quatro mediações formuladas pelo autor – institucionalidade, sociabilidade, ritualidade e tecnicidade – revelam a força da noção de processo comunicativo, que se completa nesta circulação. Na nossa perspectiva, o gênero é um modo de entender o processo comunicativo, refutando "a cilada das análises de contexto, que desmerecem a centralidade dos produtos" (GUTMANN, 2013, p. 220).

Gomes et al. (2016) defendem que não consideremos as matrizes culturais apenas como algo que conforma nosso olhar do presente em relação a um passado muito distante. Se nossa experiência cultural é marcada pelos processos da comunicação massiva, Gomes et al. (2016) propõem pensarmos em matrizes midiáticas para estes produtos contemporâneos. Ou seja, que consideremos, no caso de Figueroas, a maneira como a lambada e o brega, na sua efervescência dos

anos 80 e 90, conforma nosso modo de reconhecer certos traços distintivos dos respectivos gêneros musicais, principalmente numa experiência mediada pela televisão brasileira.

Entre as instâncias que conformam os eixos sincrônico e diacrônico, estão as mediações que se estabelecem em torno das Matrizes, dos Formatos, das Lógicas de Produção e das Competências de Recepção. A institucionalidade é uma mediação carregada de interesses e poderes contrapostos: de um lado, a regulação dos discursos pelo Estado e, do outro, a tentativa permanente de reconstituição do social pelos cidadãos (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 18).

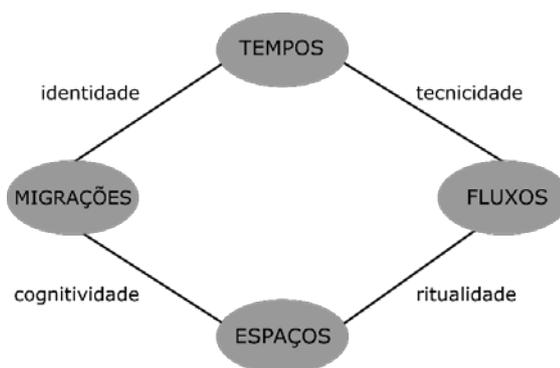
Com a mediação da socialidade, Martín-Barbero (2006) ressalta os usos coletivos de comunicação que se estabelecem no momento em que as matrizes se articulam às formas como a recepção lida com elas. Socialidade deixa ver as relações cotidianas que as pessoas estabelecem com os meios, com os gêneros e formatos midiáticos. Aqui, matrizes culturais ativam e moldam práticas sociais, que conformam as diversas competências de recepção.

A ritualidade é a mediação que conecta os formatos industriais às competências da recepção e remete-nos ao nexos simbólico que sustenta toda comunicação: "ao mesmo tempo repetição e inovação, âncora na memória e horizonte aberto" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 231). Na relação com as competências de recepção, a ritualidade convoca a olhar os diferentes usos sociais dos meios e as múltiplas trajetórias de leituras, que são sempre ligadas às condições sociais do gosto, aos hábitos familiares de consumo cultural e midiático, aos saberes constituídos na memória étnica, de classe ou de gênero.

Por fim, a tecnicidade medeia a relação entre as LP e os FI, ressaltando a capacidade de inovação dos formatos que as empresas têm, ao convocarem novas percepções e discursividades. "Porque a tecnicidade é menos assunto de aparatos do que de operadores perceptivos e destrezas discursivas" (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 18).

Para Martín-Barbero, há uma reinvenção de meios e gêneros na interface da televisão com a internet, produzindo o que ele chama de "formas mestiças da comunicação" (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p. 2). Formas estas que atuam "transversalmente" em todos os meios. Problematizar as transformações tecnológicas no contexto contemporâneo faz pensar as mediações na articulação com tempo e espaço, e é aí que se inserem as mutações culturais. Para dar conta destas transformações, Martín-Barbero (2009b) formula um novo mapa:

Figura 2: Mapa das mutações culturais



Fonte: MARTÍN-BARBERO, 2009b, p. 11.

Martín-Barbero propõe que as mediações passem a ser vistas como transformações de tempos e de espaços, a partir de dois grandes movimentos: migrações populacionais e fluxos de imagens. A partir das pistas deixadas pelo próprio autor, consideramos que essas migrações devem ser entendidas também como deslocamentos que se dão no contato com a internet, através, por exemplo, da comunicação com pessoas em outras partes do mundo e a utilização de avatares, quando pessoas assumem novas identidades. Os fluxos virtuais (de imagens e informação) têm que ser pensados conjuntamente com as migrações. O autor nos chama atenção para a imersão dos sujeitos na natureza e nas instituições midiáticas, e, neste sentido, como construímos visibilidade para nós, enquanto sujeitos, e para outros. Martín-Barbero reforça o sentido de um ecossistema, um entorno em que transitam estes fluxos de imagens e de informação numa relação direta com sentidos demográficos.

Além de pensar os fluxos e as migrações, Martín-Barbero recompõe duas mediações que já estavam presentes no seu mapa das mediações (2006) – ritualidade e tecnicidade – a fim de dar conta da compressão do tempo e do espaço. Tecnicidade é aproximada neste novo mapa às identidades:

Saímos da visão instrumental da técnica, saímos da visão ideologista da tecnologia. A tecnicidade está no mesmo nível de identidade, coletividade [...]. Ligo tecnicidade ao que está se movendo na direção da identidade. Por exemplo, a quantidade de adolescentes que inventam uma personagem para si mesmos é impressionante (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p. 9).

Desaparecem, nesse mapa, as mediações culturais que Martín-Barbero considera mais "tradicionais" – a institucionalidade e a socialidade – a fim de dar conta das transformações. A identidade é colocada, no mapa das mutações, entre as migrações e os tempos, fortalecendo a nossa compreensão de tomar as migrações não apenas como deslocamentos no espaço físico. As nossas identidades hoje são construídas, por um lado, na relação que estabelecemos com outras formas de organização e disposição do tempo, nessa partilha configuradora de um

nicho, convocada em produtos como o Figueroas, e, por outro, nos deslocamentos que fazemos ao participar de coletivos, comunidades na internet e construção de avatares.

Tecnicidade – os modos de fazer e ver – é recolocada entre tempos e fluxos, nos fazendo inserir os produtos analisados no ponto *formatos industriais* do mapa das mediações, mas articulado – sendo perpassado e constituindo – pelos *fluxos* do mapa das mutações. Compreendendo, como Martín-Barbero, que vivemos num contexto em que opera um entorno tecnocomunicativo (2009b, p. 10), não faz sentido pensar nos produtos apenas como formatos industriais, atrelados a meios específicos. Eles extrapolam esses meios, configurando as formas mestiças.

A ritualidade passa a dar conta dos fluxos com os espaços, fazendo com que problematizemos os espaços, que não são mais apenas físicos, mas uma articulação entre eles e os virtuais, passando por essa presença dos fluxos de imagens e informações. Consumimos esses novos produtos sem estarmos mais presos às grades televisivas, por exemplo, mas, ainda assim, vemos nelas operar algumas das mesmas lógicas de veiculação da televisão.

Por fim, cognitividade é a mutação que destaca que as nossas produções de sentido, nesse novo contexto, se dão a partir de relações hipertextuais que deslocam o lugar do livro na produção e aprendizagem de conhecimentos. Uma mudança cultural que conecta as novas formas do saber com as novas formas de sentir, ambas articuladas "com os novos modos de estar juntos, ou seja, com as novas figuras da sociabilidade" (MARTÍN BARBERO, 2014, p.57-58).

Para compreendermos um produto como Figueroas, somos convocados a acionar diversas referências e matrizes culturais, vários contextos que se estabelecem a partir da produção/recepção/análise desse produto cultural, recorrendo a um processo cognitivo hipertextual. Articular os dois mapas, portanto, nos faz observar como os gêneros midiáticos e os produtos, perpassados por esse entorno tecnocomunicativo, articulam temporalidades e espacialidades diversas – referências e matrizes culturais globais e locais – e formas de fazer e ver que se alteram a partir de transformações cognitivas, sensíveis, identitárias.

## Performance, temporalidades e espacialidades em Figueroas

Performance aparece para nós como uma chave metodológica fundamental para articular os mapas de Martín-Barbero. Convocamos performance para olhar o corpo numa relação com a cena, pensando nos rituais que conformam os usos

corporais e como ele aciona marcas históricas contextuais. Compartilhamos com Schechner (2006) a compreensão de performance como uma negociação de marcas culturalmente construídas, que se materializam nos corpos e se expõem em jogos de partilhas entre aquele que realiza a performance e aqueles que a consomem. Para o autor, performance seria algo que se configura quando o contexto histórico e social, as convenções, os usos e as tradições dizem que é.

Há uma reivindicação, em Schechner (2006), de que essas realidades performáticas possibilitam sempre novas combinações e rearranjos. Assim, seriam comportamentos restaurados, unidades que integram aquele que performatiza, que executa a ação, e, quando expostos na sociabilidade, agregam diversos outros eus, porque o 'eu' está inserido em um ambiente coletivo. Schechner acredita que há nesses arranjos significados que devem ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para consumir contextualmente certos atos.

Para Schechner, as ações cotidianas são construídas "com base em partes já conhecidas de comportamentos rearranjados e moldados para se adequar a circunstâncias específicas<sup>5</sup>" (SCHECHNER, 2006, p. 29). Neste sentido, entendemos as matrizes culturais também como partes já conhecidas de outros comportamentos que são importantes na análise de produtos midiáticos como os videoclipes de Figueroas. Por isso, a partir da performance, vemos como os corpos nas cenas articulam contextos e matrizes midiáticas.

Givly Simons é um homem franzino, com bigode grande e grosso, cabelos longos estilo rock anos 1970, óculos escuros e tatuagens. Há no duo elementos visuais oriundos do brega: a camisa social de manga curta ou de manga comprida dobrada, com dois ou três botões abertos, os mesmos óculos escuros tão frequentes em cantores do brega, como Reginaldo Rossi e Sidney Magal, e também os anéis, a corrente de ouro, a calça justa e as sandálias sem tira.

Figura 3- Givly Simons e Dinho Zampier, do duo Figueroas



Fonte: Divulgação/ Lãjá Records<sup>6</sup>

<sup>5</sup> "From known bits of behavior rearranged and shaped in order to suit specific circumstances" (tradução nossa).

<sup>6</sup> Essas e outras imagens podem ser vistas na página do duo no Facebook: <<https://www.facebook.com/figueroaslambadaquente/>>. Acesso em 28 ago. 2017.

Vemos outros exemplos nos cinco videoclipes analisados<sup>7</sup>. Num deles, "Fofinha", Givly Simons está na garupa de uma moto, subindo uma favela do Rio de Janeiro. Vemos o que acontece ao seu redor, e logo nos deparamos com um show de rua. Um cantor vestido com elementos visuais de cantores bregas aparece: calça de vinil preta, blazer vermelho, anéis, óculos espelhados amarelos. Segundos depois, outra referência: uma mulher segurando uma saia rosa choque, dançando lambada sozinha. Todo o movimento das ruas é registrado por Simons, que abusa dos enquadramentos espontâneos, sempre no tom de um registro despretensioso e engraçado. No termo das espacialidades, há, no clipe, uma chamada para os contrastes urbanos do Rio de Janeiro, entre os prédios famosos da praia de Ipanema e as favelas dos morros. O cantor protagoniza enquadramentos que exibem as favelas sem explorá-las explicitamente como signos da exclusão social; antes, elas estão ali para marcar o lugar das matrizes da sua música, do brega enquanto gênero importante da música popular.

"Melô do Jonas", o clipe mais visto do Figueroas, é o excerto de um programa televisivo, e nele se confundem marcas da televisão, do programa e do grupo. O brega, o regionalismo televisivo e as apresentações musicais tão características da televisão brasileira configuram matrizes culturais explícitas. O duo se apresenta no programa *Só No Vinil Na TV*, da TV Cinec<sup>8</sup>. A cena de comunicação do programa constrói o contexto possível para o improviso escrachado do Figueroas. Os recursos cenográficos e a performance de seu apresentador se relacionam fortemente às características de programas locais, que dão visibilidade a grupos musicais da região. Há diversos vinis na parede do cenário, o apresentador veste calça e uma camisa social amarelo-ouro, com os primeiros botões abertos, deixando ver uma grossa corrente no pescoço; ele veste chapéu preto, amarrado atrás da cabeça por um lenço com estampa de pelo de onça, portando uma argola na orelha esquerda.

A profusão de referências e convocação de distintos elementos têm feito o Figueroas ser caracterizado pelo *kitsch*<sup>9</sup>. Sua performance configura-se pela

---

<sup>7</sup> Analisamos nesse artigo os videoclipes: a) das músicas Melô do Jonas (<<https://www.youtube.com/watch?v=2sM3iEZp1Vo>>), Lambada para Bangladesh (<<https://www.youtube.com/watch?v=FEzUgFeYn00>>), Fofinha (<<https://www.youtube.com/watch?v=ewKqcDEtun8>>) e Lomba da Massa (<<https://www.youtube.com/watch?v=bl-WuG3TnY4>>), todas do primeiro disco "Lambada Quente" (2015), e b) da música "Boneca Selvagem" (<<https://www.youtube.com/watch?v=Ld3iF3JmZBk>>), do disco "Swing Veneno", gravado no Red Bull Studios, e lançado pela Läjä Records em 2017. Acesso em 21 ago. 2017.

<sup>8</sup> A TV Cinec é uma TV web fundada pelo jornalista Rodolfo Estevam. Com estúdios localizados no bairro do Jabaquara, capital paulista, a TV web produz programas ao vivo e gravados. Mais informações em <<http://tvcinec.com.br>>. Acesso em 21 ago. 2017.

<sup>9</sup> O jornal *O Globo* fez uma entrevista com Givly Simons em que a manchete aborda o "kitsch quente" do Figueroas. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/musica/o-kitsch-quente-do-figueroas-16088418>>. Acesso em 20 ago. 2017.

sobreposição exagerada de características de gêneros midiáticos distintos. Essa sobreposição faz com que os videoclipes possuam traços de humor ao estilo *Hermes e Renato*<sup>10</sup> – o figurino de Simons lembra a caracterização dos humoristas que faziam comédia *nonsense* no final da década de 1990, na MTV. O humor faz compreender a viralização do videoclipe “Melô do Jonas”. O clipe teve um crescimento de acessos após ser publicado em sites humorísticos, como o *Não Salvo*<sup>11</sup> e o *Kibeloco*<sup>12</sup>, confirmando a relação com especificidades de produção e consumo do contexto comunicacional atual.

Ao aproximarmos tecnicidade e identidade, duas das mutações culturais formuladas por Martín-Barbero (2009b), às discussões referentes ao eixo diacrônico do seu mapa das mediações, podemos perceber que a viralização de memes, vídeos e trechos de entrevista, é uma forma cultural importante desse novo contexto, marcado pela internet. De como produzimos e consumimos produtos tais como Figueras. Formular a tecnicidade nesses termos nos faz observar que recorrer ao *kitsch* e ao humor é uma estratégia importante de diferenciação nas redes sociais e de inscrição num entorno comunicativo que se faz pela referência a programas, personagens e estilos partilhados com a televisão, meio de comunicação que marca a cultura brasileira.

Outro elemento importante a ser destacado para compreendermos Figueras é sua relação com a cena *underground* brasileira. Um produto *underground* geralmente é definido como uma “obra autêntica”, “produto não-comercial”, e a proximidade entre condições de produção e de consumo “implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado” (JANOTTI JR. & CARDOSO FILHO, 2006, p. 12), com a recepção disputando valorações em torno da autenticidade desse tipo de música.

As disputas em torno do *underground* na performance do Figueras estão em elementos como a trajetória de Simons nessa cena, o fato de seus LPs contarem com a participação de outros músicos da cena independente<sup>13</sup> e terem

---

<sup>10</sup> *Hermes e Renato* foi um programa exibido pela MTV Brasil entre 1999 e 2009. Tornou-se conhecido pelo humor escrachado, e tentava reproduzir novelas, videoclipes e cenas da vida cotidiana, com recursos visivelmente de baixo custo, para tentar criar a atmosfera do humor tosco, sobretudo abusando de xingamentos que normalmente não eram explorados pelas emissoras de TV aberta. Os apresentadores Hermes e Renato possuem um canal no Youtube: <<https://www.youtube.com/user/hermesrenatoficial>>. Acesso em 22 ago. 2017.

<sup>11</sup> O clipe “Melô do Jonas” foi publicado pelo *Não Salvo*, blog de Mauricio Cid, que é conhecido por fazer uma série de listas com situações inusitadas e engraçadas na internet, em 27 de março de 2015. Disponível em: <<http://www.naosalvo.com.br/lambada-quente-givly-simons/>>. Acesso em 04 maio 2016.

<sup>12</sup> O *Kibeloco*, um dos sites de humor mais visitados da internet, criado por Antonio Tabet, um dos fundadores do *Porta dos Fundos*, publicou o videoclipe citado em 24 de março de 2015. Disponível em: <<http://www.kibeloco.com.br/2015/03/24/vergonha-alheia-records-parte-163/>>. Acesso em 04 maio 2016.

<sup>13</sup> O primeiro LP do duo alagoano foi gravado no estúdio Costella, em São Paulo, e conta com a composição “Gatinha Gatinha” de Fábio Mozine, integrante dos grupos Merda e Mukena di Rato; coprodução de Chuck Hipolito, ex-VJ da MTV e membro da banda Vespas Mandarinas; e participação

sido lançados por uma gravadora desse nicho. É possível percebê-las ainda na associação do duo com o chamado "circuito cultural alternativo" das cidades brasileiras. Em 2016, o Figueroas se apresentou ao lado da banda Strobo (PA)<sup>14</sup> no Sesc Pompeia, na capital paulista. A banda paraense também faz referências à guitarrada ao realizar um som experimental, mesclando recursos tecnológicos, timbres sintéticos e acústicos com o funk carioca. O Sesc Pompeia se firmou como importante núcleo de divulgação da música alternativa brasileira. Durante o mês de agosto de 2017, o Figueroas participou do Circuito Municipal de Cultura<sup>15</sup>, com apresentações em três centros culturais da capital.

A cena independente parece ser o lugar de circulação do Figueroas. No exemplo acima, vemos que, mesmo quando se apresenta em um lugar que domina a produção cultural do Brasil – São Paulo –, Figueroas o faz na relação com a cena alternativa. Ainda que a referência musical do duo seja a lambada e a guitarrada, suas performances musicais estão comumente associadas a festas e circuitos culturais do rock alternativo pelo Brasil. A negação, a falta de articulação mais explícita com o mercado *mainstream*, cria uma associação com o consumo nesses espaços culturais. A impressão é de que é nesses lugares que a performance escrachada do Figueroas ganha sentido, ao restaurar as referências da lambada no Brasil e construir uma relação com um mercado de nicho.

Há, em Figueroas, elementos que explicitam a relação com o rock, como as referências visuais que remetem aos anos 60 e 70. O nome, Figueroas, é outra relação com o gênero: Simons conheceu Jesus Figueroa, músico uruguaio que, segundo ele, "lançou uns discos muito obscuros de rock e blues dos anos 70" (ARAÚJO, 2014). Além disso, Simons iniciou sua carreira de cantor no *indie rock*, com referências ao rock dos anos 60:

Montei banda de rock pra fazer um som anos 60, mas o pessoal não sacava o som anos 60. [...] Eu falava que a banda era de indie rock, mas como as músicas eram todas minhas tinha só influência dos anos 60. A gente tirava foto com casaco de couro e era só pose porque eu vi que a parada vendia (ARAÚJO, 2014).

A referência ao rock aparece ainda na capa do primeiro LP do Figueroas, "Lambada Quente", numa alusão ao disco "Krig-ha, Bandolo", de Raul Seixas<sup>16</sup>. As

---

especial do cantor Wado, cantor catarinense radicado em Maceió. Mazine participa também do segundo álbum.

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2016/02/1738925-mostra-prata-da-casa-2016-leva-shows-de-ze-pi-e-figueroas-ao-sesc-pompeia.shtml>>. Acesso em 22 ago. 2017.

<sup>15</sup> Informação disponível em: <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/evento/32118/>>. Acesso em 22 ago. 2017.

<sup>16</sup> Na capa do disco "Krig-ha, Bandolo" (1973), Raul Seixas aparece sob um fundo preto, sem camisa e com os braços abertos e levantados, exibindo as tatuagens pelo corpo. A capa foi concebida por Aldo Luiz, Raul Seixas, Paulo Coelho, Edith Wisner e Adalgisa Rios. Na capa de "Lambada Quente", em vez do

associações provocadas em nossa memória imagética com o rock de Seixas aparecem no videoclipe psicodélico de "Lomba da Massa", gravado com utilização de *chroma-key*, fazendo referência aos videoclipes apresentados pelo roqueiro baiano no Fantástico<sup>17</sup>.

Figura 4 - Imagens capturadas dos cliques "Lomba da Massa", de Figueroas, e "O Carimbador Maluco", de Raul Seixas, exibido no Fantástico em 17/07/1983.



Há também citações cinematográficas, como a cena famosa do filme *Beleza Americana* (2000), em que a personagem Angela Hayes, interpretada pela atriz Mena Suvari, tem pétalas de rosa ao seu redor. Em "Fofinha", o clipe é aberto com Simons deitado, em uma pose "fofinha", numa cama coberta com uma colcha vermelha que remete a esta cena. Ao associarmos as duas cenas (ver Figura 5<sup>18</sup>), a impressão é que Simons zomba da indústria *mainstream*: zomba pela imitação exagerada da cena, zomba pela exibição do corpo franzino que problematiza os padrões de corpos construídos como referencial de beleza no filme.

Figura 5 - "Fofinha", de Figueroas, ao lado da clássica cena de *Beleza Americana*.



fundo preto, vemos um fundo vermelho, com Givly Simons explicitamente reproduzindo a mesma posição de Raul Seixas. A capa de Raul Seixas por ser vista em: <<http://bit.ly/2wC7Sz1>> e a de Figueroas em: <<http://bit.ly/2wlp1xG>>. Acesso em 22 ago. 2017.

<sup>17</sup> O videoclipe de "Carimbador Maluco" foi produzido para o especial infantil *Pluct! Plact! Zum!* (1983), da TV Globo. Foi exibido em julho do mesmo ano pelo Fantástico. O videoclipe está disponível no site da emissora em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/plunct-plact-zum/v/raul-seixas-canta-o-carimbador-maluco-em-plunct-plact-zum/1132329/>>. Acesso em 22 ago. 2017.

<sup>18</sup> Imagem de "Fofinha" capturada do videoclipe no minuto 01:44. Imagem de *Beleza Americana* disponível em: <[http://obviousmag.org/cinema\\_pensante/2016/04/beleza-americana-e-a-nossa-sociedade-do-nada-e-o-que-aparenta-ser.html](http://obviousmag.org/cinema_pensante/2016/04/beleza-americana-e-a-nossa-sociedade-do-nada-e-o-que-aparenta-ser.html)>. Acesso em 22 ago. 2017.

Essas diversas referências estéticas que aparecem nos videoclipes de Figueroas nos parecem apontar para mais um escracho, dessa vez, na forma de fazer videoclipes. A gramática do videoclipe, que constrói uma narrativa que se mistura ao trabalho sonoro em conjunto com o vídeo, é rompida pelo ar amador nas cenas. A intencionalidade de criar uma cena tosca, eschachada, aparece fortemente nestes produtos e mostra como o duo tenta se articular a estratégias de viralização, de maneira que disputa valores estéticos hegemônicos da produção e do consumo do videoclipe, convocando várias temporalidades, desde os *chroma keys* da época de Raul Seixas até os memes de agora.

Outra fonte para analisar a performance do grupo são os programas televisivos em que Figueroas se apresenta. Vemos que Simons parece disputar convenções e rituais do corpo na televisão da mesma forma como há um escracho em seus videoclipes<sup>19</sup>. Observamos a forma como ele se aproxima da câmera, o fato de não seguir padrões de movimentação no palco, ao mesmo tempo em que aponta para outras matrizes, principalmente das atrações que se apresentavam em programas de auditório como o Programa do Chacrinha – a exemplo de Sidney Magal<sup>20</sup> e Beto Barbosa<sup>21</sup>. Nas apresentações, Simons faz questão de não seguir o *playback* e simular uma apresentação musical ao vivo<sup>22</sup>.

Na performance do grupo há ainda um reforço para uma sensualidade, mas um gesto sensual que parece se afastar daqueles presentes em performances como as de Magal ou Beto Barbosa, que exploraram o corpo para trabalhar o ritmo através da dança. Ao contrário desse corpo sensual que explora as possibilidades rítmicas da lambada, o corpo de Simons reforça uma dança não convencional. A lambada dos anos 80 e 90 funciona como matriz cultural, aparecendo inscrita na performance do Figueroas através do humor.

---

<sup>19</sup> Já antecipamos, acima, algumas das apropriações que Figueroas faz de marcas culturais da televisão e dos programas musicais ao analisarmos o excerto de sua participação no *Só No Vinil Na TV*, da TV Cinec, São Paulo. Excerto este que se transformou no clipe "Melô do Jonas".

<sup>20</sup> Sidney Magal é um ator e cantor brasileiro que fez sucesso entre os anos 70 e 90, com músicas românticas e sensuais, que misturavam marcas da música latina, da música cigana, da disco e da lambada. Era presença garantida em programas musicais da televisão, como os programas de Chacrinha e de Silvio Santos, e suas músicas foram temas de telenovelas da Globo. Alguns de seus clipes podem ser vistos no Youtube. Para ver uma das versões clássicas de apresentação de "O meu sangue ferve por você", acessar: <<https://www.youtube.com/watch?v=ER11JqZBigw>>. Para "Sandra Rosa Madalena", uma referência clássica, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=vbezB-fiFYo>>. E para um marco na lambada brasileira, a música "Me Chama Que Eu Vou", tema da telenovela *Rainha da Sucata*, Globo, 1990, conferir: <<https://www.youtube.com/watch?v=wyi9Xfeplvl>>. As fotos vintage que encontramos em seu site oficial dão uma boa dimensão da performance, da gestualidade e do imaginário incorporados pelo Figueroas, disponíveis em: <<http://www.sidneymagal.com.br/>>. Ver também a página no Facebook em: <<https://www.facebook.com/magalsidney>>.

<sup>21</sup> Beto Barbosa é um cantor e compositor brasileiro que se popularizou como *Rei da Lambada* durante os anos 80 e 90. É autor de diversos sucessos da lambada, como "Adocica", música do álbum de mesmo nome que chegou a vender três milhões de cópias, além de outros sucessos como "Preta" e "Beijinho na Boca". Podia ser visto também em programas de auditório como Chacrinha, Clube do Bolinha e Sabadão Sertanejo. Para ver a apresentação de "Adocica" no Globo de Ouro, checar: <[https://www.youtube.com/watch?v=l5x0IsT\\_5kg](https://www.youtube.com/watch?v=l5x0IsT_5kg)>. A versão de "Preta", também no Globo de Ouro, pode ser vista em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_M64XpIpB5k](https://www.youtube.com/watch?v=_M64XpIpB5k)>.

<sup>22</sup> Citamos como exemplo a apresentação do Figueroas no Programa do Ratinho, onde, em 16 de abril de 2015, o duo se apresentou deixando explícitas essas características.

No âmbito da sonoridade, ao contrário da lambada das décadas de 80 e 90, que explorava bastante a voz dos cantores junto com bases melódicas criadas nos teclados eletrônicos, vemos que Figueroas dá mais espaço para as experimentações instrumentais, atribuindo mais importância ao *solo* como parte predominante da música. Na música "Lambada para Bangladesh", o uso do teclado, a cargo de Zampier, nos remete ao destaque que tinha o instrumento nas canções da música brega, como em Amado Batista, Gilliard, Wando. A guitarra também ganha importância, trazendo a referência da guitarrada, ressaltada nas entrevistas. De um lado, a predominância dos teclados e guitarras em "Lambada para Bangladesh", em especial, oferece a deixa para a performance corporal sensual, para o gestual, os passos, o molejo e a dança que se constituem como expressão jocosa da sensualidade latina tão bem incorporada por cantores brasileiros do brega romântico, com Sidney Magal à frente; por outro, constitui-se numa caricatura da canção, em que a relação verso e sonoridade perde qualquer ambição de complexidade e se concentra no refrão.

Figueroas se insere ainda num contexto marcado pelo movimento de músicos localizados fora do eixo de circulação Rio-São Paulo, que se destacam no mercado independente a partir da reconfiguração, em suas canções, de elementos já conhecidos de outros gêneros populares. Referimo-nos a nomes como Felipe Cordeiro (PA)<sup>23</sup> e Bonde do Rolê (PR)<sup>24</sup>. O primeiro traz um tom experimental, apropriando-se da tradicional música paraense para consolidar o caráter de novidade. Já o Bonde do Rolê convoca o funk carioca para operar o humor escrachado em músicas completamente *nonsense*. O grupo surgiu no MySpace e teve uma alta adesão do público mais jovem. Explora um tom desprezioso e escrachado, tratando da homoafetividade de personagens célebres ("arriba, arriba, James Bond é uma biba"), ou utiliza temas escatológicos em suas músicas. Bonde do Rolê, considerada como banda *indie*, faz uma espécie de ridicularização do funk numa relação com o proibidão do funk carioca, músicas do gênero que exploravam conteúdos explicitamente sexuais. É esse desencaixe entre sonoridades e performances que tensiona marcas hegemônicas tanto da sonoridade do funk como

<sup>23</sup> Felipe Cordeiro é um músico paraense que se tornou conhecido a partir de 2011. Suas músicas são conhecidas do público da cena independente, e buscam uma releitura da guitarrada. Nas apresentações, abusa do visual colorido, tanto nos videoclipes, como nas camisas estampadas, parecidas com as utilizadas por Givly Simons. Ao contrário de Simons, sua performance é mais contida e preocupada com a composição musical, como vemos no videoclipe de "Problema Seu" em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Z0V5kQXt\\_Ac](https://www.youtube.com/watch?v=Z0V5kQXt_Ac)>. Felipe Cordeiro é filho de Manoel Cordeiro, também músico, pesquisador da música da Amazônia e produtor cultural, responsável por diversos discos da região durante os anos 70 e 90, como os de Beto Barbosa. Considerado um dos mestres da guitarrada, Manoel toca guitarra no álbum "Swing Veneno" do Figueroas, na música "Boneca Selvagem", cujo videoclipe é analisado nesse artigo.

<sup>24</sup> Bonde do Rolê é um trio musical do Paraná que mistura *samples* de rock com batidas do funk carioca. Caracterizada como banda *indie*, o grupo começou mixando hits do rock internacional como *Rock You* "Like Hurricane", "The Scorpions", com batidas do funk. No disco "With Lasers", lançado em 2007, o grupo explorou nas músicas as letras com conteúdos escatológicos e palavras. Para ver "Marina Gasolina" no Youtube, acessar: <<https://www.youtube.com/watch?v=2QHt3WCHUGc>>.

dos corpos dos seus intérpretes e do seu público, tal qual faz Figueroas, mas com o brega e a lambada.

## Considerações Finais

Ao aproximar os dois mapas apresentados por Martín-Barbero, tomando como objeto a performance do grupo Figueroas, pudemos observar de que maneira esse produto cultural articula temporalidades e contextos, reforçando nossa escolha teórico-metodológica para análise de produtos e processos comunicacionais. Os gêneros midiáticos, então, colocados no centro do mapa das mediações, são nossas principais figuras de historicidades. É a partir dos gêneros que conseguimos acionar aquilo que Martín-Barbero chama de matrizes culturais. Nesse caso, podemos observar a operação de matrizes mais amplas do brega, da latinidade, da nordestinidade e do rock na constituição da performance de Figueroas.

Entretanto, para nós, a concepção de matrizes culturais parece se configurar em Martín-Barbero como matrizes de uma cultura que operava "antes" ou "fora" da cultura midiática, e isso na medida mesmo em que ele constitui o eixo diacrônico do mapa das mediações como uma relação entre Matrizes Culturais/Formatos Industriais que traduziria a relação popular/massivo (nos termos de Martín-Barbero, como matrizes populares se fazem presentes na configuração de produtos massivos).

No âmbito das investigações desenvolvidas pelo Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC)<sup>25</sup>, estamos explorando a hipótese de considerar as matrizes culturais como matrizes jámidiáticas, constituídas no processo histórico de consolidação da cultura midiática ou daquilo que o próprio Martín-Barbero chamará de entorno tecnocomunicativo em seu trabalho mais recente. Isso justifica pensarmos em matrizes culturais midiáticas: a configuração de produtos midiáticos (ou formatos industriais) hoje leva em conta matrizes culturais forjadas na própria relação com a cultura midiática (com a televisão, com o cinema, com a música popular massiva, com a cultura pop etc.), como abordado por Gomes *et al.* (2016). No caso do Figueroas, há o acionamento de matrizes midiáticas da cultura, de diferentes temporalidades e espacialidades – locais, regionais, globais, "glocais", passadas e presentes, passado-presentes, presente-presentes –, em sua configuração da "lambada quente".

---

<sup>25</sup> Parte integrante do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Ver mais em: <<http://tracc-ufba.com.br/>>.

Em relação ao contexto, destacamos uma operação metodológica importante. Nossa análise não procura desenhar previamente um contexto político, econômico, social ou cultural em que se inscreveria o Figueroas. Na análise do eixo diacrônico do mapa, evitamos qualquer ambição de recuperação de toda a história midiática/televisiva/musical que se ofereceria cronologicamente e em relação de exterioridade como nosso objeto de investigação.

Nosso contexto é uma operação analítica: ele é resultado do nosso olhar para o objeto, para aquilo que os produtos convocam. Contexto, para nós, nesse cenário, é justamente o que nos possibilita compreender o escracho caracterizado do Figueroas – o que ele convoca como matrizes culturais e históricas, na sua relação com o brega (em termos de performance, em termos de sonoridade, em termos de constituição de suas propostas audiovisuais no escracho da própria forma do videoclipe). É o nosso olhar para o Figueroas que “aciona” o contexto. É olhando para Figueroas que Sidney Magal surge como matriz cultural e a lambada romântica, sensual, dançante surge como contexto histórico. É olhando para Figueroas que reconhecemos que também nós, analistas, estamos inseridos em partilhas possíveis de tempos e espaços.

Sidney Magal, entre outras matrizes convocadas pelo Figueroas, nesse caso, articula o nexos simbólico que sustenta toda comunicação: como diz Martín-Barbero, “ao mesmo tempo repetição e inovação, âncora na memória e horizonte aberto” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 231). Nossa relação com Figueroas, assim, se ancora na memória, nos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição. As múltiplas trajetórias de leituras que ele convoca são sempre ligadas às condições sociais do gosto, aos hábitos de consumo cultural e midiático, aos saberes constituídos – e partilhados – na memória étnica, de classe ou de gênero.

Quando Martín-Barbero convoca que olhemos para as mutações culturais, e que prestemos atenção a mediações como migrações e fluxos, o esforço aqui é o de entender transformações do tempo e do espaço. E, no caso do Figueroas, as migrações ultrapassam os sentidos de deslocamentos demográficos. Os deslocamentos, neste âmbito, exigem que o sentido geográfico se amplie para validar os movimentos informacionais que circulam e são consumidos pelos sujeitos na relação com o mundo da internet. O novo mapa, que articula tempo, espaço, migrações e fluxos é, para Martín-Barbero, uma pista para investigarmos as transformações do tempo e do espaço. Uma pista que vislumbramos na abordagem do Figueroas é a conexão da tecnicidade efetivamente como um reorganizador da nossa experiência social, e da tecnologia como um elemento de articulação das migrações Norte-Nordeste na direção do Sul, invertendo a direção do fluxo de imagens do eixo Rio-São Paulo para os demais estados. Além de, efetivamente,

mostrar que o escracho aqui se aproveita de um cenário marcado pelos fluxos de memes e pela constituição de um nicho específico, na relação com o *underground*, que consome e se identifica com produtos como Figueroas.

A abordagem da "lambada quente" através do mapa das mutações fez com que nosso olhar se apercebesse das relações com a tecnicidade, que se move na direção das identidades. Parece-nos que Givly Simons é um exemplo para tratarmos da invenção de personagens para si mesmos, um dos mecanismos que articula identidades no cenário na internet.

## Referências

ARAÚJO, Peu. Trocamos uma Ideia com Givly Simons do Figueroas e Ainda Descolamos um Clipe Exclusivo. Seção Noisey. **Portal Vice**, 19 dez. 2014. Disponível em: < [https://noisey.vice.com/pt\\_br/article/rgq939/trocamos-uma-ideia-com-givly-simons-do-figueiroas-e-ainda-descolamos-um-clipe-exclusivo](https://noisey.vice.com/pt_br/article/rgq939/trocamos-uma-ideia-com-givly-simons-do-figueiroas-e-ainda-descolamos-um-clipe-exclusivo)>.

Acesso em 13 jul. 2017.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana; AZEVEDO, Rafael. Performances e memória em expressões televisivas. **Revista Famecos**, Porto Alegre, vol. 24, n. 3, 2017.

GOULART, Ana Paula; LEAL, Bruno; GOMES, Itania. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (Orgs.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador/Brasília: EDUFBA/COMPÓS, 2017.

GOMES, Itania; (Colocar nome dos demais autores). Porque o jornalismo faz rir: matrizes midiáticas do programa Sensacionalista, do Multishow. In: LISBOA FILHO, FERREIRA, Flavi; BAPTISTA, Maria Manuel (Org.). **Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação**. Aveiro: Universidade de Aveiro, Programa Doutoral em Estudos Culturais. Santa Maria: UFSM, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2016, p. 219-236. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/estudosculturais/arquivos/livros-completos/ESTUDOS%20CULTURAIS%20E%20INTERFACES%202016.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2017.

GOMES, Itania. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, Porto Alegre, vol. 18, n. 1, jan/abr. 2011. p. 111-130.

GUTMANN, Juliana. Gênero como categoria analítica da TV: rastreando olhares dos estudos culturais. In SEIXAS, Lia; PINHEIRO, Najara Ferrari. (**Gêneros: um diálogo entre Comunicação e Linguística Aplicada**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 219-240.

JANOTTI JR., Jeder; CARDOSO FILHO, Jorge. A música popular massiva, o mainstream e o underground. In: JANOTTI JR., Jeder; FREIRE FILHO, João (Orgs.). **Comunicação & Música Popular Massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 11-24.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **A comunicação na educação**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. Uma aventura epistemológica. **Matrizes**. vol. 2, n. 2, 2009a.

\_\_\_\_\_. Jesús Martín-Barbero: As formas mestiças da mídia. Entrevista à revista Fapesp. **Revista Fapesp**, 163 ed. . set. 2009b. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>>. Acesso em: 13 de set. 2014.

\_\_\_\_\_. Prefácio e Introdução. In: **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. p. 11-21.

\_\_\_\_\_. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social in SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 39-68.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies** : an introduction. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

TROTTA, Felipe; MONTEIRO, Márcio. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. **Revista E-Compós**, Brasília, v. 11, n. 2 , maio/ago, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971]1979.